

Unesp 
UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA
“JÚLIO DE MESQUITA FILHO”
Faculdade de Ciências e Letras
Campus de Araraquara - SP

JÔNATAS MICHELETTI PROTES

NA VERDADE A SENHORA **B** LUM GOSTARIA DE CONHECER O LEITEIRO:
PROCEDIMENTOS POÉTICOS EM **P** E T E R **B** I C H S E L



ARARAQUARA – S.P.
2010

JÔNATAS MICHELETTI PROTES

NA VERDADE A SENHORA **B**LUM GOSTARIA DE CONHECER O LEITEIRO:
PROCEDIMENTOS POÉTICOS EM **P**PETER **B**ICHSEL

Dissertação de Mestrado, apresentada ao Programa de Pós-graduação em Estudos Literários da Faculdade de Ciências e Letras – Unesp/Araraquara, como requisito para obtenção do título de Mestre em Letras. Exemplar apresentado para banca de defesa.

Linha de pesquisa: Teorias e crítica da narrativa

Orientadora: Prof^a Dr^a Wilma Patrícia Marzari Dinardo Maas

Bolsa: CAPES

ARARAQUARA – S.P.
2010

Meus sinceros agradecimentos a:

Cris Rissatto, Gustavo Laranja, Karin Volobuef, Zé Pedro Antunes, Wilma Patrícia Maas;

à Capes e ao Instituto Goethe.

***A palavra não tem a menor possibilidade de expressar qualquer coisa.
Tão logo começamos a pôr nossos pensamentos em palavras e frases, tudo sai errado.***

(Marcel Duchamp, em entrevista a Calvin Tomkins, em 1964,
coincidentemente ano em que Peter Bichsel lança seu primeiro livro:
Na verdade a senhora Blum gostaria de conhecer o leiteiro)

***No fundo das montanhas
está guardado um tesouro
para aquele que nunca o procurar***

(provérbio zen, traduzido por Herberto Hélder, em *Poesia toda*)

RESUMO

Este trabalho se debruça, de maneira abrangente, porém não exaustiva, sobre a obra de Peter Bichsel, escritor suíço ainda praticamente desconhecido do leitor brasileiro. Desconhecimento que, aliás, não causa estranheza, já que, entre nós, a literatura suíça, como de resto a austríaca ou a da ex-República Democrática Alemã, nunca merece muito mais que uma não muito extensa nota informativa em compêndios e histórias da literatura alemã. Um autor como Peter Bichsel, em que pese não apenas sua presença marcante em antologias e livros didáticos, mas também os prestigiosos prêmios literários recebidos ao longo de sua carreira, só recentemente mereceu publicação entre nós. Em 2002, sob o título *O homem que não queria saber mais nada*, a editora Ática publicou, sem indicar autoria da tradução, a versão brasileira de *Kindergeschichten*, incluindo-a, ainda por cima, numa série de livros infanto-juvenis, e sem nenhuma referência crítica a preparar sua recepção como obra literária de um autor consagrado, nem a situá-la como um *best-seller* incontestável na Alemanha e demais países de língua alemã. Diante desse panorama lacunar, o projeto que ora se apresenta não é senão a tentativa de compor, pela primeira vez em língua portuguesa, um estudo de teor acadêmico a cerca de Peter Bichsel e sua obra, concentrando-se sobretudo nas narrativas curtas que fizeram sua fama na década de 1960 e pelas quais ele é, até hoje, reconhecido.

Na verdade a senhora Blum gostaria de conhecer o leiteiro [*Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*] é o nome da obra com que, em 1964, Peter Bichsel dá início a sua bem-sucedida carreira literária. O título, por si só, já é uma narrativa curta; e é intento deste trabalho demonstrar por que Peter Bichsel é considerado “mestre da prosa curta”, situando-o numa linhagem de escritores que se valeram da forma breve, de Johann Peter Hebel a Bertolt Brecht, passando por Robert Walser e Franz Kafka. A par disso, pretende-se analisar como, na obra do escritor suíço, a preferência pela forma curta está intimamente ligada a procedimentos e mecanismos poéticos que encontramos disseminados em suas narrativas, as quais se colocam no limiar entre prosa e poesia, convidando o leitor a participar ativamente do processo comunicativo que se dá entre emissor e receptor da narrativa literária, num processo a que chamaremos, segundo a terminologia de Umberto Eco, “cooperação interpretativa”. Para tanto, o próprio Bichsel nos fornece importante contribuição teórica com suas cinco palestras proferidas em Frankfurt, em 1982, enfileiradas em *O leitor. A narrativa: Aulas de poética em Frankfurt*, volume de ensaios em que o autor suíço expõe seu programa literário de maneira clara e fascinante.

Palavras-chave: Peter Bichsel. *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Conto curto alemão. Literatura contemporânea de língua alemã.

SUMÁRIO

Introdução..... p. 07

CAPÍTULO 1

Na verdade a senhora Blum gostaria de conhecer o leiteiro..... p. 14

CAPÍTULO 2

Procedimentos poéticos..... p. 51

Bibliografia..... p. 75

ANEXOS

Cronologia..... p. 80

Die Geschichte soll auf dem Papier geschehn..... p. 84

INTRODUÇÃO

Muito embora o suíço Peter Bichsel seja considerado um dos mais importantes e surpreendentes escritores helvéticos da segunda metade do século XX, ele permanece ainda praticamente desconhecido do leitor brasileiro. Não é de se estranhar, já que, entre nós, a literatura suíça, como de resto a austríaca ou a da ex-República Democrática Alemã, nunca merece muito mais que uma não muito extensa nota informativa em compêndios e histórias da literatura alemã. Um autor como Peter Bichsel, em que pese não apenas a sua presença marcante em antologias e livros didáticos, mas também os prestigiosos prêmios literários recebidos ao longo de sua carreira, só recentemente mereceu publicação entre nós. Em 2002, sob o título *O homem que não queria saber mais nada*, a editora Ática publicou a tradução de Claudia Cavalcanti¹ para *Kindergeschichten*², incluindo-a, no entanto, numa série de livros infanto-juvenis e sem nenhuma referência crítica a preparar sua recepção como obra literária de um autor consagrado, nem a situá-la como um best-seller incontestável nos anos 60 na Alemanha. Um autor como Robert Walser³, só depois de quase um século, com o lançamento de *O ajudante* (Arx, 2003), passou a ser lido em nosso meio. Nem será preciso dizer da escassez de obras ou artigos acerca dos autores referidos. Walser foi, por muito tempo, aquele autor sobre o qual Walter Benjamin falava em um de seus textos aqui traduzidos e lançados pela Brasiliense.

Assim, nada mais oportuno e necessário do que trazer a público a literatura de Peter Bichsel. No início dos anos 60, Bichsel era ainda desconhecido, tendo publicado em jornais suíços apenas alguns poemas e textos em prosa, além de – fato nada desprezível – ter colaborado em revistas como *spirale* e *augenblick*, editadas respectivamente por Eugen Gomringer e Max Bense. Em 1963, ele participa de uma das reuniões do Grupo 47, porta-voz da literatura alemã do pós-guerra. *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, sua obra de estréia, publicada em 1964, foi um admirável sucesso de público e crítica; a primeira tiragem, de 1.220 exemplares, se esgotou em apenas 4 dias. Desde então, Bichsel passou a merecer especial atenção da crítica e do mundo editorial. Em 1965, ele recebe o cobiçado Prêmio do Grupo 47 pela leitura

¹ Curiosamente, a edição não indica a autoria da tradução. O site da editora informa: Claudia Cavalcanti.

² Publicada em 1969, *Kindergeschichten* [Histórias infantis] é sua obra de maior sucesso. Sobretudo a ela, cujos primeiros 30.000 exemplares foram vendidos em poucas semanas, se deve a fama e a permanência de Peter Bichsel entre os grandes autores (infantis?) de língua alemã.

³ Robert Walser (1878-1956), escritor suíço. Exerceu grande influência sobre Peter Bichsel, e este, por sua vez, foi de vital importância na redescoberta e reabilitação da obra de seu conterrâneo.

de passagens de *Die Jahreszeiten* [As estações do ano], texto até então inédito, durante uma reunião do grupo em Berlim. Segundo a estimativa de Rolf Jucker⁴ (2005, p. 110), hoje as obras de Peter Bichsel se encontram disponíveis em pelo menos 19 idiomas, tendo vendido mais de 200.000 exemplares.

O título – *Na verdade a senhora Blum gostaria de conhecer o leiteiro* – já se constitui, ele próprio, numa como que narrativa mínima (como algumas mininarrativas que ele incluiria mais tarde, por exemplo, em *Zur Stadt Paris*, de 1993). Sob esse título encontram-se reunidas 21 narrativas breves: a última delas (“Erklärung”) não ultrapassa meia página, e a mais longa não vai além de três páginas. É no mínimo curioso que um título tão longo, e notadamente insólito, esteja a enfeixar textos que, em contrapartida, primam pela máxima economia verbal.

O presente trabalho é fruto de uma longa e fecunda convivência com a obra de Peter Bichsel. E, para estudá-la, tive de transpor dois inevitáveis obstáculos. O primeiro deles diz respeito à língua alemã, sem o domínio da qual não se poderia ter acesso “direto” à literatura do escritor suíço. A segunda dificuldade se deve ao fato de a literatura de Peter Bichsel ainda não ter merecido entre nós nenhum estudo em qualquer nível, com raríssimas menções nos cadernos culturais ou revistas acadêmicas. Menção seja feita, por exemplo, à extinta revista *Modelo 19*⁵, dedicada à tradução de textos literários, que mais de uma vez trouxe a público contos de Peter Bichsel e Robert Walser vertidos para o português e comentados por José Pedro Antunes. Ressalte-se novamente que o único lançamento brasileiro, acima referido, se deu sem direito a um lançamento à altura da importância de *Kindergeschichten* e, o que é pior, cercado por informações equivocadas no texto de apresentação e sem menção do nome do tradutor. Vejamos, por exemplo, os dados biobibliográficos que constam da orelha do livro (*O homem que não queria saber mais nada*, 2002):

Peter Bichsel nasceu em Lucerna, Suíça, em 1935. Exerceu, entre outras atividades, a de professor do Ensino Fundamental, lecionando para crianças de 1ª a 4ª série. Além de uma extensa lista de romances e contos, também publicou diversos títulos sobre música pop, bem como livros-

⁴ Rolf Jucker, nascido em 1963, é professor de literatura alemã e teoria literária na Universidade do País de Gales, em Swansea. É autor de numerosas publicações sobre autores de língua alemã, dentre eles Stefan Schütz, Volker Braun, Heiner Müller e Peter Bichsel. De minha parte, cabe dizer que, quando estive em Berlim, capital da Alemanha, nos primeiros meses de 2007, como bolsista do Instituto Goethe, eu jamais poderia supor a enorme importância que viria a ter, em minha trajetória acadêmica, um diminuto livro de bolso, contendo histórias de Peter Bichsel, organizadas e comentadas por Rolf Jucker, que adquiri como que por acaso numa livraria situada em Knesebeckstraße, nas proximidades de onde eu me hospedava.

⁵ *Bilingüe*, a revista era editada por Ricardo Meirelles e Maximiliano Brandão na Faculdade de Ciências e Letras da Unesp, campus de Araraquara.

reportagem abrangendo temas polêmicos da atualidade. Estreou na década de 60, com *As estações*. Mas a obra que estabeleceu sua reputação literária foi *O leiteiro*, que, em 1965, ganhou o cobiçado Prêmio do Grupo 47. Pelo presente livro [*Kindergeschichten*], lançado em 1969, recebeu o Prêmio Johann Peter Hebel, o mais importante da literatura infanto-juvenil em língua alemã.

Tão numerosos são os equívocos desse perfil biobibliográfico, que mal sei por onde começar. Realmente, Peter Bichsel é autor de extensa obra, formada em sua grande maioria por textos curtos e jornalísticos, mas não é possível localizar aí “uma extensa lista de romances”, já que toda sua produção inclui apenas duas narrativas longas, às quais, além do mais, dificilmente poderíamos chamar de romance na acepção corrente do termo⁶. De fato, ele ingressa no mundo das letras na década de 1960, mas sua obra de estréia, conforme sabemos, não se chama *As estações*, e sim *Na verdade a senhora Blum gostaria de conhecer o leiteiro*; além disso, mutilar o título, reduzindo-o para *O leiteiro*, é, convenhamos, muito empobrecedor. O prêmio do Grupo 47, por outro lado, lhe foi concedido, não graças a seu primeiro livro, mas pela leitura de trechos de *As estações*, em 1965, num encontro do grupo em Berlim. Quanto ao Prêmio Johann Peter Hebel, com efeito Peter Bichsel o recebeu em 1986, só que não se trata, de modo algum, de uma condecoração dedicada a obras infanto-juvenis; longe disso, a cada dois anos o prêmio é atribuído a escritores que, de uma forma ou outra, apresentam alguma ligação com a obra de Johann Peter Hebel. (Nesse sentido, a concessão de tal honraria a Peter Bichsel não poderia ter sido mais justa, assim como também o foi, em 1980, quando a concederam a Elias Canetti.)

Tendo em vista a necessidade de, ao menos em parte, suprimir as lacunas e defasagens desse panorama, em 2007 desenvolvi um projeto de iniciação científica, subsidiado pela Fapesp, em que me propus a realizar a tradução comentada de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, sob a orientação do Prof. Dr. José Pedro Antunes. Contrariando as minhas ingênuas expectativas, a tarefa de traduzir as 21 narrativas com que Peter Bichsel estreou na literatura se revelou muito mais árdua e problemática do que eu então supunha. Mal me lançara ao exercício de tradução, e já me deparei com empecilhos e desafios de natureza lingüístico-literária que exigiam de mim um tino e uma perspicácia que eu, marinheiro em primeira viagem pelas águas da tradução, absolutamente não possuía.

Grande foi o meu estarrecimento diante de frases complexas, como “Hausierer haben mit Häusern zu tun”, ou mesmo frente a enunciados mais simples, mas igualmente difíceis de se

⁶ O próprio Bichsel considera sua primeira incursão pelo formato longo, em *Die Jahreszeiten*, como uma “coletânea de muitas peças em prosa curta” [*Sammlung vieler Kurzprosa-Stücke*].

traduzir, como “Wenn jemand auszieht, zieht jemand ein”⁷. Como manter, no idioma de chegada, a “literariedade” de tais formulações, as quais, é preciso que se diga, tiram o máximo proveito de particularidades intrínsecas à língua alemã? Como evitar que a substância poética, altamente condensada nesses períodos, não se dissolva em português?

Em resumo: ao tentar traduzir os contos de Peter Bichsel, as dificuldades que encontrei foram tamanhas, que não me restou alternativa senão recorrer ao orientador do projeto, que, tradutor experiente, interveio no processo de tradução tantas vezes quanto necessárias, e não foram poucas. Donde que, no final das contas, a tradução de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* seja mais um feito do orientador do que do orientando. Em compensação, ainda dentro do mesmo projeto de iniciação científica, redigi um breve ensaio introdutório à obra de Peter Bichsel, que, embora não tenha sido publicado, fica sendo até o momento o texto em língua portuguesa mais abrangente sobre o escritor de Lucerna, nascido em 1935, e ainda vivo. Esse texto, redigido nos meses finais de 2007, funciona agora como uma espécie de célula-mãe para a presente dissertação, à guisa de uma edição radicalmente revista e ampliada do que escrevi há dois anos e meio.

Este trabalho contempla o livro de estréia de Peter Bichsel – *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* –, analisando seus aspectos formais à luz da bibliografia especializada, e tomando-o como ponto de partida para reflexões acerca da obra do autor, de seu programa literário e, mais especificamente, da narrativa curta que ele passou a produzir a partir dos anos 60, num contexto mundial em que a prosa mínima passa a adquirir crescente interesse⁸. Em síntese, é minha intenção produzir um estudo que não se restrinja ao perímetro do ensaio e que, embora ostente certa abrangência e fluidez, se detenha também em análises de peso teórico, conferindo estatuto acadêmico a este trabalho.

Para Bichsel, a leitura é uma forma de solidariedade. Sendo ele um autor praticamente desconhecido do leitor brasileiro, necessário se faz preparar o terreno de minha abordagem. Seria insensato, por exemplo, engendrar uma análise exaustiva de um de seus contos sem antes situar o

⁷ As frases fazem parte de “Stockwerke”, narrativa inicial de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*.

⁸ Uilson Pereira, que foi professor em nossa faculdade, vinha desenvolvendo uma extensa e consistente pesquisa sobre a narrativa curta em suas mais diversas manifestações, pesquisa que, lamentavelmente, foi interrompida por sua morte prematura. Sua obra *A educação pelo fragmento*, publicada originalmente em meados de 1980, mas que mereceu reedição ampliada na década seguinte, não é senão um caótico apanhado de narrativas breves, anedotas, causos, fragmentos e frases soltas. Sobre ele, cf.: CURVELLO, Aricy. *Uilson Pereira: no coração dos boatos*. São Paulo: Giordano. Porto Alegre: AGE, 2000.

leitor no horizonte literário de onde ele procede. Estamos diante de um autor que, ao longo dos anos, se manteve fiel a um programa literário muito particular, regido por princípios e valores que, conforme veremos, constituem a própria essência de sua obra.

Pois bem, nada mais solidário do que deixar o leitor a par dessas idéias e do panorama de onde elas procedem. Para tanto, o próprio Peter Bichsel oferece importante subsídio com a publicação das cinco palestras proferidas em Frankfurt em 1982, reunidas em *Der Leser. Das Erzählen. Frankfurter Poetik-Vorlesungen*⁹. Para ele, é o que se lê na palestra de abertura, o ato de narrar, e não o conteúdo do que é narrado, é que constitui o objetivo da literatura. Daí a constatação surpreendente de que “uma história é igualmente e sempre uma história sobre uma história” (BICHSEL, inédito, p. 2). A linguagem não pode reproduzir, ela pode apenas narrar a realidade; e, ao narrá-la, o escritor não faz senão criar uma outra realidade, que já não é mais a realidade que ele descreve. Por isso, para Bichsel, o velho tema da literatura assim se enuncia: “Escrever uma história sobre a impossibilidade de escrever uma história” (inédito, p. 12). Nas palavras do próprio Bichsel:

é exatamente com esta impossibilidade que ele [o autor] se acha fascinado, com a discrepância entre linguagem e realidade, com a impossibilidade da descrição, com a impossibilidade da vida. Ele descreve não realidades, ele escreve não “a História”, mas “histórias”. É o que o distingue do historiador, que acredita impossível colocar no plural o objeto de sua ocupação, ou seja, a “História”, justamente. (inédito, p. 13)

Claro está que, nas palestras proferidas em Frankfurt, encontrar-se-á um sem-número de formulações e observações que, por demais pertinentes, poderão ser tomadas como ponto de apoio para as considerações teóricas acerca da prosa desse autor.

Objetivos

O *corpus* da presente pesquisa é formado pelas obras ficcionais que Peter Bichsel fez publicar no transcorrer da década de 1960, concentrando-se sobretudo naquelas que reúnem as

⁹ *O leitor. A narrativa: Aulas de poética em Frankfurt*. Já tenho em mãos, como leitor de primeira hora, a tradução brasileira de José Pedro Antunes, ainda inédita.

suas primeiras narrativas curtas – vale reiterar, *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* e *Kindergeschichten* –, bem como nos textos críticos dedicados a essas publicações e a seu autor. Igualmente relevante e imprescindível para minha abordagem é o volume de ensaios *O leitor. A narrativa: Aulas de poética em Frankfurt*, há pouco mencionado.

Este trabalho surge da urgência, cada vez mais impositiva, de se trazer para o cenário brasileiro a obra de Peter Bichsel, tratando de cercar sua recepção com um estudo de nível acadêmico à altura da contribuição que ela traz para uma abordagem teórica dos novos formatos breves assumidos pela narrativa desde o pós-guerra. A par disso, é meu intento demonstrar como, em sua obra, a preferência pela forma curta está intimamente ligada a procedimentos e mecanismos poéticos que encontramos dispostos, com variado grau de recorrência, em seus textos. Por isso, na etapa final dessa pesquisa, pretendo traduzir e levar a cabo a análise interpretativa de duas narrativas de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, quais sejam, “Stockwerke” e “Erklärung”, respectivamente os contos que abrem e encerram o volume, sendo digno de nota o fato de serem duas peças antologizadas, sempre constantes de coletâneas que reúnem textos representativos da década de 1960. Para realizar essas leituras, tenciono me amparar em estudos de teorias da narrativa e nas aulas de poética pronunciadas em Frankfurt. “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, assim como textos de Ezra Pound, Décio Pignatari, Umberto Eco, Roman Jakobson, Walter Benjamin, entre outros, por certo servirão de embasamento ao desenvolvimento de minhas análises e considerações críticas.

No capítulo que se segue, dei início à discussão de qualidades centrais da obra de Peter Bichsel: a opção pela forma curta; o flerte de sua prosa com a poesia; o uso do modo conjuntivo [*Konjunktiv II*] e suas implicações, sejam gramaticais, estéticas ou políticas; o leitor a caminho da co-autoria, embora sob o risco de incorrer na “hipercodificação” (ou “hiperinterpretação”). Detenho-me também em alguns temas recorrentes em sua obra, tais como a importância do tédio [*Langweile*], a questão da incomunicabilidade e o ato de narrar como necessidade humana.

“A literatura surge apenas dentro da literatura – não há nela um primeiro”, afirma Bichsel em *O leitor. A narrativa* (inédito, p. 2). Outro procedimento a ser realizado será o levantamento, e a reflexão a partir dele, das principais avaliações críticas que tiveram por objeto a prosa de Peter Bichsel. Com isso, numa primeira etapa, pretende-se averiguar a importância que a obra do escritor suíço obteve em seu contexto de origem, para em seguida, numa segunda etapa, questionar até que ponto essa importância permanece válida em nosso horizonte acadêmico.

No fundo, é como se estivéssemos, eu e o leitor, a perseguir respostas para a seguinte questão: que contribuições a obra de Peter Bichsel tem a nos oferecer, hoje?

Cumprir advertir que, em língua portuguesa, é deveras escasso o material bibliográfico sobre a literatura suíça, bem como – já o disse – sobre Peter Bichsel. Ora, de um lado, esse fato constitui um dos maiores empecilhos para o desenvolvimento dessa pesquisa (procurei superá-lo, em parte, lendo a reduzida, mas não por isso inconsistente, fortuna crítica de que disponho, redigida em alemão); de outro lado, esse mesmo empecilho também conta a meu favor, pois é justamente ele que vem a legitimar os fins deste trabalho, que não é senão a tentativa de produzir, pela primeira vez em língua portuguesa, um estudo de peso acerca do autor de *Kindergeschichten* e sua obra.

Por fim, também apresento uma biobibliografia do autor, que, seguindo uma tradição recente¹⁰ em lançamentos de autores desconhecidos do público brasileiro, acompanha o presente trabalho. E que me sirvam de respaldo as frases, certamente controversas, com que Bichsel abre a primeira das preleções em Frankfurt:

Na verdade, as dificuldades que os escritores encontram com a Germanística, com a história da literatura, repousam também na insistência dos historiadores em declará-la algo de importante. Para o escritor, eles trancam assim as portas dos fundos, pelas quais unicamente pode passar a literatura. A literatura necessita de permissão para poder fazer coisas insignificantes (inédito, p. 1)

¹⁰ Segundo indicação de José Pedro Antunes, feita durante o exame de qualificação deste trabalho, Herbert Bornbusch seria um dos principais responsáveis por instaurar essa tradição entre nós.

CAPÍTULO 1:

NA VERDADE A SENHORA BLUM GOSTARIA DE CONHECER O LEITEIRO

Bichsel: mestre da prosa curta

Ao entrar em contato com o livro de estréia de Peter Bichsel, é bem provável que dois aspectos macroestruturais chamem a atenção do leitor. A saber, o insólito título da obra, que retoma a tradição brechtiana dos títulos narrativos, e a extensão dos textos que ele encima. Além disso, o livro ostenta o seguinte subtítulo: “21 Geschichten” [21 histórias]. A mais longa delas (“Die Tante”) ocupa 3 páginas, enquanto a mais breve (“Erklärung”) se resume a 10 linhas. Como em Flaubert, para quem a busca da “palavra justa” se tornara obsessiva, a linguagem enxuta de Peter Bichsel é programática, e isso num momento em que, ao abrigo desinformado e desinformante de uma suposta “hora zero” [Stunde Null] e de modelo único, o realista, a prosa alemã do pós-guerra se derramava caudalosamente. À maneira de um joalheiro ou um poeta que jamais desperdiça uma palavra, as narrativas de Bichsel trazem a marca da contenção, o que, em outros termos, também quer dizer: uma prosa inovadora e de inclinação experimental, na medida em que ela própria como que se constitui numa crítica radical à linguagem, como veremos mais adiante. Daí a afirmação de ser ele um “mestre da prosa curta” [*Meister der Kurzprosa*]¹¹; e ele próprio, em suas palestras, chega a se autodenominar um “Wenigschreiber” [alguém que escreve pouco].

O conto curto já se constituía em tradição, por exemplo, no contexto anglo-americano, com o termo “short story” passando a denominar muitas das tentativas mesmo fora de seu âmbito lingüístico; e, mesmo na Alemanha de antes da guerra, havia já uma rica produção nesse formato. Basta citar as “histórias de almanaque” [*Kalendergeschichten*] de Johann Peter Hebel e a prosa miúda de Robert Walser, autores mencionados em textos célebres de Walter Benjamin e influências marcantes na obra de Peter Bichsel. Assinale-se também o tcheco Franz Kafka, que estréia na literatura publicando narrativas curtas¹², ou Bertolt Brecht com suas *Histórias do Sr.*

¹¹ No dizer de Regula Meier (apud JUCKER, 2005, p. 110).

¹² *Contemplação* [Betrachtung] é o primeiro livro publicado por Kafka, em 1912, e reúne 18 narrativas breves, não raro brevíssimas. A título de ilustração, vejamos uma delas, denominada “As árvores”:

Pois somos como troncos de árvores na neve. Aparentemente eles jazem soltos na superfície e com um pequeno empurrão deveria ser possível afastá-los do caminho. Não, não é possível, pois estão firmemente ligados ao solo. Mas veja, até isso é aparente.

*Keuner*¹³, “work in progress” produzida entre 1923 e 1956, cujas narrativas, a maior parte delas de não mais do que algumas linhas, apenas postumamente se enfeixariam num volume sob esse título, ou ainda Thomas Bernhard¹⁴, contemporâneo de Peter Bichsel. Além do mais, não será necessário falar da demanda de um público que, inclusive em consequência da assim chamada “crise do romance”, e por questões de disponibilidade de tempo, decorrentes da aceleração da vida moderna, mais e mais ansiava por uma literatura que se pautasse pela economia de meios.

No âmbito alemão, o conto curto [*Kurzgeschichte*] não é senão um rebento típico do pós-guerra. A partir de 1945, em meio a um país devastado, era imprescindível descobrir meios de expressão que dessem conta de dizer o indizível, de contar aquilo que não pode ser contado, combatendo assim o emudecimento que se experimentava ante uma das maiores catástrofes do século XX, ante o horror e a iniquidade humana levados ao extremo. Já no segundo parágrafo de “O narrador”, Walter Benjamin declara:

Com a guerra, evidenciou-se um processo que desde então não pôde ser sustado. Não se percebeu, ao final da guerra, que os indivíduos voltavam emudecidos aos seus lares? Não mais ricos e sim mais pobres em experiências que pudessem comunicar? [...] Uma geração que ainda usara o bonde puxado por cavalos para ir à escola, encontrou-se sob céu aberto em uma paisagem em que nada continuava como fora antes, além das nuvens e debaixo delas, num campo magnético de correntes devastadoras e explosões, o pequeno e quebradiço corpo humano (1975, p. 63-64).

Ora, o que Benjamin afirma, em 1937, a respeito da 1ª Grande Guerra pode muito bem ser aplicado ao que acontecia na Alemanha em 1945. “Podem-se escrever poemas ainda depois de Auschwitz?” – eis uma questão que, por certo tempo, sempre tornava a se colocar. Os autores alemães careciam, então, de uma nova forma apta a abrigar seus sentimentos, angústias e experiências.

Em resposta a esse impasse, que não era tão-somente de natureza literária, passa haver uma rica produção em um formato que não tardaria a ser denominado “*Kurzgeschichte*”. O

(Tradução de Modesto Carone, in: KAFKA, 2002, p. 36).

¹³ Aproveitando a deixa, leiamos também um miniconto brechtiano, chamado “O esforço dos melhores”: “*Em que está trabalhando?*” perguntaram ao sr. K. Ele respondeu: “*Tenho muito o que fazer, preparo meu próximo erro*”.

E mais um, intitulado “O reencontro”:

Um homem que o sr. K. não via há muito o saudou com as palavras: “O senhor não mudou nada”. “Oh!”, fez o sr. K., empalidecendo.

(Tradução de Paulo César Souza, in: BRECHT, 1989, p. 15 e 28)

¹⁴ Em 2009, a Companhia das Letras pôs em circulação a tradução de Sérgio Tellaroli para *O imitador de vozes* [Der Stimmenimitator], coletânea de narrativas de curtas, de 1978.

vocábulo, evidentemente, foi emprestado do termo inglês “short story”, que já havia se estabilizado em seu contexto de origem desde o século XIX. Não cabe aqui discutir com demora as especificidades de cada um desses termos, os quais, é preciso que se diga, são de difícil conceituação, uma vez que abarcam – sobretudo no caso anglo-americano – manifestações um tanto quanto díspares. Uma coisa é certa: fundamental para o estabelecimento dessas categorias foi Edgar Allan Poe, não apenas pelos seus contos [*tales*], mas também pelo célebre ensaio “A filosofia da composição”, em que expõe os mecanismos empregados no processo de gestação do poema “O corvo”. Nesse texto, Poe delimita conceitos que mais tarde seriam tomados como partes constituintes do conto curto. O autor inglês estabelece, por exemplo, a noção de “unidade de efeito”: todos os elementos da narrativa devem convergir para um determinado fim, cooperando para causar uma determinada impressão no leitor. Para tanto, é necessário que a extensão do texto não seja excessiva, de modo que o leitor possa lê-lo de uma só vez, sem interrupções que o façam perder o fio da meada. Além disso, Poe rejeita a noção de inspiração, propondo em seu lugar um minucioso método de composição, rigorosamente matemático. Ao escrever, o autor deve ter em vista, desde o início do processo, o desfecho da equação narrativa. Com isso, ele se vê obrigado a motivar suas escolhas, sabendo aonde quer chegar e aonde quer levar o leitor. Mas, por ora, deixemos em suspenso esses métodos de composição; a eles voltaremos mais tarde, a fim de confrontá-los com a “poética” de Peter Bichsel.

Enquanto o “short story” se desenvolveu com plena autonomia no ambiente anglo-americano, a “Kurzgeschichte” entrou para a história da literatura alemã já em conflito com outras formas breves previamente estratificadas e amplamente cultivadas, tais como a narrativa [*Erzählung*] e as histórias de almanaque [*Kalendergeschichten*]. O fato de os autores alemães terem adotado uma forma literária oriunda de outro domínio cultural, geograficamente distante, talvez possa ser compreendido como um esforço no sentido de evitar os modelos que remetessem a tradições exclusivamente germânicas. Vale lembrar: em 1945, os alemães se acham com a consciência nacional terrivelmente alquebrada, uma vez que a guerra e, sobretudo, o regime nazista haviam deixado profundas cicatrizes na história recente da Alemanha.

Essa história, agora seria preciso recontá-la, ou superá-la. Se é que isso seria possível.

Em todo caso, é provável que as conjecturas levantadas nos dois últimos parágrafos sejam algo precipitadas. Outra hipótese, bastante razoável, é a de que o “short story” tenha penetrado no

âmbito germânico assim como outras importações procedentes do universo anglo-americano, tais como o jazz, o blues e, mais tarde, o rock, a contracultura, a juventude rebelde.

Vale dizer que, em seus primórdios, a chamada “literatura de escombros” do pós-guerra começa com um autor de peças teatrais e narrativas breves, Wolfgang Borchert, seguido por alguns dos componentes do Grupo 47 que também se valeram do formato. O Grupo 47 começa uma literatura praticada entre ruínas, por isso mesmo chamada “de escombros” [*Trümmerliteratur*], e movida por um mito de fundação, reunindo, portanto, aqueles que, tendo estado nos campos de batalha da 2ª Guerra Mundial, elegeriam o modelo realista como preferencialmente apto a dar conta dos relatos de suas traumáticas experiências e das causas humanísticas que urgia defender. A geração seguinte, com uma ponta de ironia, passaria a chamá-los “os pais da pátria” ou “os campeões da questão alemã”. Não será preciso dizer que, dadas as circunstâncias em que ela se produziu, essa literatura vivia do contato imediato com seus leitores, o que faria dela uma espécie de mola-propulsora no desenvolvimento de uma nova identidade literária.

Wolfgang Borchert, nascido em 1921, e morto em 1947, aos 26 anos, é um dos principais expoentes da literatura de pós-guerra na Alemanha. Foi um dos primeiros, senão o primeiro, a levar para o palco a situação catastrófica em que seu país se encontrava após a guerra. Na peça *Draussen vor der Tür* [Fora diante da porta], de 1947, representa-se a volta ao lar de um ex-combatente de guerra. Mas ele não encontra a sua casa, nem a sua pátria: somente destroços. O conto *Nachts schlafen die Ratten doch*, também de 1947, nos faz saber a história do jovem Jürgen, que se posta sobre as ruínas do que um dia fora a sua casa e se põe noite e dia em vigília, para evitar que ratos devorem o corpo de seu irmãozinho, de apenas 4 anos, que se acha soterrado em meio aos escombros.

É bem conhecida a distinção que Walter Benjamim estabelece entre “épico” e “romanesco”, no ensaio “O narrador”. Em oposição ao narrador da epopéia que, arraigado na tradição oral, se incumbe de transmitir uma “experiência coletiva que o antecede e transcende” (TITAN, 2005), ao narrador do romance não resta senão relatar vivências individuais, sem sentido imediato para o protagonista e mesmo para o leitor.

Pois bem, me parece bastante válido afirmar que as narrativas de Borchert ostentam certo pendor épico. A história do jovem Jürgen, por exemplo, não é apenas a história de um “indivíduo em sua solidão”. Pelo contrário, aquele garoto em meio aos escombros já não fala somente em

favor e a partir de si mesmo; e as incertezas quanto ao destino de sua família – daqueles que vieram antes e depois dele – não diferem muito das incertezas quanto ao destino de um povo que, quase em sua totalidade, foi gravemente abalado pela guerra, seja moralmente ou economicamente.

Embora – conforme ainda veremos – Peter Bichsel resguarde certas características do narrador épico, seus temas centrais passam ao largo daqueles em voga no momento do pós-guerra. “Ich bin Schweizer”, ele afirma no parágrafo inicial de *Des Schweizers Schweiz* [A Suíça dos suíços]. Nascido em 1935, Bichsel cresceu num país em que a guerra foi “ausente”¹⁵. Talvez isso explique, em parte, sua preferência por temas mais costumeiros e banais, deixando de lado os horrores da guerra, as atrocidades do nacional-socialismo, o combate ao anti-semitismo, o que também não significa, cumpre ressaltar, que se trata de um autor, por assim dizer, alienado, indiferente aos problemas sociais. Longe disso, Peter Bichsel é um escritor de sagaz senso crítico, que não priva nem a si mesmo das censuras e análises que costuma desenvolver em seus ensaios e textos jornalísticos. Em nenhum momento ele se exclui do contexto em observação, para reservar-se um espaço arbitral, neutro e não afetado pelos acontecimentos. E aqui poderíamos estender a Peter Bichsel o que Haroldo de Campos certa feita disse a respeito de Oswald de Andrade: “ele é o analista analisado” (1982, p. 29).

Bichsel faz de sua própria limitação objeto de investigação, ou mesmo impulso motivador (conforme veremos nos comentários dedicados a contos como “Der Tierfreund” ou “Erklärung”). Por conseguinte, o narrar deixa de ser um gesto que se pretende mimético, e passa a ser auto-reflexivo, pois é justamente com a discrepância entre linguagem e realidade que ele, enquanto contador de histórias, se acha fascinado, não lhe restando senão narrar essa discrepância; daí o lema: “Escrever uma história sobre a impossibilidade de escrever uma história”. E, nisso, a maior diferença entre Bichsel e os demais participantes do Grupo 47, cuja maior parte se empenhava num exaltado patrulhamento ideológico e no cultivo de um “realismo equivocados e anacrônico” (Peter Handke, apud ANTUNES, 1988, p. 170). De certo modo, o cultivo da narrativa curta, como procedimento experimental, pode ser visto como uma forma de oposição à *Trümmerliteratur*, que ignora a “crise do romance” e cultiva o modelo realista. Além disso, o

¹⁵ Ao contrário do que ocorre com muitos de seus contemporâneos, o tema da guerra não é recorrente na produção ficcional de Peter Bichsel. Mas há pelo menos um texto em que ele se dedicou a esse motivo, valendo-se da singular perspectiva de alguém que cresceu num “país onde a guerra não foi presente”. Trata-se de “Der abwesende Krieg” [A guerra ausente], escrito e pronunciado publicamente em 1981, mais tarde coletado em *Schulmeistereien*, de 1985.

simples fato de Peter Bichsel teorizar sobre o fazer literário já o distancia dos acrílicos autores do Grupo 47.

Hans Bänziger, biógrafo de Peter Bichsel, assim descreve o cenário que propiciou êxito ao jovem escritor quando de seu ingresso no mundo das letras:

Beim Erfolg der Milchmannsgeschichten hat sicher der seit dem Ende des Zweiten Weltkrieges erwachende Sinn für Kurzgeschichten eine beträchtliche Rolle gespielt. Man lernte auch in Deutschland die Knappheit der Darstellungen Hemingways schätzen und sah endlich ein, dass Johann Peter Hebel nicht ein verharmlosender schwäbischer Provinzler war, sondern ein Meister der Kurzform. Die genialisch-barocken, grosse Epik versprechenden Romane eines Günter Grass entsprachen nicht allen; man wünschte sich auch Zurückhaltung, sprachliche Scheu, herbe Dezenz. (1984, p. 42-43) ¹⁶

É nesse panorama que Peter Bichsel, nos anos 60, vai conquistar, para espanto de seus editores e da crítica, um vertiginoso sucesso de público. Seus dois primeiros volumes de contos – *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* e, sobretudo, *Kindergeschichten* – por muito tempo estiveram entre os mais lidos do público de língua alemã, merecendo até hoje sucessivas reedições. Suas narrativas tratam de acontecimentos desimportantes, que não ostentam absolutamente nada de extraordinário; são “estudos da paralisia”¹⁷. Sua simpatia recai sobre personagens-tipo e sobre o monótono desenrolar do dia-a-dia, justamente quando acontece “aquilo que, em geral, ninguém vê, porque o vemos todo dia” [*was im allgemeinen niemand sieht, weil es alle jeden Tag sehen*]¹⁸. Bichsel não evita clichês, pois é deles que provêm a sua matéria-prima.

Além disso, a permanente busca de uma linguagem clara e acessível a todos, independentemente de idade ou formação, fez de Bichsel um escritor cultuado tanto pela crítica como por uma fiel legião de leitores. Uma das esporádicas aparições de sua obra no cenário editorial brasileiro se deu em 1974, em uma coletânea de *Textos literários e críticos*, organizada e

¹⁶ “Em alta desde o fim da Segunda Guerra, é certo que a tendência para o conto curto desempenhou um papel considerável no sucesso das histórias-do-leiteiro [*Milchmannsgeschichten*]. Na Alemanha também se aprendeu a valorizar o laconismo de Hemingway e finalmente se reconheceu que Johann Peter Hebel não era um suábio bonachão provinciano, mas um mestre da prosa curta. Os romances de um Günter Grass, geniosamente barrocos, prometendo o grande épico, não se adequavam a todos; também se almejava comedimento, timidez lingüística, austera discrição.”

¹⁷ É assim que Anthony Burgess (1994, p. 34) define os contos de James Joyce, em *Dublinenses*.

¹⁸ Formulação de Hermann Villiger (apud BÄNZIGER, 1984).

publicada pelo Instituto Goethe. O volume reúne, em edição bilíngüe¹⁹, diversos “autores contemporâneos de língua alemã”, dentre os quais, Peter Bichsel, que comparece com a narrativa “San Salvador” (de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*). Ao final do livro, no breve comentário dedicado aos autores, se afirma acertadamente que a linguagem de Peter Bichsel, “apesar de extremamente precisa, é simples a ponto de lembrar uma composição escolar”. Não é de se estranhar, pois, que Hermann Bürger (apud MAZENAUER) tenha se valido da expressão “Wandtafelsätze” para caracterizar a sintaxe de Peter Bichsel. Com muita frequência Bichsel se vale de afirmações de um só período [*Ein-Satz-Behauptungen*], elas que, segundo Mazenauer (1993, p. 505), se parecem com frases-exemplo [*Mustersätzen*] extraídas de um método de ensino de alemão para estrangeiros, quando se procura um equilíbrio entre o idioma escrito e o falado.

Peter Bichsel se acha junto à mesa do bar, e jamais no alto de uma torre de marfim. Sua fala é desobstruída, e ele – que já foi professor primário – se esforça para ser compreendido. Daí que Beat Mazenauer caracterize as histórias de Peter Bichsel como “Stammtisch-Geschichten”. Segundo o crítico (1993, p. 505): “Er [Bichsel] ist weder Rhapsodist noch Romancier, sondern ein Fabulierer aus mündlicher Tradition”²⁰. Diante de tais afirmações, seria razoável especular se a voz narrativa de Peter Bichsel não é aquela mesma, de tendência épica, que Walter Benjamin, em “O narrador”, detecta nas histórias de Johann Peter Hebel. Não por acaso, Peter Bichsel foi condecorado com o Prêmio Johann Peter Hebel, em 1986. Mas isso é uma outra história.

Ora, é consesual afirmar que a dicção de Peter Bichsel apresenta certo contrapeso entre o registro oral e o escrito. Mas não é verdade que o coloquial dos contos de Bichsel tem a ver com o coloquial do alemão hoje em uso. Deste, Bichsel adota alguns usos, algumas frases, um bom tanto do ritmo e da musicalidade, mas sempre é bom lembrar que, sendo suíço, o *Hochdeutsch* [alto alemão] é para ele uma aquisição escolar, vale dizer, que lhe custou caríssimo. Sabe-se que um professor de redação conseguiu detectar, por baixo da imensa dificuldade que quase o impossibilitaria de perfazer o percurso escolar, um escritor. Portanto, não seria de todo absurdo afirmar que Peter Bichsel escreve num idioma estrangeiro: o alto alemão. Aliás, digamos que seja esse um idioma estrangeiro, num certo sentido e numa certa medida, para qualquer alemão. Que

¹⁹ Em nota situada ao final do livro, a tradução dos textos é atribuída a “grupos de tradução” dos Institutos Goethe de Belo Horizonte, Curitiba, Rio de Janeiro, São Paulo e Salvador. No caso, o conto de Bichsel ficou a encargo da unidade localizada no Estado de Minas Gerais.

²⁰ “Ele [Bichsel] não é rapsodista nem romancista, mas sim um contador de causos da tradição oral”. Doravante, sempre que houver uma citação, e a tradução for minha, esta será dada no rodapé da página.

dizer então de suíços ou austríacos, que obviamente desenvolveram variantes dialetais muito mais distantes do idioma criado por Lutero, sendo, no caso, o “alemanisch”, o dialeto suíço, considerado o mais distante de todos, incompreensível mesmo para os falantes das outras variantes? Sobre a artificialidade de sua língua, Bichsel chega a declarar:

nada além das letras do alfabeto fez de mim um escritor: nem sofrimento, nem desejo, nem sequer ainda uma intenção pedagógica – num primeiro momento, as letras do alfabeto, e somente elas. É por isso que eu costumo afirmar também: sem a escrita não existe a história, a escrita fez do homem um narrador. Eu sei que isso não pode ser assim, mas é assim que eu o sinto. Talvez o sinta ainda mais fortemente como suíço, que escreve numa língua artificial, o assim chamado alemão escrito [*Schriftdeutsch*]. (inédito, p. 6)

Hans Bänziger (1984, p. 85) dedica especial atenção ao conflito que há, na personalidade do autor de *Kindergeschichten*, entre língua materna [*Muttersprache*] e alto alemão [*Hochdeutsch*], já que, em seu dia-a-dia, Bichsel conversa preferencialmente em dialeto²¹. É talvez por isso que seja marcante, em sua obra, o estranhamento com que ele escreve naquele que é e, ao mesmo tempo, não é seu idioma. Ao escrever, Bichsel o faz com apurado distanciamento e, nisso, também convida o leitor a contemplar com desconfiança o que está no papel: um gesto que, a bem dizer, denota honestidade na mesma medida em que nos convida à cumplicidade. Do contrário, ele jamais diria em suas palestras: “O que lhes posso oferecer são afirmações – e eu absolutamente não afirmo porque sei alguma coisa. Minhas afirmações provêm da insegurança” (inédito, p. 1), ou ainda:

O que René Magritte escreveu sob o desenho realista de um cachimbo: “Ceci n'est pas une pipe” (“Isto não é um cachimbo”) – é o que um escritor deveria escrever atrás de cada uma de suas palavras. Ao colocar no papel a palavra “árvore”, por exemplo, ele imediatamente deveria acrescentar: “Isto não é uma árvore”, pois a palavra “árvore”, escrita sobre uma folha de papel em branco, em nada se compara a uma árvore. (inédito, p. 5)

Escrever num idioma parcialmente estrangeiro é, ao que parece, uma idiossincrasia relativamente comum no contexto da germanística, entendida aqui em seu sentido mais amplo. Não apenas Peter Bichsel, também Franz Kafka e Robert Walser tiveram de lidar com essa

²¹ Basta digitar “Peter Bichsel” no sistema de busca do YouTube, para se ter acesso a entrevistas e aparições do escritor suíço na mídia televisiva. Em alguns casos, pode ser bastante desafiador, sobretudo para aqueles que – como eu – aprenderam alemão *als Fremdsprach*, tentar compreender alguma palavra na fala rouca de Bichsel.

questão. Por exemplo, quando Robert Walser atribui a seu romance o título *Der Gehülfe* [O ajudante], ele recorre a uma “forma ligeiramente arcaizada ou alemanizada”²² do termo *Gehilfe* [de *helfen* = ajudar]. Cumpre esclarecer que, no contexto de Walser, “dizer que uma palavra foi ‘alemanizada’ significa que foi adaptada para o dialeto suíço, o ‘alemanisch’” (José Pedro Antunes, in: WALSER, 2003, p. 8). Sobre a “língua kafkiana” adotada nas narrativas de *Contemplanção*, o tradutor Modesto Carone levanta algumas hipóteses bastante instigantes:

Em termos históricos-literários, o alemão de Praga, na juventude de Kafka, já era um idioma calcificado tanto no plano oral como na escrita, pois na verdade ele se restringia a uma única camada social, a dos funcionários da administração. [...] O alemão praticado em Praga permanecia, pois, enclausurado nas *placas* do protocolo e na estreiteza do léxico. Conscientes disso os literatos da geração de Kafka foram obrigados a buscar uma saída. Conforme depois se constatou, o esforço empreendido levou poetas e prosadores – Werfel, o primeiro Rilke, Brod etc. – a uma originalidade forçada, lastreada na pesquisa de material lingüístico em desuso, que uma vez articulado desandou numa façanha literária artificial. Essa atitude *complexada* em relação ao próprio veículo de expressão resultava, no fundo, de condições sociais e psicológicas específicas [...] Naturalmente tratava-se de uma válvula de escape para a existência opressiva em Praga [...] num período em que fazer literatura em língua alemã, naquele país, parecia mais um *fenômeno social* do que qualquer outra coisa.

De qualquer modo, Kafka rejeitou a maioria dos autores da escola literária de Praga, mas pagou algum tributo a ela com *Contemplanção* e outros escritos anteriores a 1912. Só a partir desse ano é que estabelece uma relação radicalmente nova com o alemão de seu país, assumindo – ao lado da lição realista de Flaubert e de um interesse real pelas manifestações da cultura tcheca – o laconismo do *estilo de repartição*. Assim, se no “círculo de Praga” o epíteto ornamental era um dos traços mais salientes, Kafka vai pelo caminho inverso e privilegia uma descrição sem comentários de situações e objetos, fazendo emergir o narrador kafkiano *insciente* das suas melhores narrativas. (in: KAFKA, 2002, p. 91-93)

As considerações de Modesto Carone vêm a calhar. Elas ilustram, com bastante clareza, a natureza dos intrincados impasses sócio-lingüísticos que se puseram no caminho de um Franz Kafka ou de um Peter Bichsel ou de um Robert Walser, que os enfrentaram cada um a sua maneira e, claro, em momentos bastante distintos. No caso de Bichsel, tal impasse é, antes de qualquer coisa, ponto de partida: uma desvantagem que ele consegue, brilhantemente, transformar em vantagem. O seu desempenho sintático é tão comedido e correto quanto o de

²² Segundo Jean Moser, citado por José Pedro Antunes (in: WALSER, 2003, p. 8).

qualquer aluno exemplar do Instituto Goethe, mas, justamente por isso, ele escreve com uma cautela que é a própria matriz de seu estilo. Fazendo uma analogia com um de seus melhores contos, arrisco-me a dizer que Peter Bichsel não se sente confortável em suas próprias frases, ele não se encaixa nelas; daí que elas sejam como o andar térreo de “Stockwerke”: habitadas pelo vazio ou, quando muito, pela provisoriedade e pelo silêncio. Ninguém mora ali; mas o leitor o pode, se quiser.

Prosa em estado de condensação

De acordo com Rolf Jucker (2005, p. 110), *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* surge no mercado editorial já na condição de “sensação literária”. Tal sucesso se deve em grande parte à calorosa recepção crítica de Marcel Reich-Ranicki, que, em outubro de 1964, fez publicar no jornal *Die Zeit* um artigo²³ que, na conjectura do editor Otto F. Walter (apud JUCKER, 2005, p. 111), assegurou à obra de Bichsel atenção por parte da crítica literária no cenário de língua alemã. Como consequência imediata, um inesperado sucesso de vendas.

Como explicar, no entanto, tamanho êxito? O que há por detrás dessas 21 pequenas histórias, tão simples em sua aparência e tão apegadas à banalidade do cotidiano?

Já desde o seu bem acolhido surgimento, a prosa de Bichsel vem sendo formalmente caracterizada como “arte da supressão” [*Kunst des Weglassens*], como “renúncia aos floreios lingüísticos” [*Verzicht auf die sprachliche Ornamente*], fruto de uma consciência sensível com relação à linguagem e, sobretudo, às suas possibilidades na forma escrita. Marcel Reich-Ranicki, por sua vez, louva a dicção de Bichsel, que não aspira a nenhuma originalidade, mas que, sem fogueirão [*Effekthascherei*]²⁴, se deixa levar pelo vocabulário do dia-a-dia, integrando-o numa prosa lacônica e cuidadosamente elaborada.

A poesia é a “mais condensada forma de expressão verbal”, afirma Ezra Pound, categoricamente, e, ao relatar o episódio que se segue, busca fundamento para sua afirmação:

²³ “Vom verfehlten Leben. Ein junger Schweizer Autor legt sein erstes Buch vor” [Da vida fanada. Um jovem autor suíço lança seu primeiro livro], jornal *Die Zeit*, outubro de 1964.

²⁴ Anteriormente, traduzi “Effekthascherei” por “sensacionalismo”. Resolvi acatar a sugestão de José Pedro Antunes, que, durante o exame de qualificação deste trabalho, sugeriu o termo “fogueirão”. Segundo ele, era assim que Modesto Carone costumava se referir à obra de Franz Kafka: “vanguarda sem fogueirão”. Pergunto-me se não seria o caso de dizer o mesmo a respeito de Peter Bichsel.

Basil Bunting²⁵, ao folhear um dicionário alemão-italiano, descobriu que a idéia de poesia como concentração é quase tão velha como a língua germânica. “Dichten” [condensar] é o verbo alemão correspondente ao substantivo “Dichtung”, que significa “poesia” [...] (2003, p. 40).

Não deixa de ser oportuno notar que a prosa de Peter Bichsel vem sendo caracterizada por esses termos tão caros a Ezra Pound. “Verdichtete Kurzprosa”, prosa curta em estado de condensação: assim se refere Rolf Jucker à escrita de Bichsel. Heinz F. Schafroth dá um passo adiante (apud JUCKER, 2005, p. 111), ao afirmar que Bichsel é um poeta [*Lyriker*] a camuflar poemas por de trás de sua prosa. De fato, as narrativas de Bichsel apresentam elementos intrínsecos à poesia, como é o caso, por exemplo, das assonâncias, aliterações, paronomásias e paralelismos que, embora com variado grau de recorrência, permeiam sua prosa. Isso não bastasse, os contos de Bichsel apresentam um grau de condensação [*Verdichtung*] e uma estrutura rítmica que nos remetem antes aos procedimentos da composição lírica. Veja-se, entre os casos mais radicais, o imprevisível jogo paronomástico e tautológico presente nas orações finais de “Stockwerke” [*Hausierer haben mit Häusern zu tun. Förster haben mit dem Wald zu tun. Frauen haben mit dem Warten zu tun. Häuser sind Häuser*]; ou os paralelismos em “Die Männer”, cujo teor de surpresa reside justamente na reiteração de certas orações, elas que, quando reaparecem, apresentam alterações que, não obstante mínimas, acabam por carregar as frases de novos significados [*Man hätte sie fragen können / Man hätte sie ja fragen können*]; ou as repetições não apenas de frases inteiras e de certos modelos sintáticos, mas também – no nível, por assim dizer, da microestrutura textual – de certas vogais e consoantes, numa oração várias vezes repetida em “Vom Meer” [*Gut, dass immer ein leichter Wind vom Meer her weht*]; ou, por fim, ainda em “Vom Meer”, a justaposição de diferentes perspectivas narrativas dentro do mesmo período.

E temos aí um primeiro paradoxo: sabe-se que a prosa, pelo menos enquanto arquétipo, se opõe à poesia. Não por acaso, o Dicionário Houaiss (2001, p. 2314) traz a seguinte definição para o vocábulo “prosa”: “expressão natural da linguagem escrita ou falada, sem metrificacão intencional e não sujeita a ritmos regulares”. E mais: “aquilo que é material, cotidiano, sem poesia”.

Para Pound (2003, p. 32), “literatura é linguagem carregada de significado”, ao passo que a “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível”. Não seria difícil enquadrar a literatura de Peter Bichsel nessa segunda definição. É o

²⁵ Poeta inglês (1900-1985).

que tentei demonstrar, há pouco, ao trazer à tona alguns daqueles momentos em que sua prosa como que se aproxima da poesia. Considere-se, pois, um par de orações extraídas de “Die Männer”. Eis o segundo parágrafo do conto: “Sie wartete hier, bald auf eine Freundin, auf eine Kollegin, auf den Zug, auf den Abend”. E o antepenúltimo: “Sie wartet hier, bald auf eine Freundin, auf eine Kollegin, auf den Zug, auf den Abend”. A diferença, quase microscópica, entre uma oração e outra reside tão-somente na segunda palavra, mais exatamente em sua terminação verbal [*wartete / wartet*]. Trata-se de um paralelismo, estrategicamente colocado no início e no fim da narrativa, que só faz acentuar a circularidade da narrativa, sugerindo um sentimento de monotonia que caracteriza o cotidiano das personagens e que, assim como certas palavras e frases do texto, se repete interminavelmente. Ademais, o narrador de Peter Bichsel se vale de uma sintaxe muito peculiar que, por intermédio de construções paratáticas, como que nivela as orações, colocando-as num mesmo patamar, livres de qualquer hierarquia. Como num poema, nada é irrelevante. Daí que a simples supressão de uma letra [*wartete / wartet*] seja tão significativa. *Less is more*.

E aqui vale lembrar a maneira, bastante perspicaz, com que o editor Otto F. Walter se refere ao estilo de Peter Bichsel: *Kunst des Weglassens*, formulação que nos permite duas traduções sugestivas, nomeadamente “arte da supressão” ou “arte da omissão”. Bichsel logra impor uma forma sintética ao idioma, que tende para o prolixo. Suas formulações são produto de um minimalismo austero, no qual não há irrelevância nem folga que não seja premeditada, muito embora seu tema sejam justamente as coisas banais e tediosas.

“Os bons escritores são aqueles que mantêm a linguagem eficiente”, aqui novamente Pound (2003, p. 36), a atribuir aos artistas da palavra um dever quase ético. É o que faz Peter Bichsel com sua linguagem conscientemente contida se comparada à fala cotidiana, freqüentemente prolixa e demasiado espontânea. A arte [*Kunst*], por sua vez, não é espontânea; daí, para além do artístico [*künstlerisch*], também o seu caráter artificioso [*künstlich*]. Ela nasce da disciplina, do rigor, da escolha. “Na literatura, a língua assume uma função diversa da fala. Literatura só pode surgir pela ausência da fala, pela recusa da fala”, é o que se lê na primeira das palestras de Frankfurt (BICHSEL, inédito, p. 15). Por isso, a prosa de Bichsel resulta numa crítica à linguagem, sendo ela também, e antes de tudo, autocrítica. Uma oração como esta: “Hausierer haben mit Häusern zu tun”²⁶ (extraída de “Stockwerke”) nos mostra, de maneira

²⁶ Em tradução meramente literal: “Mascates têm a ver com casas”.

exemplar, uma consciência aguçada no que diz respeito à linguagem escrita e suas propriedades. Vejamos por quê.

Ora, segundo a Linguística, a relação entre o signo e referente (ou seja, entre significante e significado, respectivamente) é arbitrária. Casas são casas. Uma mesa é uma mesa. No caso desta palavra, por exemplo, não há qualquer *motivação*, isto é, não é possível detectar nenhuma relação de semelhança, seja de natureza lógica ou analógica, entre o significante e o significado que constituem o signo “mesa”. Em suma, para a Linguística, a relação entre mundo e linguagem subsiste graças a convenções socioculturais; a linguagem não possui, em sua essência, um elo que a vincule diretamente à realidade. Donde a lição dos formalistas russos, segundo a qual a linguagem é uma realidade em si, “e sua realidade” – aqui no entender de Peter Handke – “não pode ser testada nas coisas que ela descreve, mas nas coisas que ela produz” (apud ANTUNES, 1988, p.174). Uma das mais conhecidas histórias infantis de Peter Bichsel, “Ein Tisch ist ein Tisch”, traz essa discussão à tona. Num ponto culminante da narrativa, a personagem do conto, um homem velho, se põe a questionar:

“Sempre essa mesma mesa”, disse o homem, “as mesmas cadeiras, a mesma cama, o mesmo retrato. E eu chamo a mesa de mesa, o retrato de retrato; à cama dou o nome de cama, e a cadeira se denomina cadeira. Por que, afinal de contas? Os franceses chamam a cama de ‘li’, a mesa de ‘tabl’, o retrato de ‘portré’ e a cadeira de ‘chés’, e se entendem. E os chineses também se entendem. Por que é que a cama não se chama retrato?” pensou o homem e sorriu, e em seguida começou a rir, a rir até que os vizinhos bateram na parede e gritaram: “Silêncio!”

“Agora vai mudar”, gritou ele, e daí em diante chamou a cama de retrato.

“Estou exausto; vou para o retrato”, disse ele, e de manhã ficava muitas vezes deitado durante longo tempo no retrato, pensando no nome que daria à cadeira, e denominou-a “despertador”.

Assim ele se levantava, vestia-se, sentava-se no despertador e a apoiava os braços na mesa. Mas a mesa não mais se chamava mesa; chamava-se “tapete”. Portanto, de manhã o homem saía do retrato, vestia-se, sentava-se no despertador ao tapete e pensava nos nomes que daria aos outros objetos. [tradução de Wilma Rodrigues²⁷]

²⁷ Wilma Rodrigues teve uma breve estada na Área de Língua e Literatura Alemã de nossa faculdade. Pertencia a ela a biblioteca que hoje se encontra na sala 06 do Departamento de Letras Modernas. Em 2003, tive o meu primeiro contato com a obra de Peter Bichsel ao descobrir, em meio ao acervo dessa biblioteca, o programa da peça *Amerika gibt es nicht* [A América não existe], adaptação para o teatro da narrativa homônima de Peter Bichsel, exibida na FCL em 26 de outubro de 1993. Além de informações sobre a montagem da peça, o panfleto incluía uma bela e substanciosa introdução à obra de Peter Bichsel, acompanhada da tradução de Wilma

Percebe-se que, nas histórias infantis de Bichsel, e diferentemente do que ocorre em *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, as personagens reagem frente às suas impossibilidades, rebelando-se contra as convenções estabelecidas. No caso de “Ein Tisch ist ein Tisch”, o protagonista se depara com a arbitrariedade das convenções lingüísticas, dando-se conta do caráter provisório de todos os significados e sentidos, num mundo cuja ordem não passa da repetição infinita da indiferença. Diante disso, ele se rebela e acaba por elaborar uma nova língua, que, entretanto, o leva ao completo isolamento, uma vez que, ao criá-la, ele não leva em conta as demais pessoas, as quais, no final do conto, já não podem sequer entendê-lo. Vale lembrar, as mudanças lingüísticas são efetivas apenas quando perturbam, no seio da comunidade lingüística, os estatutos e normas que a compõem. Além disso, o homem não se dá conta de que ele até pode mudar o nome das coisas, mas não as coisas em si. Proponho uma analogia: ele é como um escafandrista que submerge, irreversivelmente, na realidade da linguagem²⁸, que pode aprisionar. O escritor, por sua vez, é aquele que luta contra esse caráter opressivo da linguagem, mas – contradição fundamental – ele não pode fazê-lo senão por intermédio da linguagem. E aqui cabe muito bem a sugestão de Hermann Burger (apud JUCKER, 2005, p. 112), que vê, nas figuras de Peter Bichsel, “marionetes da língua e da fala” [*Sprach- und Sprech-Marionetten*], confinadas na “cela da linguagem” [*Sprach-Gefängnis*].

De volta à engenhosa formulação de “Stockwerke”: “Hausierer haben mit Häusern zu tun”. Ora, o que temos aí é uma espécie de trocadilho etimológico, uma relação de extrema semelhança entre as palavras, de modo que a afinidade entre os mascates [*Hausierer*] e as casas [*Häusern*] não se estabelece tão-somente entre os objetos designados. Pelo contrário, a afinidade é também trazida para as letras, para os sons – enfim, para a própria materialidade dos signos. Estamos diante de um fenômeno inerente à poesia: a projeção do eixo da similaridade (ou seleção) sobre o eixo da contigüidade (ou combinação), segundo a terminologia de Roman

Rodrigues para “Ein Tisch ist ein Tisch”.

²⁸ Ao leitor, é dado acompanhar, e até mesmo participar, da “fenomenologia da composição” que se desenrola nas “parábolas” de *Kindergeschichten*. Não é por acaso que, em “Ein Tisch ist ein Tisch”, o narrador faça o seguinte comentário, apontando para a iminente exaustão da linguagem e do enredo: “Jetzt könnt ihr die Geschichte selbst weiterschreiben. Und dann könnt ihr, so wie es der Mann machte, auch die anderen Wörter austauschen” [Agora vocês mesmos podem continuar escrevendo a história. Depois, assim como fez o homem, podem trocar as palavras]. Fenômeno similar ocorre, igualmente, em outras histórias de *Kindergeschichten*. Veja-se, por exemplo, “Jodok läßt grüßen”, que, assim como “Ein Tisch ist ein Tisch”, propõe jogos lingüísticos que lembram certos procedimentos da poesia concreta. Nesse sentido, impossível não se lembrar do poema “ottos mops”, de Ernst Jandl, cujo livro de estréia, não por coincidência, foi publicado pelo mesmo editor de Peter Bichsel, Otto F. Walter, dois anos depois de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*.

Jakobson (1973, p. 130), que caracterizou esse fenômeno como aquele em que a linguagem assume a “função poética”. Assim, é como se Bichsel estivesse a lutar contra a natureza das palavras, tentando arrancá-las de seu “estado de dicionário”, tentando estabelecer uma relação *motivada* entre elas, que as liberte das amarras da arbitrariedade. Como o protagonista de “Ein Tisch ist ein Tisch”, Bichsel se depara com a arbitrariedade das convenções, mas, ao contrário de sua personagem, ele sabe da impossibilidade e do perigo de tentar suplantá-la; e ele não dá o salto nem o mergulho. De resto, o próprio idioma alemão tem como característica marcante a visibilidade das derivações etimológicas e, nisso, se mostra muito propício a certos procedimentos de que Bichsel se vale na composição de seus textos. Ele que, no entender de alguns críticos, teve no convívio com a poesia concreta um aprendizado nada desprezível das faculdades e ferramentas da linguagem. Além disso, não seria preciso dizer das dificuldades que alguns dos procedimentos de Bichsel, em sua aparente simplicidade, apresentam ao tradutor. No caso, como conseguir no idioma de chegada o equivalente a jogos de palavras como o acima comentado? Por outro lado, não seriam esses momentos de “intraduzibilidade” justamente a marca distintiva de um poeta?

O escritor escreve contra as suas próprias frases, afirma Bichsel, em um texto de 1968, publicado no semanário *Die Weltwoche*, intitulado “Die Geschichte soll auf dem Papier geschehn” [A história tem que acontecer no papel]. Este, ao lado das aulas de poética proferidas em Frankfurt, consta dentre os escritos que melhor ilustram a “poética” de Peter Bichsel. Já estão ali, em fase embrionária, as principais idéias e posições que mais tarde seriam esclarecidas em *O leitor. A narrativa*, em 1982. Para Bichsel (2005, p. 54), o trabalho da escrita deve acontecer na superfície do papel; basta que uma idéia (uma história) lhe sugira uma frase, não mais que isso. E, então, o que dali em diante acontece não se dá principalmente entre as idéias, mas sim entre as palavras. Do texto de 1968, atente-se a esse fragmento, que toca de perto em algumas das questões que aqui vêm sendo debatidas:

Entsprechend der Ansicht, dass das Bild eines Malers mit dem ersten Strich seine Richtung bekommt. Der erste Strich allein ist völlig frei, jeder weitere Strich ist durch die bereits gemalten in seiner Freiheit eingeschränkt.

[...] Der Schreiber wird also nicht nur den Möglichkeiten eines Satzes folgen, er wird auch gegen diesen Satz schreiben, er wird ihm auch auszuweichen versuchen. Aus diesem Versuch entsteht sprachliche Spannung. (2003, p. 54)²⁹

Das impossibilidades da linguagem (ou: A impotência do narrador)

Quando se põe a falar a acerca do ato de narrar, dos problemas da linguagem ou das razões que o levaram a tornar-se escritor, Peter Bichsel parece se colocar em uma posição que é, no mínimo, inusitada. Surpreendentemente, ao expor suas limitações, é como se o autor de *Der Leser. Das Erzählen* assumisse, por assim dizer, uma posição de desvantagem com relação à linguagem. Há pouco me referi àquele intervalo que, de acordo com a Lingüística, separa a palavra de seu referente. Conseqüentemente, também entre a realidade e aquilo que é narrado se estende um lapso discrepante, que Bichsel explicita da seguinte forma:

Ao contar histórias, eu deixo de me ocupar com a verdade para tratar de suas possibilidades. Enquanto houver histórias, haverá, ainda e sempre, possibilidades. Por isso, sobre dois erros se assenta a questão dirigida ao contador de histórias: se é verdadeira a história que ele está contando.

Primeiro erro: Não há história que não contenha verdade e, em princípio, não há invenções. A fantasia humana é limitada por tudo quanto existe. No âmbito da técnica, isso tem um nome: leis da natureza; no caso do contador de histórias, não me é dado poder atribuir ao fato nome algum.

Segundo erro: A linguagem não pode reproduzir, ela pode apenas descrever a realidade. (inédito, p. 5)

E mais:

²⁹ “Correspondendo à visão que o quadro de um pintor recebe com a primeira pincelada. A primeira pincelada, apenas ela, é inteiramente livre, cada pincelada seguinte é limitada em sua liberdade pelo que já foi pintado. [...] O escritor, portanto, não seguirá apenas as possibilidades de uma frase, ele escreverá também contra esta frase, ele tentará escapar a ela. Dessa tentativa brota tensão lingüística.”

Na primeira aula, eu dizia que a literatura nada tem a ver com a vivência original, mas com a reflexão; que ela, longe de descrever as coisas, descreve o que há para dizer a respeito delas. (inédito, p. 29)

Por isso, com obrigá-lo à realidade, mata-se um contador de histórias. Ademais, não deixa de soar curiosa a afirmação de que a fantasia humana é limitada. Tendo isso em vista, anteriormente se alegou que Bichsel assume uma posição de desvantagem, que não é senão a irremediável condição de qualquer narrador, pela qual, no entanto, ele se deixa fascinar, conforme vimos no início deste trabalho. Ao dizer: “Como autor, eu não sou livre” (inédito, p. 54), Bichsel mais uma vez assume a “impotência do narrador”. Outrossim, a distinção que ele institui entre historiador e narrador, este – ao contrário daquele – descreve “não realidades, não a História, mas histórias” (inédito, p. 13), muito se aproxima da velha antinomia aristotélica estabelecida entre historiador e poeta. Nas palavras do filósofo grego, extraídas do nono capítulo de sua *Poética*:

é evidente que não compete ao poeta narrar exatamente o que aconteceu; mas sim o que poderia ter acontecido, o possível, segundo a verossimilhança ou a necessidade.

O historiador e o poeta não se distinguem um do outro, pelo fato de o primeiro escrever em prosa e o segundo em verso (pois, se a obra de Heródoto fora composta em verso, nem por isso deixaria de ser obra de história, figurando ou não o metro nela). Diferem entre si, porque um escreveu o que aconteceu e o outro o que poderia ter acontecido.³⁰

“Escrever uma história sobre a impossibilidade de escrever uma história”, eis o mote ao qual Peter Bichsel não se cansa de retornar e cuja realização de imediato se constata em suas narrativas. É o caso, por exemplo, de “Der Tierfreund”, décima sétima história de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Trata-se de uma narrativa em que a narração da história propriamente dita jamais se efetua: “Jetzt wäre wieder Gelegenheit, die Geschichte über den Tierfreund zu schreiben”³¹, assim se inicia o conto. Mas logo somos advertidos: “Doch lassen wir die Gelegenheit vorübergehn”³². Ao leitor é dado saber muito pouco, a não ser que a história

³⁰ Esse fragmento, extraído da internet [<http://www.scribd.com/doc/458325/Aristoteles-Arte-poetica->], embora não mencione o nome do tradutor, me parece mais fluente e adequado aos meus propósitos do que a tradução de Jaime Bruna de que disponho em versão impressa.

³¹ “Agora seria uma nova oportunidade para escrever a história do amigo dos animais”.

³² “Mas deixemos passar a oportunidade”.

sobre o amigo dos animais, “a história do homem com os dois cães, a história do homem que passeia com os cães”, não passa de mero pretexto:

Wenn mir keine Geschichte einfällt, suche ich die über den Tierfreund. Es scheint mir, dass es meine Geschichte wird, dass sie sich nicht vermeiden läßt, denn mich lieben die Hunde. (2003, p. 57) ³³

A rigor, estamos diante da história de uma história. A história da história do amigo dos animais, mais precisamente. A história de uma história que, no entanto, não é contada, e que assim se encerra, como se o conto todo não passasse, afinal, de uma nota de rodapé a comentar um texto invisível:

Es ist mir unangenehm, dass ich eine Geschichte und ausgerechnet diese schreiben muss, dass ich mich gezwungen fühle. Deshalb lasse ich noch einmal die Gelegenheit vorübergehen, und ich denke oft daran, einen Hund zu kaufen; damit sollte ich eigentlich meine Pflicht getan haben (2002, p. 58). ³⁴

No final das contas, escrever que não se pode escrever também é escrever. É como se Bichsel tivesse em mente a tentativa não de imitar a realidade, mas de representar a reflexão, não de descrever as coisas, mas de narrar o que se pode dizer sobre elas. Ao fazê-lo, acaba por desenvolver entre narrador e leitor um diálogo que traz à luz o hesitante processo de construção de suas histórias, não sem uma discreta dose de humor.

Não há (ou então faz-se de contas que não há) rotundas ou cortinas a esconder os bastidores: o processo de enunciação se dá, no momento mesmo de sua composição, às vistas do

³³ “Quando nenhuma outra me ocorre, eu lanço mão da história do amigo dos animais. Parece-me que ela será a minha história, que ela não tem como ser contornada, pois a mim os cães costumam querer bem.”

³⁴ “Eu acho incômodo ter de escrever uma história, e particularmente esta história, que eu me sinto forçado. Por isso eu deixo passar mais esta, e eu muitas vezes penso em comprar um cão; com isso, eu não faria senão cumprir com o meu dever.”

leitor³⁵; o tempo da narração coincide com o momento da escrita. Daí a escrita *hesitante*³⁶ de Peter Bichsel, que incorpora gestos de indeliberção, incerteza e, até mesmo, insegurança. É o que acontece no conto em questão, em que reconhecemos um narrador incapaz de contar uma história; no caso, “a história do amigo dos animais”. Mas há algo de peculiar nisso tudo, o narrador não assume sua incapacidade de pronto. Ele não quer afugentar o leitor; na verdade, quer se comunicar com ele, muito embora não saiba como. Ele o deseja por perto, tenta lhe contar uma história, mas a única que lhe ocorre é-lhe “incômoda” [*unangenehm*] e ele sabe pouquíssimo dela. Tal insegurança faz com que, no processo de comunicação, haja uma nítida ênfase na função fática da linguagem³⁷: a mensagem acaba se concentrando no próprio canal de comunicação, com o fito de estabelecer, ou manter aberto, sem interrupção, o contato entre locutor e destinatário, mesmo que não haja algo de importante a ser transmitido.

Essa mesma exploração da função fática, acompanhada de inventivas de caráter metalingüístico, também é facilmente verificável não apenas nos primeiros escritos de Bichsel, mas em toda a sua obra, inclusive naquela mais recente. Leia-se, por exemplo, um miniconto intitulado “Sehnsucht” [Nostalgia], extraído na íntegra de *Zur Stadt Paris*, de 1993:

³⁵ Recurso semelhante ocorre: no disco *Silence* (Alemanha, 2009), de Monolake, em que Robert Henke – o produtor musical por detrás do projeto – coloca, numa das faixas, trechos de uma conversa gravada ao telefone entre ele e o artista encarregado de produzir a capa do álbum, e eles discutem, justamente, sobre o andamento dessa tarefa; em *Duplo suicídio em Amijima* (Japão, 1969), película de Masahiro Shinoda, o diretor inclui, durante os créditos, trechos de uma conversa que ele teve, também ao telefone, com o cenógrafo do filme, e eles discutem, justamente, sobre o andamento da produção; em *Santiago* (Brasil, 2007), documentário de João Moreira Salles, o filme é, todo ele, uma meditação sobre a impossibilidade de se fazer um documentário; em *Jogo de cena* (Brasil, 2006), Eduardo Coutinho rompe com as fronteiras entre documentário, realidade e ficção, inserindo no filme cenas que, em regra, não fariam parte do filme, mas de seu *making off*, cenas nas quais ele discute com os atores a própria atuação deles. Em *Lector em fábula*, Umberto Eco (2004, p. 191) aponta para a existência de um “clube dos textos que narram histórias em torno do modo pelo qual as histórias são feitas”. A esse clube, que, segundo Eco, é presidido por Tristram Shandy, poderíamos acrescentar o membro Peter Bichsel. Em suas obras mais recentes, os recursos metanarrativos se tornaram ainda mais freqüentes. Leiam-se, por exemplo, os contos de *Der Busant* (“Laufbahn”) ou de *Zur Stadt Paris* (“Die Kunst des Anstreichens”, “Wie ein Roman entsteht”, “Sehnsucht”).

³⁶ Não se perca de vista o célebre postulado de Paul Valéry: “Poesia é hesitação prolongada...”

³⁷ Tal conclusão foi-me sugerida, mesmo indiretamente, pelos apontamentos de Boris Schnaiderman em *Dostoiévski: Prosa Poesia*, que demonstram como, na prosa de Dostoiévski, a função fática pode contribuir para a constituição da função poética. “Com efeito”, é o que lê à página 143 (1982), “em várias passagens insisti na importância que têm, na fala de Prokharitchin [personagem central da narrativa em questão], as partículas expletivas, empregadas por ele de modo tal que, em vez de ajudar a fluência do discurso, apenas estorvam a comunicação. Neste caso, temos realmente função fática, à qual Jakobson se refere: ‘Há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou interromper a comunicação’” De outra parte, vejamos o que Anthony Burgess (1994, p. 44) diz sobre a função fática, agora a propósito de James Joyce: “Os livros de Joyce são sobre a sociedade humana, e grande parte da linguagem social é ‘fática’, para usar o útil termo de Malinowski. Ela serve menos para transmitir informação, intensão ou necessidade do que para estabelecer ou manter contato – mero ruído confortador na escuridão”.

In Langnau im Emmental gab es ein Warenhaus. Das hieß Zur Stadt Paris. Ob das eine Geschichte ist? (1993, p. 44)³⁸

É o que acontece também, embora de maneira ainda mais implícita, em “Erklärung”, a derradeira e mais concisa narrativa de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*:

Am Morgen lag Schnee.

Man hätte sich freuen können. Man hätte Schneehütten bauen können oder Schneemänner, man hätte sie als Wächter vor das Haus getürmt.

Der Schnee ist tröstlich, das ist alles, was er ist – und er halte warm, sagt man, wenn man sich in ihn eingrabe.

Aber er dringt in die Schuhe, blockiert die Autos, bringt Eisenbahnen zum Entgleisen und macht entlegene Dörfer einsam. (2002, p. 73)³⁹

Ao debruçar-se sobre essa história – se é que, inevitável dizê-lo, isso é uma história –, Rolf Jucker (2005, p. 154) evoca, de passagem, observações de Walter Hilsbecher, para quem esse breve texto não passa de uma paródia da palavra “Geschichte” [história], cuja raiz está no verbo “geschehen” [acontecer] que, por seu turno, também deu origem a “Geschehnis” [acontecimento]. História: aquilo que aconteceu. Mas em “Erklärung” absolutamente nada acontece, apenas a neve a repousar em toda parte, de sorte que a “ausência de acontecimento” [*Geschehens-losigkeit*], tão-somente ela, vem à luz, e o enredo atinge o ponto máximo da rarefação. Ao leitor resta unicamente um sentimento de magnífica desolação ante um retrato tão belo quanto contraditório da paisagem invernal. Mais uma vez, graças ao uso do *Konjunktiv II* [*Man hätte sich freuen können*]⁴⁰, uma história que não se realiza e que, por conseguinte, é relegada à condição não de acontecimento, mas de possibilidade. À narrativa cabe esclarecer [*erklären*] essas possibilidades. É por isso que a literatura, ao voltar-se sobre si mesma, nos possibilita não a História, mas histórias. Nas palavras de Bichsel:

³⁸ “Em Langnau, no vale do Emmen, havia uma loja de armarinhos. Chamava-se Zur Stadt Paris [À Cidade de Paris]. Se isso é uma estória?”

³⁹ “Pela manhã havia neve. Teríamos podido ficar contentes. Teríamos podido construir iglus ou bonecos de neve, teríamos podido postá-los diante da casa como vigias. A neve é consoladora, é tudo o que ela é – e mantém quente, dizem, se nela a gente se enterra. Mas ela penetra nos sapatos, bloqueia os carros, leva trens de ferro ao descarrilamento e faz solitárias aldeias distantes.”

⁴⁰ “Teríamos podido ficar contentes”.

Mas qual história não tem por objeto, afinal, a própria literatura? Ou então: Existe literatura sem reflexão? E reflexão não quer dizer sempre, justamente, “sobre si mesmo”? Literatura não é, sempre, literatura sobre a própria literatura?

Ou então: O assim chamado “primeiro poeta”, Homero, não teria passado mesmo de alguém que conta uma história? Será que ele, enquanto descreve, não reflete já sobre o ato mesmo de narrar, sobre a própria escrita?

Também ele, me parece, vem de uma tradição literária. A literatura surge apenas dentro da literatura – não há nela um primeiro, o que há são somente os imitadores reflexivos. E não é a realidade a ser imitada, mas a situação do narrador. O ato de narrar, e não o conteúdo do que é narrado, eis o objetivo da literatura. Uma história é igualmente e sempre uma história sobre uma história. (inédito, p. 2)

Exatamente por conhecer de perto não apenas as próprias restrições, mas também as da linguagem, Peter Bichsel consegue realizar uma escrita exemplarmente eficaz, distanciando-se, para surpresa do público e gozo da crítica, da inexperiência patente em obras de estréia, nas quais o autor ainda se revela despreparado e deixa transparecer a falta de uma consciência afinada quanto aos limites da linguagem escrita. O que acontece no papel é coisa das palavras, e não das idéias, nos ensina Bichsel. O poeta aspirante, ao contrário, acredita ser possível transpor para o papel aquilo que está a sentir ou pensar, pois ele não sabe da “impossibilidade da descrição” (BICHSEL, inédito, p. 13), ou ainda, valendo-nos mais uma vez da terminologia lingüística, ele não se dá conta da distância que separa a palavra de seu referente, nem tampouco da necessidade de, em se tratando de um texto literário, tentar compensá-la através de arranjos lingüísticos no próprio universo textual, onde as palavras são confrontadas umas com as outras.

“A literatura”, segundo Peter Bichsel, “nada tem a ver com a vivência original, mas com a reflexão”, ela que, “longe de descrever as coisas, descreve o que há para dizer a respeito delas” (inédito, p. 29). É das próprias palavras que devem partir as idéias, e não o contrário. Também isso nos diz o mesmo autor em “Die Geschichte soll auf dem Papier geschehn” [A história tem que acontecer no papel]: “Ich habe mit Papier zu tun. Ich fülle Papier mit Wörtern. Es ist nicht so, dass ich vorerst etwas zu sagen habe und nach Wörtern suche. Ich habe Wörter und suche nach Fakten [...]. Die Fakten dienen mir dazu, die Wörter loszuwerden; nicht die

Wörter dazu, die Fakten loszuwerden” (2005, p. 54) ⁴¹. Trata-se, enfim, de uma postura na qual ecoa a lição de Mallarmé: “Poemas não se fazem com idéias, mas com palavras”.

“Peter Bichsel é um poeta”, afirma o prestigiado escritor suíço Max Frisch. Tirante os esparsos poemas que – antes de sua estréia como prosador – foram publicados em periódicos, Peter Bichsel nunca foi poeta no sentido de quem escreve versos. Com efeito, Max Frisch contempla na prosa de seu conterrâneo qualidades que, por assim dizer, transcendem o texto em mera prosa corriqueira, projetando-o para o âmbito da poesia.

Da linguagem enquanto possibilidade

Não apenas o que aconteceu, mas o que poderia ter acontecido. Para Peter Bichsel (inédito, p. 13), “A história da história que não se pode escrever é a história da vida que não se pode viver”. Eis uma frase a insinuar que a literatura não tem a ver apenas com literatura, que ela se estende para algo mais amplo. Contar histórias, é o que se afirma nas preleções de Frankfurt, é uma necessidade humana. Daí sua importância, e daí a questão: “De onde saem afinal a vontade e a urgência que as pessoas têm de contar histórias, e que, em absoluto, não depende do conteúdo do que é narrado?” (BICHSEL, inédito, p. 4).

A literatura, já se disse repetidas vezes, não se ocupa da realidade, mas sim de suas possibilidades, e nisso ela se difere da História. A gramática alemã dispõe, inclusive, de uma forma para a possibilidade, o *Konjunktiv* [modo conjuntivo]. E aqui entramos em dos pontos mais importantes da *Erzähltheorie* [teoria da narrativa] de Peter Bichsel. Para ele, a pergunta “Como seria se?” [*Was wäre wenn?*]⁴² é aquela que desencadeia todas as histórias:

A história do Odisseu, por exemplo, não é senão a história de um retorno à pátria. No original, se é que existiu algum, depois de longa ausência ele retorna à casa e põe para fora o concorrente. Parece-me que Homero escreveu a história na forma verbal do conjuntivo, quero dizer, pensou através do modo conjuntivo: como seria se o Odisseu, em meio à viagem, tivesse encontrado as sereias, o ciclope? Parece-me que Homero não relata, de forma contínua, uma

⁴¹ “Eu tenho a ver com papel. Eu encho papel com palavras. Não é assim que eu primeiro tenho algo a dizer e procuro pelas palavras. Eu tenho palavras e procuro por fatos [...]. Os fatos servem para eu me livrar das palavras; não são as palavras para eu me livrar dos fatos.”

⁴² Outra tradução possível: “Que tal se?”

viagem de regresso plena de peripécias, antes oferece inúmeras razões para que a chegada seja protelada.

Como seria se: como seria se um pequeno Oskar [*O tambor*, de Günter Grass] não quisesse crescer e não quisesse ficar adulto, como seria se o próprio juiz tivesse quebrado a bilha [*A bilha quebrada*, de Gerhart Hauptmann], como seria se alguém colecionasse silêncios completos. (inédito, p. 13-14)

Claro está, pois, que o emprego do modo conjuntivo na obra de Peter Bichsel se deve a uma profunda compreensão poética das possibilidades do idioma alemão. Trata-se, é o que tenciono demonstrar, de um procedimento empregado, com plena consciência, a serviço de sérias implicações estéticas e, inclusive, políticas. Em pelo menos duas das narrativas anteriormente comentadas, o uso do *Konjunktiv II* é de primordial importância: “Der Tierfreund” e “Erklärung”. Nessa última, por exemplo, temos dois universos colocados em oposição diametral: o mundo das possibilidades (que encontra sua expressão no modo conjuntivo) e o mundo factual (representado pelo modo indicativo): *Man hätte sich freuen können* [modo conjuntivo]. *Aber der Schnee dringt in die Schuhe, blockiert die Autos, bringt Eisenbahnen zum Entgleisen und macht entlegene Dörfer einsam* [modo indicativo].

Sugerir possibilidades, isso também quer dizer: abrir horizontes. Ao apresentar histórias cuja realidade é sempre questionável, Bichsel outra coisa não faz senão dar a entender que a realidade que nos circunda também é questionável e, como tal, ela não é estática, é passível de alteração. É por isso que, diante da realidade, ele não demonstra entusiasmo, mas desconfiança, pois ele suspeita que a realidade não existe ou, melhor dizendo, que ela não passa de uma miragem⁴³. Nesse sentido, as personagens de *Kindergeschichten* têm em Bartleby, o escrivão, um célebre e radical precursor. “I would prefer not to” [Acho melhor não] é a frase implacável com que a personagem de Herman Melville recusa os deveres e a realidade que o cercam. Não é diferente em *Kindergeschichten*, contos que tratam do desejo de tomar as palavras ao pé da letra e de, com elas, provocar o mundo dos fatos, que insiste em nos dizer que a terra é redonda (“Die Erde ist rund”), que a América existe (“Amerika gibt es nicht”) e que uma mesa é uma mesa (“Ein Tisch ist ein Tisch”). Nesse ponto, vale transcrever um fragmento de *Bartleby e*

⁴³ Aquilo a que chamamos verdade, em sua constituição, muito pouco se difere de uma obra ficcional.

*companhia*⁴⁴, do espanhol Enrique Vila-Matas, que detecta entre Robert Walser e Bartleby um parentesco, do qual as personagens de *Kindergeschichten* poderiam muito bem participar:

Roberto Calasso, falando de [Robert] Walser e Bartleby, comentou que nesses seres que imitam a aparência do homem discreto e comum habita, no entanto, uma inquietante tendência à negação do mundo. Tanto mais radical quanto menos notado, o sopro de destruição muitas vezes passa despercebido para as pessoas que vêm nos *bartlebys* seres cinzentos e bonachões. (2004, p. 12)

Leitores são, para Peter Bichsel (inédito, p. 22), pessoas que sabem lidar com perguntas sem imediatamente evocar uma resposta. Eles “sabem viver em meio a perguntas, não em meio a respostas. Já isto, para a maioria, pode ser subversivo”. Nisso também se assemelham leitores a crianças. Estas, com frequência, levam seus pais ao embaraço com perguntas que são, a rigor, irrespondíveis – como esta: “Was wäre, wenn heute Donnerstag wäre?” [E se hoje fosse quinta-feira?] Em “Die grammatikalische Zukunft” [O futuro gramatical], Peter Bichsel faz dessa questão um ponto de partida. É bem possível, concluí-se a uma determinada altura, que a criança saiba ou mesmo pressinta que suas perguntas são irrespondíveis. E é provável que ela nada queira além de encurralar seus pais, levando-os ao absurdo, ao irrespondível, ao modo conjuntivo de se pensar, isto é, ao “como seria se?”:

Kinder leben in Fragen, Erwachsene leben in Antworten. Es kommt vor, dass Kinder auf Antworten verzichten, keine Antworten wollen, nur Fragen, als ob es eine Welt der Fragen und eine Welt der Antworten gäbe, die nur ganz zufällig miteinander zu tun haben – Gegenwelten. (2005, p. 56)⁴⁵

É possível ver, na obra de Peter Bichsel, ricas implicações políticas, ele que, de 1973 a 1983, de par com vasta produção no âmbito do jornalismo político em seu país, chegou a atuar como assessor e redator de discursos para o senador Willi Ritschard. Para Bichsel, o ato mesmo

⁴⁴ Em *Bartleby e companhia*, Enrique Vila-Matas mistura, em doses justas, ensaio e ficção, em uma narrativa fragmentária, ao mesmo tempo ágil, translúcida e experimental.

⁴⁵ “Crianças vivem em perguntas, adultos vivem em respostas. Ocorre de crianças renunciarem a respostas, não quererem respostas, apenas perguntas, como se um mundo das perguntas e um mundo das respostas houvesse, que só bastante por acaso têm a ver um com o outro – mundos opostos.”

de narrar, assim como o ato da leitura, é um gesto político, um gesto que requer um tempo demorado [*eine lange Weile*]: “O poeta tem de ser areia no funcionamento do mundo e não o óleo, foi o que disse certa vez Günter Eich. [...] Mas, se o funcionamento do mundo corre depressa demais, não resta mais tempo para histórias, então não se pode mais contar a vida para si mesmo” (inédito, p. 63; grifo meu).

Só quem experimenta a leitura como um mundo oposto pode transformar-se em leitor, e isso requer tempo, afirma Bichsel (inédito, p. 28). E, no entanto, vivemos em uma época na qual se dedica cada vez menos tempo para ler, refletir, escrever ou contar histórias. Este, sem dúvida, um fato contraditório, porquanto nunca estivemos tão cercados de ferramentas que, ao menos em primeira instância, deveriam nos ajudar a poupar tempo: computadores, automóveis, aparelhos celulares, caixas eletrônicos etc., etc. Cabe perguntar: para quê?

Diante de uma pergunta mui amiúde dirigida a escritores: “De onde vêm suas idéias?”, Bichsel diz sentir-se embaraçado, pois sabe, de antemão, que ninguém haverá de crer em sua resposta: “Exatamente do mesmo lugar de onde todo mundo obtém suas idéias”. E, se lhe dizem: “Mas eu raramente ou nunca tenho idéias”, ele retruca: “Eu também”. Para Bichsel, as idéias vêm do tédio [*Langeweile*]. Formada pela justaposição do adjetivo “lang” [longo, prolongado] e do substantivo “Weile” [tempo, momento, duração], “Langeweile” é a palavra alemã para tédio. Com isso em mente, veja-se uma passagem extraída de “Und die Ideen?”:

Ich habe nur Einfälle, wenn ich mich langweilen kann, sehr lange langweilen kann, und gute Erzählungen beginnen oft mit dem Wort „Damals“, denn zwischen dem Ereignis und der Erzählung muss Zeit verstrichen sein, die Zeit der Langeweile. Dass wir von damals erzählen, das hat nicht einfach mit Nostalgie zu tun, sondern mit der langen Zeit, die eine Geschichte braucht. (2005, p.83-84)⁴⁶

Dentre as narrativas de *Eingetlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, uma delas se ocupa explicitamente do tema em questão. Trata-se de “Holzwolle”, oitava narrativa do volume. É possível decompor a história em duas partes que, aparentemente, não têm a ver uma

⁴⁶ “Eu só tenho idéias quando consigo me entediar, me entediar muito longamente; e, freqüentemente, boas histórias principiam com “naquele tempo”, pois entre o acontecimento e a narrativa deve transcorrer tempo, o tempo do tédio. Que narremos o que aconteceu naquele tempo, isso não tem simplesmente a ver com nostalgia, mas sim com o longo tempo de que uma história necessita.”

com a outra. Num primeiro momento, temos um grupo de amigos reunidos por ocasião de uma exibição de *slides*, cujos anfitriões são Madelaine e o esposo. Curiosamente, a descrição dos mecanismos de funcionamento do telão e do projetor acaba recebendo maior destaque do que as próprias imagens a serem exibidas. E estas, quando vêm à tona, não passam das mesmas imagens de sempre, “e todos os slides se parecem com slides de templos gregos” [*und alle Lichtbilder sehen aus wie Lichtbilder von griechischen Tempeln*]. Até aqui fica em suspenso o que pensam ou sentem as personagens; o narrador não faz qualquer intrusão psicológica. Sabemos apenas que Madelaine saiu “realmente horrível” nas fotos [*Madelaine sieht wirklich schrecklich aus*] e que, finda a sessão, a luz vai ofuscar a visão de alguém.

A segunda parte, em contrapartida, conduz o leitor a um universo de nostalgia, ao operar uma inesperada mudança de perspectiva: “Agora a pessoa pode, sem mais, fechar os olhos e pensar em não importa o quê, num urso Teddy, sei lá”. Desse ponto em diante, a narrativa muda bruscamente da focalização externa para a interna, feito um anacoluto na continuidade textual, e se ocupa com a descrição das reminiscências infantis de não se sabe ao certo quem – muito provavelmente de Madelaine, cujo nome, é claro, nos remete de imediato aos impremeditados acessos de memória que acometem o narrador de *Em busca do tempo perdido*, de Marcel Proust. Ao sabor de um imprevisível desencadeamento de “memória involuntária”, a narrativa nos introduz em um mundo pueril, ainda marcado por uma inocência que não subsiste na vida adulta. Para a mãe, na barriga do ursinho Teddy há serragem “apenas”; mas, para a criança, a serragem é ela mesma a “essência da vida” (JUCKER, 2005, p. 145). Além disso, é possível estabelecer um paralelo entre a procura infantil por “alguma coisa dentro” [*etwas drin*] do ursinho e a procura dos adultos pelas vivências documentadas na película dos *slides*.

“O tédio é o pássaro do sonho a chocar o ovo da experiência” [*Die Langeweile ist der Traumvogel, der das Ei der Erfahrung ausbrütet*], eis uma bela imagem forjada por Walter Benjamin, em *O narrador*. No caso de “Holzwolle”, é como se a tediosa exibição de *slides* encerrasse aquele longo tempo que, segundo Bichsel, deve se estender entre o acontecimento e a narração, o tempo do tédio [*die Zeit der Langeweile*]. E, assim como o narrador proustiano, que se vê acometido por reminiscências involuntárias ao ingerir sua *madeleine* embebida em chá, parece que a exibição de *slides*, em si mesma inofensiva, consegue de alguma forma trincar o “ovo da experiência”, abrindo nele fissuras que chamam para fora memórias e sentimentos recalçados.

Diga-se de passagem, Bichsel sempre volta a ressaltar que, no alemão suíço, não apenas “lange Weile”⁴⁷ tem duplo significado, mas também “lange Zeit” [longo tempo]. “Längi Zyt” é a expressão suíça para “Sehnsucht” [nostalgia]. Libertar forças que outrora se mantinham retidas, abrindo novos espaços: tédio, nostalgia.

Para Walter Benjamin, “metade da habilidade de narrar reside na capacidade de relatar a estória sem ilustrá-la com explicações” (1975, p. 67). Não é diferente em “Holzwolle”, em que o “relacionamento psicológico dos fios da ação não é oferecido à força ao leitor. Fica a seu critério interpretar a situação tal como a entende, e assim a narrativa alcança uma envergadura ampla”. Sugerir em vez de dizer, calar em vez de falar⁴⁸, assim procede Bichsel diante do seu leitor.

Sobre a cooperação interpretativa

A edição norte-americana de *And really Frau Blum would very much like to meet the Milkman*⁴⁹ traz em sua orelha uma intrigante formulação sobre as narrativas que compõem o livro: “Like a man looking through the wrong end of a telescope, Peter Bichsel has reduced the world into twenty-one bite-sized scenes”.

Senhor de um olhar desencantado, é como se o narrador em Peter Bichsel pudesse contemplar as suas histórias apenas de uma perspectiva distanciada, sem qualquer contato direto com as personagens. Em suas narrativas, Bichsel não faz o leitor olhar através da fechadura da porta, uma vez que ele próprio desconhece a vida íntima de suas personagens e raramente sabe o que elas pensam ou sentem. Ao final de cada narrativa, o narrador sabe tão pouco quanto o leitor. Trata-se de um narrador humano, demasiadamente humano, que não ostenta qualquer faculdade

⁴⁷ *Lang* [longo], *Weile* [momento]: termos que, justapostos, compõem *Langweile* [tédio]. Note-se a semelhança entre *Weile* e o substantivo inglês *while*, de significado correspondente.

⁴⁸ A título de ilustração, uma passagem extraída de meu caderno de anotações, ao qual me dediquei ao longo dos últimos meses, valendo-me de uma escrita espontânea e – por assim dizer – telegráfica, para registrar apontamentos e idéias a serem usados na presente dissertação: “O que não se comunica é tão importante quanto o que se comunica. Daí esta imagem: o que se fala é como uma ínfima ilha cercada por todos os lados pelo infinito oceano do que poderia ter sido dito; toda palavra se acha cercada por todas as outras; e cada palavra ostenta, involuntária, uma estampa transluzente: a ausência das demais palavras. O que não se comunica é tão importante quanto o que se comunica: o *yin-yang* da linguagem (par de forças ou princípios fundamentais, ao mesmo tempo antagonísticos e complementares, em perpétua oscilação de predominância)”.

⁴⁹ Delacorte Press, 1968. Tradução de Michael Hamburger.

demiúrgica: não é onisciente nem onipresente, muito menos onipotente. É apenas alguém a observar, desajeitadamente, pela extremidade errada do telescópio.

Como nas melhores narrativas kafkianas, em Peter Bichsel o narrador é “insciente”⁵⁰; é como se ele, coloquemos assim, se calasse porque já disse tudo que sabia ou simplesmente porque não tem mais nada a dizer, restando ao leitor preencher vazios e subentendidos, impressões, cacos de uma história – enfim, poucas certezas em meio a muitas incertezas, num mundo à beira da incomunicabilidade. Rolf Jucker (2005, p. 111) assim define a forma em que se manifestam as histórias de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*: “Diese ganz spezielle sprachliche Form, die in ihrer Verknappung lediglich andeutet und mehr verschweigt als ausspricht”⁵¹. E essa postura, vale ressaltar, nada tem de gratuito. Bichsel assim o faz por acreditar que, entre o dito e o não dito, há um intervalo que não deve ser preenchido senão pelo leitor. Por assim dizer, Bichsel estende a mão ao leitor, como que a convidá-lo a participar ativamente de suas histórias, pois ele sabe que é no leitor, no ato da leitura, que o texto efetivamente se realiza. Ele está apostando na inteligência do seu leitor, quando lhe apresenta uma narrativa deliberadamente repleta de lacunas. Em entrevista a Rudolf Bussman (apud JUCKER, 2005, p. 111-112), Bichsel afirma: “Ich will meinem Leser die Möglichkeit geben, weiterzudenken, weiterzuarbeiten, mitzuarbeiten an diesen Geschichten”⁵².

Para Jucker (2005, p. 111), as narrativas de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* ilustram de maneira exemplar as idéias de Umberto Eco em *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos* (Editora Perspectiva, 2004). Eco sustenta a idéia de que os textos são “máquinas preguiçosas” que necessitam sem cessar da cooperação dos leitores. Destarte, Eco procura compreender quais são os aspectos mais relevantes que atuam

⁵⁰ Observação de Modesto Carone (in: KAFKA, 2002, p. 93), a propósito das narrativas curtas de *Contemplação*, obra já mencionada anteriormente. Rolf Jucker (2005, p. 110) vê, em Peter Bichsel, um parentesco com Kafka, mas não vai além e não justifica essa afinidade, embora ela seja mais ou menos óbvia. Ao que tudo indica, essa perspectiva *insciente*, que é uma característica fundamental em Kafka, também o é em Peter Bichsel: o narrador sabe tão pouco quanto o leitor. Anteriormente, em etapa inicial deste trabalho (qualificação), referindo-me ao estilo “omisso” de Peter Bichsel, cheguei a escrever mais ou menos o seguinte: Bichsel prefere “não dizer”, deixando lacunas para que o leitor, ele mesmo, os preencha como bem quiser. Mas hoje penso de maneira um pouco diferente: ele se cala justamente porque não sabe, ou não tem, o que dizer. Ademais, das narrativas que integram *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*, “Os funcionários” [Die Beamten] parece ser aquela em que ecoa, com maior nitidez, a voz kafkiana – e não só pela natureza do tema. Quão pouco sabemos desses funcionários, em sua rotina compulsória e repetitiva, em certa medida narcotizante: “E agora eles apertam o passo, pois a rua lhes parece suspeita. Eles tomam o rumo de casa e receiam não ter fechado a escrivania. Eles pensam no próximo pagamento, na loteria, na esportiva, no casaco para a mulher, e enquanto isso eles movem os pés e de vez em quando um deles acha extraordinário que os pés se movam.”

⁵¹ “Essa forma lingüística bastante especial, que, em sua concisão, meramente sugere e mais cala do que exprime.”

⁵² “Eu quero dar ao meu leitor a possibilidade de pensar e trabalhar adiante, cooperando com essas histórias.”

durante a atividade interpretativa dos leitores, analisando os mecanismos e os limites que engendram a cooperação interpretativa.

“Todo texto quer que alguém o ajude a funcionar”, afirma Eco (2004, p. 37).

“Roman”, penúltima narrativa do volume, suscita exemplarmente esse trabalho de cooperação entre texto e leitor. A começar pelo título, temos aí, de acordo com a jocosa constatação de Rolf Jucker, o menor romance da literatura mundial: apenas 74 linhas.

Pois bem, é claro que a rigor não se trata de um romance, e não só por causa da extensão do texto. Na narrativa de Bichsel quase nada acontece, as personagens são deliberadamente mal delineadas e não apresentam nenhum desenvolvimento significativo. Na verdade, é como se “Roman” nos apresentasse, em linhas radicalmente sinópticas, não um romance, mas sim o que poderia ter sido o enredo de um romance. A fabulação se esgarça e é reduzida ao esqueleto, sumário de microcélulas dramáticas, justapostas em pé de igualdade, de modo que cada frase sugere, em si mesma e independentemente das demais, uma diminuta narrativa: “Das Mädchen lächelt nicht. Der Mann betrachtet sich im Spiegel”⁵³; ou: “Der Mann schreibt nach Jahren wieder einmal seinem Bruder in Amerika, wartet wochenlang auf Antwort. Inzwischen ist eine andere Partei stark geworden. Inzwischen ist es Frühling geworden”⁵⁴. O que resulta daí, quero dizer, do conjunto de frases que – em sua totalidade – compõem o conto, é algo como uma representação icônica de um romance, vale dizer, de um “romance” enquanto idéia, modelo, estrutura. Nas palavras de Jucker (2005, p. 153), “natürlich ist der Text ein Roman, nur steht der Roman nicht auf dem Papier, sondern er entsteht in unseren Leserköpfen. Die wenigen gezielt gesetzten Andeutungen lassen unserer Spekulation freien Raum”⁵⁵. Em Bichsel, a elipse é um elemento estrutural. Por isso, entre um período e outro, entre um parágrafo e outro, bem como entre um acontecimento e outro, se estendem espaços a serem ocupados pela imaginação do leitor, pelas histórias que o próprio leitor poderá criar, em confronto com as suas expectativas do que seria um romance. Na formulação de Peter Hamm sobre as narrativas de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*:

⁵³ “A garota não sorri. O homem se olha no espelho.”

⁵⁴ “O homem, depois de anos, torna a escrever para seu irmão na América, espera semanas a fio pela resposta. Nesse meio tempo um outro partido se fortaleceu. Nesse meio tempo veio a primavera.”

⁵⁵ “naturalmente o texto é um romance, só que o romance não está no papel, surgindo, isto sim, em nossas cabeças de leitores. As poucas sugestões objetivamente colocadas deixam livre espaço à nossa especulação.”

Als Leser werden wir so gezwungen, die Aussparungen und Hohlräume zwischen seinen Sätzen mit unseren eigenen Geschichten aufzufüllen, so dass letztlich der Leser zum Autor von Bichsels Geschichten wird. (apud JUCKER, 2005, p. 111)⁵⁶

Ora, se as narrativas de Peter Bichsel abrem espaços para que o leitor as interprete à sua maneira, cumpre dizer que tal procedimento também apresenta um perigo, a saber, o problema da “hipercodificação” (cf. Eco, 2004). No julgamento de Rolf Jucker, boa parte da crítica, ao se dedicar à obra de Peter Bichsel, não agiu cautelosamente diante desse risco. É o que ele tenta demonstrar quando, por exemplo, faz um levantamento crítico das leituras e interpretações que tiveram por objeto as narrativas “Der Milchmann” ou “San Salvador”.

Entre a senhora Blum e o leiteiro, uma vasilha amassada e uma troca de bilhetes são tudo o que um pode saber do outro. Trata-se de uma história freqüentemente tomada como um exemplo da impossibilidade de comunicação autêntica entre seres humanos. Nos termos pitorescos de Pia Reinacher (apud JUCKER, 2005, p. 146): “Eine Geschichte virtueller Kommunikation. Ein Mann und eine Frau leben eingesperrt in den eigenen Sprechblasen”⁵⁷. O fato de que a senhora Blum jamais se levante às quatro para conhecer pessoalmente o leiteiro, assim como o fato de que o leiteiro apenas pense “não tem importância” [*nicht der Rede wert*], mas não o demonstre por escrito, nos permite supor – se permanecermos nessa linha interpretativa – que nem a senhora Blum nem o leiteiro conseguem romper com os papéis sociais que desempenham, com a interminável repetição da rotina diária, nem tampouco com os valores da moral pequeno-burguesa.

Em contrapartida, Rolf Jucker (2005, p. 147) nos mostra que é bem possível ler essa história de outra maneira. Não somos forçados a ver nela profundos problemas de comunicação. Afinal, não há por que falar em impossibilidade comunicativa se, de um lado, a comunicação entre o leiteiro e sua cliente se realiza plenamente⁵⁸ e alcança seus propósitos, que a princípio são

⁵⁶ “Na condição de leitores, somos compelidos a preencher com nossas próprias histórias os vazios e espaços entre as frases, de modo que, em última instância, o leitor se torna autor das histórias de Bichsel.”

⁵⁷ “Uma história de comunicação virtual. Um homem e uma mulher vivem encarcerados em seus balões [Sprechblasen].” Formado pela justaposição do verbo “sprechen” [falar] e do substantivo “Blase” [balão], “Sprechblasen” se refere aos balões que, nas histórias em quadrinhos, encerram as falas ou pensamentos das personagens.

⁵⁸ Décio Pignatari (1996, p. 11): “De outra parte, o termo ‘comunicação’ vem tendo aceitação mais rápida pela massa média do público letrado, não fosse o tema da ‘incomunicabilidade’ entre os homens um dos tópicos clássicos dos filosofismos do pós-guerra... Isto me traz a lembrança a irritação com que Oswald de Andrade respondia, nos últimos anos de sua vida, aos poetas que viviam a falar de ‘poesia inefável’ e de poesia ‘incomunicável’, como era de moda: ‘Como inefável? Como incomunicável?’ – costumava dizer ele. ‘Pois se a poesia está aí, nas palavras, e nelas se comunica!’”

apenas comerciais, e se, de outro lado, a carência de um encontro real existe, até onde sabemos, apenas por parte da senhora Blum, que bem que gostaria de conhecer o leiteiro, mas este absolutamente desconhece os desejos de sua cliente, e não poderia ser de outra maneira. Isso não invalida a interpretação dominante, mas nos faz reconhecer que os significados atribuídos ao texto são construídos por nós, que, na condição de leitores e à revelia do autor, podemos ir além do que está textualmente expresso no papel.

Em “San Salvador”, enquanto aguarda a mulher que ensaia com o coral da igreja e as crianças dormem, um homem se acha sentado à mesa e experimenta uma caneta tinteiro recém-adquirida. Depois de rabiscar várias vezes a própria assinatura, as iniciais, algumas linhas onduladas numa página, ele recomeça em outra página, que dobra cuidadosamente, para sobre ela escrever: *Mir ist es hier zu kalt. Ich gehe nach Südamerika*. Mais abaixo, seu nome: Paul. Através do uso do *Konjunktiv II*, o leitor é levado a antecipar a reação da mulher, ao retornar da igreja. Primeiro, não acreditaria nessa história de América do Sul. Mas, em todo caso, não custava conferir as camisas na cômoda. Em seguida, telefonaria para o “Löwen” (um bar, supostamente), se desesperaria, mas acabaria se conformando. Tudo isso, apenas na imaginação de Paul, que continua sentado à mesa, relê as instruções de uso da caneta, imagina para quem poderia escrever uma carta, compara as instruções em inglês e alemão, torna a olhar para a folha onde escrevera as frases, pensa em palmeiras, pensa em Hildegard, a esposa. Quando ela entra, tudo é bem mais prosaico do que muitos gostariam de supor. Pergunta se as crianças estão dormindo e, um gesto muito repetido, ajeita os cabelos que lhe pendem sobre a testa. Tudo isso em poucas linhas.

Ao discorrer sobre essa história, Rolf Jucker (2005, p. 148-149) lembra que muitos a interpretaram negativamente. Na leitura de Klaus Zobel, como na de muitos outros, “San Salvador” não seria senão a triste história de um homem casado, e no entanto solitário, fustigado pelo frio e tão enfasiado que nada lhe restaria além de um vago desejo de mudança que se manifesta nas frases que ele escreve no papel: *Mir ist es hier zu kalt. Ich gehe nach Südamerika*.

Rolf Jucker assume uma posição de cautela e propõe outra leitura. É provável que Paul não esteja a fazer nada muito diferente do que muitos de nós faríamos em nossas casas, à noite, se tivéssemos em mãos uma nova aquisição: ele se põe a experimentar a caneta, fazendo rabiscos ao acaso, e tão-somente isso. Enquanto leitores, bem que poderíamos psicologizar a situação, mas isso não é necessário, uma vez que o próprio texto nada nos diz nesse sentido. O mais das vezes, não sabemos o que Paul está efetivamente pensando ou sentindo. Aliás, Paul não age como se

levasse a sério as frases que escreve. E mesmo a sua aparência entediada não precisa ser tomada negativamente, já que sabemos do valor positivo que Bichsel confere ao tédio.

O desfecho da história tem sido igualmente lido sob uma perspectiva negativa, que interpreta os gestos previsíveis da esposa como indícios de uma crise conjugal. Mas não é de todo improvável que Paul esteja feliz com o retorno da esposa e o fato de ele que conheça com exatidão os movimentos dela pode significar que entre eles há uma íntima familiaridade e afeto. Nas palavras de Jucker, sobre o desenlace de “San Salvador”:

In einer Zeit, wo alles immer neu, aufregend und spektakulär sein muss, bekommt das Alltägliche, Gewohnte und Vertraute einen subversiven Wert. (2005, p. 150)⁵⁹

Por uma consciência narrativa

As histórias de Bichsel, não seria exagero dizê-lo, se ocupam de pessoas as mais comuns e de acontecimentos os mais banais. Para ele, o entendimento entre escritor e leitor não repousa apenas sobre meras descrições, mas por sobre clichês, por sobre o típico. Daí os seus personagens serem “o leiteiro”, “o homem idoso”, “o avô”, “a tia”, “a garota”, “a mãe”, “a filha”, “os funcionários”. Não é de se estranhar, pois, a sua rejeição ao descritivismo. Sua linguagem é sugestiva, jamais exaustiva. Vejamos por quê:

eu não posso dizer: “Não sei onde eu encontrei não sei quem”. Soa por demais casual. Mas, quando escrevo: “Casualmente encontrei pela Bockenheimer Landstraße, esquina com a Brentano-Strasse, um homem de aproximadamente cinqüenta anos com mais ou menos este e mais aquele grau de instrução, ginasiano fracassado do curso noturno, dotado de interesses técnicos, careca na frente, gola do casaco levantada”, tampouco terei transmitido uma imagem. Se eu descrever o homem dessa maneira, os senhores não verão nada. Quanto mais exata a descrição, mais casual será o resultado.

Se, porém, eu escrevo “Encontrei um homem”, surge diante de vocês uma imagem. Se eu acrescento ainda “fracassado ginasiano do curso noturno” vocês já terão de fazer a primeira

⁵⁹ “Numa época em que tudo deve ser novo, emocionante e espetacular, adquirem um valor subversivo o cotidiano, o costumeiro e o familiar.”

correção. Talvez surja em vocês, agora, a idéia “barba e desleixado”, mas eu opto por interesses técnicos e careca na frente. Já vocês, como leitores, estarão procedendo a nova correção. Com os meus detalhes, longe de construir uma imagem, eu faço por constantemente destruí-las na mente de vocês. (inédito, p. 32)

Despertar no leitor uma “consciência narrativa” – esse parece ser o maior propósito de Peter Bichsel, se assim é lícito dizer. Para tanto, antes de tudo é preciso reconhecer que literatura é repetição [*Literatur ist Wiederholung*], que ela surge apenas dentro da literatura, e que nela não há um primeiro, mas somente os “imitadores reflexivos”. Isso posto, examinemos outro excerto de *O leitor. A narrativa*:

Literatura é repetição, disso estou convencido. As histórias deste mundo estão escritas: na Bíblia, nas histórias dos Chassiden, em Homero. Quem lê Goethe, Adalbert Stifter e Fontane não sabe menos sobre o mundo do que o leitor de Heinrich Mann, Günther Grass e Martin Walser. As histórias, que todavia continuam sendo escritas, não precisam ser escritas porque carecemos de novas histórias. Elas precisam ser escritas para que não pereça a tradição de narrar, de escrever histórias. As histórias antigas bastariam para justificar a vida, mas quem gostaria de viver num mundo em que não nascessem novas histórias, de viver num mundo em que tão-somente ainda a História seja produzida, e não mais as histórias? (inédito, p. 53)

Peter Bichsel afirma: “Inventar e sugerir técnicas narrativas, é essa no fundo a tarefa da literatura” (s.d., p. 63). O fato de que exista o narrar, e de que ele nos seja previamente demonstrado, isso nos permite produzir nossas próprias histórias. E à literatura cabe abarcar essas histórias, abrigando-as dentro de uma tradição que é humana:

Nós reconhecemos as histórias não no seu conteúdo, mas em sua tradição literária. As histórias só são histórias, porque nos lembram histórias. Tudo quanto não nos lembra histórias, apenas o reconhecemos como acontecimento. Com o que, uma tarefa da literatura seria trazer cada vez mais acontecimentos para dentro da literatura, tornar cada vez mais acontecimentos reconhecíveis como histórias. Estou convencido de que nós no século 20 – e não apenas nós leitores, mas também os não-leitores – podemos reconhecer substancialmente mais acontecimentos como histórias do que, por exemplo, os contemporâneos de Goethe.

Essa parece ser para mim uma tarefa essencial da literatura: cuidar para que nós possamos reconhecer não apenas a História, mas também as histórias. Não se trata simplesmente apenas do

reconhecimento da realidade, trata-se de introduzir as realidades numa tradição humana, na tradição da narrativa. (inédito, p. 65-66)

Arte conceitual

Mais um palpite sobre *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Um aspecto em particular da obra chama a atenção. Trata-se de sua organização conceitual que, de certa forma, nos permite aproximá-la do Flaubert maduro de *Três contos* (1877). Segundo Samuel Titan Jr.⁶⁰, que traduziu essa obra em parceria com Milton Hatoum, ao contrário da prática usual entre os contistas contemporâneos, que trabalhavam peça a peça, correndo contra o relógio das revistas que veiculavam as obras literárias, Flaubert passa a conceber os contos de sua obra derradeira como um tríptico⁶¹.

Embora algumas de suas histórias tenham sido publicadas separadamente, também *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* foi concebido como um todo coerente, e não como uma mera sucessão de narrativas. Sem falar novamente no estilo epigramático de Bichsel, que se faz presente em todos os textos do conjunto e que, mais do que qualquer outro recurso, lhe confere unidade, cumpre destacar a recorrência de determinados temas e figuras ao longo das narrativas que compõem o livro. Significativamente, o livro se abre com “Stockwerke” [*Behelfsmäßig kann man sich ein Haus vorstellen, ein Haus mit vier Stockwerken*⁶²] e não é de todo improvável que as personagens das narrativas seguintes sejam moradores ou freqüentadores dessa casa. Há indícios disso. O leiteiro, por exemplo, não aparece apenas no conto do qual provém o título da obra; em “Pfingstrosen”, Adele graceja com o leiteiro e, ao conferir o troco, percebe que o leite encareceu, como em “Der Milchmann”. Não sem algum esforço, podemos supor que a menina em “Die Männer” seja a mesma personagem em “Die Tochter”, vista agora sob a tacanha perspectiva dos pais. E há outras coincidências. Os leões aparecem não apenas em “Die Löwen”, mas também – não obstante passageiramente – em “San Salvador”. O piano é um motivo presente tanto em “Musikdosen” como em “Die Tante”, e

⁶⁰ Prefácio a: FLAUBERT, 2004, p. 8.

⁶¹ O termo é do âmbito das artes plásticas. Tríptico é o conjunto de três obras congêneres que, sem comprometerem sua integridade individual, se completam e complementam, formando um todo.

⁶² “Na falta de coisa melhor, podemos imaginar uma casa, uma casa com quatro andares”

os bonecos de neve surgem associados ao universo infantil em “Holzwolle” e “Erklärung”. De mais a mais, referências a flores e plantas também permeiam pelo menos meia-dúzia de contos, inclusive em seus títulos.

Vale lembrar que *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* é uma obra publicada em meados da década de 1960 e que, de certo modo, nela acabam ecoando algumas posturas artísticas em voga naquele momento. É o caso, por exemplo, do que se denominava “arte conceitual”, na qual se dá primazia ao conceito por detrás da obra, sendo ele um denominador comum a todos os elementos que a compõem. Nesse sentido, e diante de tudo quanto já se esboçou até aqui, não é preciso grande esforço para reconhecer, no livro de estréia de Peter Bichsel, as linhas de força que conferem unidade ao conjunto das 21 narrativas, concebidas – muito provavelmente – a partir dum mesmo método de composição, regido por conceitos muito bem delimitados, mas nem um pouco delimitantes. É também por isso que, conforme veremos no capítulo seguinte, a narrativa de Bichsel como que supera a noção de *Kurzgeschichte*, na razão proporcional em que subverte certas medidas canonizadas dentro da tradição literária, condensando e reduzindo ainda mais a forma do “curto curto”, num processo de ascese que perturba, na raiz, a configuração usual da *Kurzgeschichte*. E o resultado, como não poderia deixar de ser, é tão inusitado quanto desafiador. Peter Bichsel nos coloca diante de fenômenos literários cujos nomes ainda não se acham sedimentados nos compêndios de história literária.

Peter Bichsel
Eigentlich
möchte
Frau Blum
den Milch
mann
kennen
lernen

(Capa da primeira edição. Walter Verlag, 1964)

Peter Bichsel
WINNER OF THE GROUP 47 PRIZE
And really
Frau Blum
would
very much
like to
meet the
Milkman

(Edição norte-americana. Delacorte Press, 1968)

CAPÍTULO 2:

PROCEDIMENTOS POÉTICOS

Conforme prometido, apresento na seqüência a tradução de duas narrativas: “Stockwerke” e “Erklärung”, que, respectivamente, abrem e encerram *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Mas, antes de avançar, vejamos alguns apontamentos sobre o afã da tradução⁶³.

Em primeiro lugar, é bem provável que o *layout* da página desperte a atenção do leitor. Pois bem, a diagramação da página, da maneira como eu a formatei – os parágrafos em blocos estreitos, justificados à esquerda e à direita, sem recuo e sem entrelinha a separá-los –, tenta preservar, dentro do possível, a configuração em que, via de regra, nos chegam os textos de Peter Bichsel. Isso me pareceu ainda mais significativo depois que, percorrendo os *Elementos do estilo tipográfico*, de Robert Bringhurst (2005, p. 45), me deparei com a seguinte nota sobre esse tipo de formatação: “São [os parágrafos em bloco] comuns em cartas de negócio e memorandos; como *sugerem precisão, nitidez e rapidez*, podem ser úteis também em outros tipos de documentos. Em seqüências mais longas, no entanto, poderão parecer desprovidos de alma e pouco convidativos” [grifo meu]. Em razão disso, tenciono preservar certas sutilizes do texto original: em “Stockwerke”, os parágrafos empilhados a sugerir, iconicamente, andares de uma casa; em “Erklärung”, o branco da página não mais como mero suporte, mas insinuando-se no corpo do texto, feito a neve na paisagem.

No que diz respeito às traduções, procurei corresponder, na medida do possível, ao timbre estilístico do original, marcado pelo fraseado epigramático e pela repetição insistente de determinados vocábulos e modelos sintáticos. A tradução de um conto breve como “Erklärung”, quatro parágrafos em menos de meia página, é um desafio semelhante ao de traduzir poemas. É certo que não seria o caso de chamar os contos de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* de prosa poética, mas podemos tentar avançar com a hipótese, a meu ver produtiva, de abordar essa prosa breve e concisa com o auxílio de conceitos normalmente aplicáveis à poesia. No capítulo anterior, lancei mão, por exemplo, dos escritos de Ezra Pound e de alguns conceitos por ele cunhados, sempre de grande valia para os estudos literários.

⁶³ Nos comentários que se seguem, reaproveito e reelaboro uma ou outra passagem do relatório de iniciação científica que desenvolvi, em 2007, sob a tutela do Prof. Dr. José Pedro Antunes.

Na tradução de textos breves como os que compõem o livro em estudo, uma grande tentação pode assaltar o tradutor, que é a de tentar, na língua de chegada, a maior equivalência possível, numa espécie de literalidade que tem muito mais a ver com a fala do que com a escrita. A solução foi, no caso, abandonar toda pretensão de dotar as frases dos contos de uma musicalidade coloquial do português que falamos, posto que também ela seria uma ficção descabida, sem qualquer validade para o leitor que não habite o mesmo espaço lingüístico do tradutor. Tampouco valeria a pena ater-se, então, à norma culta, à variante literária, se a podemos chamar assim, que acaba engessando os textos com frases que já não fazem eco nem aos ouvidos do próprio tradutor.

Tarefa concluída, é possível dizer que se buscou certo compromisso entre a norma culta, ou variante literária, e o coloquial que praticamos, evitando manter demasiada distância do original, visto aqui como uma espécie de partitura. Com esse grau de concisão, uma frase lacônica, perfeitamente cabível no linguajar do cotidiano, pode resultar patética ou mesmo incompreensível. Aqui, um problema semelhante ao que Boris Schnaiderman encontrou ao traduzir contos de Tchekhov:

Esta aproximação do coloquial e corriqueiro é feita com um máximo de finura. Tchekhov está próximo do trivial, mas jamais descamba na trivialidade. Há pequenos giros de expressão que ele maneja como nenhum outro escritor e que lhe permitem sugerir o máximo com um mínimo de palavras. Deste modo, segundo Maiakóvski, em sua obra “já irrompe o grito apressado do futuro: ‘Economia!’”. Muitas vezes, são procedimentos capazes de levar um tradutor ao desespero, tão intimamente estão ligados a características da língua russa. (in: TCHEKHOV, 1999, p. 338)

Vale, pois, considerar um obstáculo que todo tradutor do alemão encontra e tem de superar às duras penas: o uso dos pronomes pessoais, que em alemão é obrigatório, mas que em português resulta incômodo. No caso, se optou pela fidelidade, até o limite do suportável, a todas as repetições e recorrências do texto, já que, numa prosa concisa e breve, beirando a poesia justamente por esses aspectos, cada elemento é necessário, nada sendo dispensável. Com efeito, a repetição dos pronomes pessoais antes de cada verbo, mesmo quando se trata de um mesmo sujeito, dá à frase uma medida e uma musicalidade que, por outro lado, ela vai acabar perdendo, por exemplo, com as nossas poucas possibilidades de reproduzir o uso tão alemão de palavras modais. Estas, no nosso falar, normalmente são produzidas por elementos não-verbais, modos,

maneiras de dizer. E esses elementos não-verbais, na nossa variante escrita, continuam a exercer a mesma função pela ausência. E estamos de volta a alguns pontos da argumentação inicial, sobre a necessidade de uma abordagem da prosa de Bichsel com os conceitos normalmente aplicáveis à poesia.

Andares [Stockwerke]

Na falta de coisa melhor, podemos imaginar uma casa, uma casa com quatro andares, com uma escada que os une e separa, com um telhado; uma casa numa rua, espremida entre outras casas, em terreno valorizado, as janelas dando para a rua, a entrada pelo saguão.

Ninguém iria morar no térreo. No térreo nunca se viu alguém. No térreo fica a mesma porta marrom, verniz lascado, vidraças opacas, cortinas de listras azuis. No térreo, talvez, não more ninguém.

Primeiro andar: Porta marrom, verniz lascado, vidraças opacas. Aqui mora alguém.

Segunda andar: Aqui também mora alguém.

E no terceiro andar está morando alguém.

Se alguém sai, alguém chega de mudança. No primeiro dia sentimos o odor, farejamos a preferência pelo alho, o odor de óleo do mecânico ou pó de serra do carpinteiro, depois quem sabe o cheiro de fraldas infantis, mas então, já no terceiro dia, o odor pertence à casa, e ela volta a ser a casa com quatro andares.

No segundo andar voltou a morar alguém.

Trocaram as plaquinhas da porta.

Um montador telefônico abre a caixinha embaixo do corredor, altera os contatos e xinga, altera outra vez e vai embora.

Vai ver tem alguém morando no térreo.

Na primavera, 4 de abril por exemplo, o sol projetou um desenho nas escadas entre o segundo e o terceiro andar, igual no ano passado.

A menina do terceiro andar bate à porta do segundo e, tímida e educada, pede à mulher se pode pegar a bola que caiu do terceiro andar na sacada do segundo.

O sótão é dividido por ripas, cada andar tem sua divisão, todas protegidas por cadeado; em segurança, aqui também são guardados colchões velhos, álbuns de foto, diários, espelhos.

Alguém varre o sótão a cada duas semanas.

Mascates começam tocando a campainha do último andar. Depois que perguntam se alguém ainda mora em cima, eles descem, tocam a campainha do segundo, depois a do primeiro, depois a do térreo. A esperança facilita a subida e, decepcionados, resta apenas descer, escada abaixo. Mascates têm a ver com casas.

Guardas florestais têm a ver com florestas. Mulheres têm a ver com esperar.

Casas são casas.

Esclarecimento [Erklärung]

Pela manhã havia neve.

Teríamos podido ficar contentes. Teríamos podido construir iglus ou bonecos de neve, teríamos podido postá-los diante da casa como vigias.

A neve é consoladora, é tudo o que ela é – e mantém quente, dizem, se nela a gente se enterra.

Mas ela penetra nos sapatos, bloqueia os carros, leva trens ao descarrilamento e isola aldeias distantes.

\

Duas ou três coisas que eu sei dela

Mas isso não é um conto. Foram exatamente essas as palavras que ouvi de minha esposa, recentemente, quando li para ela dois ou três contos de Peter Bichsel. Comecei por “Erklärung” e, mal findara a leitura, ela me presenteou com esse comentário tão espontâneo quanto certo: mas isso não é um conto. É certo que ela não desejava que a frase fosse tomada literalmente e, em absoluto, não pretendo fazê-lo. Estou convicto de que minha companheira é suficientemente letrada a ponto de saber, ou mesmo intuir, que um texto como “Erklärung” – embora ostente peculiaridades extravagantes ou, ao contrário, extremamente modestas – não deixa de ser um conto por causa delas. Para que um conto seja um conto basta, apenas, que alguém o queira. Marcel Duchamp, por exemplo, determinou que uma roda de bicicleta poderia ser uma obra, e não necessariamente “de arte”; como disse Fernando Pessoa (apud PIGNATARI, 1971, p. 9), “a obra de arte é primeiro obra, depois obra de arte”. Peter Handke quis que a escalção do FC Nürnberg, campeão da Liga Alemã de Futebol em 1968, fosse um poema. Augusto de Campos e Décio Pignatari, com seus – respectivamente – *popcretos* e *poemas semióticos*, propuseram poemas sem versos e sem palavras. Ora, dentre tais exemplos, os contos de Bichsel estão longe de serem os mais ousados.

Vamos direto ao ponto, ele não é um escritor de vanguarda; até poderia sê-lo, mas optou por outro caminho, outra postura. Bichsel faz parte de uma tradição que tem pouco a ver com rupturas, uma tradição que não nega nem o presente nem o passado, mas que adere a eles: a tradição da narrativa. E Bichsel se manifesta não apenas dentro dessa tradição, mas também a partir e em favor dela. Segundo ele mesmo:

Essa parece ser para mim uma tarefa essencial da literatura: cuidar para que nós possamos reconhecer não apenas a História, mas também as histórias. Não se trata simplesmente apenas do reconhecimento da realidade, trata-se de introduzir as realidades numa tradição humana, na tradição da narrativa. [...] A literatura tem a tarefa e o sentido de dar prosseguimento à tradição da narrativa, porque nós só podemos suportar a nossa vida narrando. (inédito, p. 65)

De volta ao argumento inicial. Ao dizer que aquilo não era um conto, minha esposa dava entender que não havia reconhecido, nele, o aspecto tradicional de um conto. Ela bem que poderia ter dito: “parece um poema”, e, com efeito, chegamos a uma conclusão mais ou menos

semelhante na conversa que mantivemos logo a seguir. Ao que parece, a narrativa de Bichsel já incorpora, em si mesma, uma dimensão crítica que questiona a sua própria natureza; enquanto descreve, ele já reflete sobre o ato mesmo de narrar, sobre a própria literatura. Daí que tenhamos um conto que não se conforma em ser, apenas e tão-somente, um conto. Ou, ainda, Bichsel não incorre no seguinte erro, apontado por Marshall McLuhan (1969, p. 23): “Na verdade não deixa de ser bastante típico que o ‘conteúdo’ de qualquer meio nos cegue para a natureza desse meio”. Bichsel não induz à cegueira, mas ao esclarecimento [*Erklärung*]. Essa postura já basta para distanciá-lo de seus companheiros de geração que, na década de 1960, permitiram que um espírito acríptico tomasse conta do debate cultural. Nas palavras de José Pedro Antunes:

No plano literário, de acordo com Peter Handke, saltava aos olhos que nenhum dos autores do Grupo 47 fosse também crítico de sua própria produção, relegando o serviço a pessoas que construíram suas carreiras em cima de equívocos por demais evidentes.

Para Handke, convidado do grupo à reunião em Princeton, nos EUA, em 1967 [1966?], seus anfitriões usavam, para combater o nazismo, a mesma linguagem que o havia criado; a adoção de um modelo literário único era tudo, menos defensável. (2009, p. 54)

Mudando de assunto, mas nem tanto, cabe dizer que *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* contém 21 histórias. E, embora eu esteja a escrever uma dissertação que aborda justamente esse livro, dou-me conta de que, até o momento, algumas delas passaram em branco, não foram sequer mencionadas. É caso, por exemplo, de “Blumen” [Flores], “November” [Novembro], “Musikdosen” [Caixinhas de música], “Sein Abend” [Suas noites], “Herr Gigon” [Senhor Gigon], “Das Messer” [O canivete], “Das Kartenspiel” [O jogo de cartas], “Die Tante” [A tia]. Não obstante, creio que tal omissão seja plenamente perdoável. O trabalho acadêmico nos impõe limites, obrigando-nos, para o bem e para o mal, a fazer recortes e estabelecer metas. É natural, pois, que alguns contos fiquem de fora.

Quanto aos motivos de minha escolha, não por acaso elegi “Stockwerke” e “Erklärung” como objeto de discussão para essa etapa. Conforme já se disse, são peças antologizadas. Ao lado de “San Salvador”, ambas comparecem no clássico *Lesebuch* de Klaus Wagenbach: *Deutsche Literatur der sechziger Jahre*. Mas apenas isso não explica o porquê delas estarem aqui. Verdade seja dita, alguns contos de Peter Bichsel são, para alegar o mínimo, bastante estranhos, e, por conseguinte, não houve como deixar de contorná-los. O que dizer de certas histórias que,

justamente por serem bizarramente típicas, acabam nos parecendo tão atípicas? O que dizer do enredo desconcertantemente banal de histórias como “Blumen”, “Musikdosen” ou “Das Messer”? Anthony Burgess, a propósito de James Joyce, descreve uma situação bastante similar:

Os contos de *Dubliners* [Dublinenses] são diferentes dos contos de O. Henry, Guy de Maupassant e William Somerset Maugham: neles aparentemente nada acontece, não há trama, *não são contos de fato*. Um professor que tenha lido um conto de *Dubliners* para uma classe de adolescentes, ou mesmo de adultos, conhece o embaraço de, no final da leitura, se defrontar com uma onda de incredulidade, decepção e mesmo raiva: mas acabou mesmo? e cadê o desenredo, o desfecho, a virada? (1994, p. 14; grifo meu)

Esse meu embaraço perante alguns contos, cumpre dizer, muito se assemelha ao embaraço que, outrora, me acometia à leitura de contos que, hoje entretanto, já não causam espanto ou estranheza. “Tierfreund” era um deles, “Erklärung” também. É bem possível, aliás, que, com o tempo, certas coisas, que antes não faziam o menor sentido, passem a fazê-lo. Como disse Jakobson (1973, p. 29): “Os problemas impõe seu próprio calendário. Não podemos abordá-los todos ao mesmo tempo”. E o calendário prevê que, de agora em diante, eu passe a descrever os problemas que se me apresentaram à leitura de “Stockwerke” e “Erklärung”.

O ato criativo de narrar

Começamos com uma proposição, algo duchampiana, traçada por Umberto Eco (2004, p. 11-12). O texto é uma máquina preguiçosa que, para funcionar, exige do leitor um renhido trabalho cooperativo, e todo texto é, de algum modo, reticente. Por isso, ele se nos apresenta entremeado de espaços em branco e de interstícios, pois é nesses intervalos, entre “o dito” e o “não dito”, que se acha o dispositivo que põe em ação o mecanismo textual, e ele não pode ser acionado senão pelo leitor.

Em *Lector em fábula*, Umberto Eco se propõe a teorizar sobre essa “atividade cooperativa que leva o destinatário a tirar do texto aquilo que o texto não diz (mas que pressupõe, promete, implica e implícita), a preencher espaços vazios, a conectar o que existe naquele texto com a trama da intertextualidade da qual aquele texto se origina a para a qual acabará confluindo” (2004, p. IX). As formulações de Eco são notáveis, e o leitor mais sensível

certamente reconhecerá que a redação deste trabalho vem sendo realizada sob o signo das idéias que elas veiculam. Digamos que a teoria de Umberto Eco comparece, em meu texto, mesmo implicitamente, na mesma medida em que meu espírito crítico foi afetado por ela. Afinal, foi em posse desses princípios que comecei a escrever, deixando-me nortear por eles: “um texto postula o próprio destinatário como condição indispensável não só da própria capacidade concreta de comunicação, mas também da própria potencialidade significativa” (ECO, 2004, p. 37). Formulações dessa sorte vêm de encontro ao que Peter Bichsel também viria a formular, só que mais despretensiosamente, em *O leitor. A narrativa*, no começo da década de 1980. O título das palestras já diz muito: o leitor, a narrativa. Quem vem primeiro?

Por ora bastam esses aspectos mais gerais de *Lector in fabula*. Eles já são úteis a ponto de me permitirem, mais uma vez, evocar Marcel Duchamp.

Em 1957, a propósito de uma exposição da obra dos irmãos Duchamp, Marcel pronunciou uma breve palestra na Convenção da Federação Americana de Artes, em Houston. Trata-se de um ensaio de (em arredondadas contas) oitocentas palavras, cujo tema e título é “O ato criativo”. O texto começa definindo “os dois pólos da criação da arte: de uma parte, o artista e, de outra, o espectador, que mais tarde se torna posteridade” (DUCHAMP, 2005, p. 517). E é certo que, ao falar em “espectador”, Duchamp não estava se referindo ao crítico com sua “enxurrada de palavras”, mas ao indivíduo que se infiltra nos “vazios da representação” e que, ao fazê-lo, completa o processo anteriormente desencadeado pelo artista, “na forma de uma osmose estética”. Segundo o ensaio de Duchamp:

No ato criativo, o artista passa da intenção para a realização por meio de uma cadeia de reações totalmente subjetivas. Sua luta para chegar à realização é feita de trabalhos, sofrimentos, satisfações, recusas, decisões, que não podem e não devem ser plenamente conscientes, pelo menos no plano estético.

O resultado dessa luta é uma diferença entre a intenção e a realização, uma diferença da qual o artista não tem consciência. (2005, p. 518)

E é nesse intervalo, entre a intenção e a realização, que o espectador tem o seu lugar ao sol da criação da artística. “Afinal de contas”, citando a máxima com que Duchamp encerra o ensaio, “o ato criativo não é executado pelo artista sozinho; o espectador põe a obra em contato com o mundo externo ao decifrar e interpretar seus atributos internos, contribuindo, dessa

maneira, para o ato criativo” (2005, p. 519). De acordo com Calvin Tomkins, biógrafo de Duchamp:

O pequeno ensaio é perigosamente subversivo. Ao reduzir o artista a um ser ‘mediúnico’ e ao fazer do expectador um *sócio igualitário no processo criativo*, Duchamp poderia ser interpretado como se desdenhasse as declarações bombásticas dos expressionistas abstratos, alguns com tendência para posturas de sumos sacerdotes de uma nova religião. Mas Duchamp não estava sendo só subversivo. Estava descrevendo o processo criativo que tinha vivenciado – um processo no qual, como francamente confessou, havia um grande vazio entre suas intenções e os resultados finais. (2005, p. 440-441; grifo meu)

Em suma, Duchamp propõe uma fórmula matemática bastante elementar: 50% da obra é realizada pelo receptor. E o bom artista nunca perde essa equação de vista. Citando Eco, “o texto é um produto cujo destino interpretativo deve fazer parte do próprio mecanismo gerativo” (2004, p. 39). Já Roland Barthes, em *O prazer do texto*, afirma que o escritor deve, no momento mesmo da escrita, procurar pelo leitor; o texto deve dar provas de que deseja que alguém o leia. Nas palavras do crítico francês:

Esse leitor, é mister que eu o procure (que eu o “druque”), *sem saber onde ele está*. Um espaço de fruição fica então criado. Não é a “pessoa” do outro que me é necessária, é o espaço: a possibilidade de uma dialética do desejo, de uma *imprevisão* do desfrute: que os dados não estejam lançados, que haja um jogo. (2006, p. 9)

Nelson Rodrigues tinha plena consciência desse jogo, sendo um exímio estrategista. Se o censuravam pelo teor supostamente pornográfico de suas obras, ele simplesmente dizia: “Não tenho culpa se o espectador resolve projetar em mim a sua própria obscenidade”.

Mallarmé, por seu turno, incluiu a seguinte nota de abertura em seu *Igitur*, valendo-se de sua peculiar sintaxe: “Este Conto é endereçado à Inteligência do Leitor que, ela mesma, põe as coisas em cena”⁶⁴.

E Peter Bichsel, como não poderia deixar de ser, também possui uma aguda compreensão do “ato criativo”, e seu programa literário é, todo ele, um concreto exemplo disso. Num texto de

⁶⁴ Cf. PIGNATARI, 1973, “A vida em efígie: caos, caso e acaso”.

1968⁶⁵, publicado originalmente no semanário *Die Weltwoche*, lê-se: “Algo de escrito é sempre pensado para um leitor” [*Geschriebenes ist immer für einen Leser gedacht*]. Com isso, ele demonstra entender que “emitente” e “destinatário”, ou “autor” e “leitor”, se acham presentes no texto, desde sua gestação, não apenas como pólos estáticos do processo criativo, mas como unidades actanciais da cadeia comunicativa que eles engendram. O ato mesmo de escrever já pressupõe a presença de um outro, que não é senão um leitor.

Sabemos que os poetas da antigüidade clássica principiavam seus versos invocando as musas inspiradoras. Segundo a mitologia grega, as musas eram, originalmente, ninfas que habitavam os bosques e as adjacências de rios e fontes; mais tarde, elevadas à categoria de divindade, passaram a inspirar a poesia e a música. A elas, os poetas dirigem palavras suplicantes pedindo por auxílio na criação de sua obra. Em Peter Bichsel, também ocorre invocação semelhante, mas com uma singular diferença: as musas foram substituídas pelo leitor. Vejamos, por exemplo, a oração inicial do primeiro conto (“Stockwerke”) de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*: “Behelfsmäßig kann man sich ein Haus vorstellen”, que verti para o português da seguinte forma: “Na falta de coisa melhor, podemos imaginar uma casa”.

Nessa versão, contornei a tentação de traduzir o advérbio inicial (*Behelfsmäßig*) por “provisoriamente”, solução mais sintética, é verdade, mas que perde em sutileza semântica. Michael Hamburger, responsável pela versão inglesa, o traduziu, livremente, por “for the sake of convenience”⁶⁶. De minha parte, preferi outra solução que, conquanto seja mais longa, acentua ainda mais a condição de provisoriedade do texto, acrescentando-lhe um tom de reservada ironia: “na falta de coisa melhor”.

Outro problema diz respeito à dificuldade de se traduzir a palavra “man”, pronome indefinido que desempenha, sempre, a função de sujeito. Ao contrário do que ocorre em inglês ou em francês, que possuem um correspondente exato para o termo, respectivamente “one” e “on”, em português o tradutor se vê à procura de uma solução equivalente e, nisso, acaba se deparando com diversas possibilidades, todas elas perfeitamente cabíveis: “pode-se”, “podemos”, “a gente pode”. Vladimir Kafka já apontara para essa dificuldade, referindo-se aos desafios de traduzir Bichsel para o idioma tcheco:

⁶⁵ “Die Geschichte soll auf dem Papier geschehn” [A história tem que acontecer no papel], constante da seção de anexos deste trabalho.

⁶⁶ A título de ilustração, a tradução inglesa de Michael Hamburger para o primeiro parágrafo de “Stockwerke” [Floors]: “For the sake of convenience one can imagine a house, a house with four floors, with a staircase that connects and separates them, with a tiled roof; a house in a street, squeezed between other houses on expensive ground, its windows facing the street, its entrance in the back yard”. (1968, p. 10)

Die Bemühung um eine maximale Dichte gibt dieser Prosa einen Hauch von Askese, dazu noch eine ängstliche Objektivität, eine Unpersönlichkeit, die man im Tschechischen nicht einmal völlig wiedergeben kann. Bichels “man” kann man nicht vollkommen übersetzen. (1984, p. 107)⁶⁷

“Behelfsmäßig kann man sich ein Haus vorstellen”. O sujeito dessa primeira frase não é apenas o narrador, nem apenas o leitor: é ambos. Por isso, nesse primeiro período, não traduzi o “man” pelo pronome “se”, preferindo introjetar seu valor semântico na desinência do verbo que o acompanha: “podemos”, ao invés de “pode-se”. Acredito que, assim, mantenho o sentido abrangente do pronome indefinido, que sugere, concomitantemente, a presença do leitor e do narrador.

Em “Stockwerke”, o narrador não nos apresenta a imagem já pronta de uma casa; antes, ele nos leva a construí-la cooperativamente com ele, andar por andar. Daí, permita-me o leitor uma analogia, que Bichsel não seja um paisagista nem tampouco um retratista, mas um exímio moldureiro. Ele fornece as molduras, cabendo ao leitor preenchê-las. Ou, para lançar mão de outra comparação, Bichsel é como o arquiteto que desenha a planta da casa⁶⁸, e somente isso, cabendo ao leitor construir a casa e, a suas próprias custas, mobiliá-la, decorá-la, habitá-la. É por isso que, em sua invocação inicial, Bichsel não clama pelas musas inspiradoras, mas apenas e simplesmente pela ajuda do leitor. Um gesto de solidariedade.

Bichsel: poeta do lugar-comum

No início deste trabalho uma questão foi lançada: “Como explicar, no entanto, tamanho êxito [referia-me ao sucesso de público e crítica suscitado por *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*]? O que há por detrás dessas 21 pequenas histórias, tão simples em sua aparência e tão apegadas à banalidade do cotidiano?”

Pois bem, creio que tudo quanto se escreveu até aqui responde, e não apenas parcialmente, a essas perguntas. Consegui apontar uma quantidade considerável de qualidades na obra de Peter

⁶⁷ “A labuta por uma extrema condensação confere a essa prosa ares de ascese e, além disso, uma objetividade receosa, uma impessoalidade que não se consegue restituir plenamente na língua tcheca. Não se pode traduzir o ‘man’ de Bichsel perfeitamente.”

⁶⁸ Flaubert: “Da forma nasce a idéia”. Bichsel nos apresenta formas, ainda vagas, a fim que nós possamos, a partir delas, ter as idéias.

Bichsel, e elas, por si só, justificam o sucesso de Peter Bichsel, principalmente junto à crítica. Mas, e quanto ao público, isto é, ao leitor comum? Parece-me, pois, que falta investigar mais a fundo as razões pelas quais o autor de *Kindergeschichten* é estimado por uma “fiel legião de leitores”, tendo vendido – conforme já demonstrado – mais de 200.000 exemplares. Peter Bichsel é um daqueles raros escritores que já freqüentou as listas dos mais vendidos sem, contudo, abrir mão de seus princípios. É surpreendente como ele permaneceu, ao longo dos anos, fiel a seu programa literário e a seus velhos temas, tendo produzido centenas de colunas e textos jornalísticos que, também eles, são parte relevante de sua produção. Bichsel é capaz de, por mais paradoxal, se repetir sem se repetir. E, se não me falha a intuição, acho que podemos penetrar num terreno bastante frutífero se ponderarmos um pouco mais sobre algumas questões de estilo.

Segundo Décio Pignatari (1996, p. 60), o estilo de um escritor pode ser aferido por via estatística. Basta verificar a ocorrência e freqüência de certas palavras, ou parte delas, bem como a ocorrência e freqüência de certas estruturas gramaticais. Segundo Colin Cherry:

A qualidade chamada *estilo* é descrita parcialmente em termos estatísticos, pela extensão, riqueza ou pobreza do vocabulário, pelo número de sílabas das palavras, pela freqüência relativa de sentenças de diferentes comprimentos e pelas diferentes estruturas gramaticais. (apud PIGNATARI, 1996, p. 60)

Não apenas os temas prediletos de Bichsel são provenientes do “típico”, mas também sua linguagem, que se caracteriza pelo vocabulário simples e acessível, pelo fraseado nada tortuoso, pela pontuação precisa e raramente ousada. A linguagem de Bichsel é “pop”: labora num vocabulário restrito, popular. Isso explica, em grande parte, a sua presença constante em livros escolares. Bichsel é capaz de formulações que engendram o máximo de significado com um mínimo de palavras – escolhidas, além do mais, dentro dos limites de um repertório lexical tão acessível quanto resumido. De certa forma, o estilo de Bichsel faz eco ao “basic German”⁶⁹ adotado por Bertolt Brecht em sua fase madura, nos poemas lacônicos do exílio. Ademais, em termos estatísticos, a prosa de Bichsel é altamente redundante. Seus contos – isso é facilmente constatável, mesmo à primeira vista – são marcados por repetições não apenas de termos

⁶⁹ A expressão é do próprio Brecht, segundo Haroldo de Campos (1982, p.17).

isolados, mas sobretudo de esquemas sintáticos, e aqui vale lembrar, mais uma vez, a auspiciosa expressão com que Hermann Bürger caracterizou o estilo de Bichsel: “Wandtafelsätze”⁷⁰.

Por outro lado, se pensarmos na tipologia de escritores proposta por Ezra Pound (2003, p. 42), possivelmente chegaremos à conclusão de que Bichsel não é um “inventor”, mas um “mestre”; ou seja, embora não proponha uma nova forma de escrever, ele se manifesta com magistral desenvoltura nas formas preexistentes. No dizer do próprio Bichsel, em entrevista a Rudolf Bussmann, em 1972:

Ich beschreibe nicht Dinge, sondern ich schreibe, mas man über diese Dinge sangen könnte. [...] Alle Sätze, die ich schreibe, sind schon gebraucht. Ich erfinde keine neuen Sätze, sondern ich bin ein Occasionshändler, ich bin ein Second-hand-Verkäufer. Ich verkeufe nur Gebrauchtwaren; meine Sätze sind schon irgendwo gebraucht. (apud BÄNZIGER, 1984, p. 78)⁷¹

Vê-se, pois, por que a literatura de Peter Bichsel é tão acessível. Ele trabalha, preferencialmente, a partir de material lingüístico já estratificado. Daí o epíteto que, convenientemente, lhe atribuem na breve introdução à edição americana de *And really Frau Blum would very much like to meet the Milkman* (1968): “He is the poet of the commonplace”⁷². A novidade, em Peter Bichsel, está justamente em seu desinteresse pela novidade. A frequência com ele faz coisas previsíveis é que é imprevisível. Mínimos, múltiplos e comuns⁷³, seus contos são como uma canção “pop”: com meia-dúzia de acordes e refrão marcante, não podem conter uma carga excessiva de informação nova; do contrário, perdem seu potencial de penetrabilidade junto ao (grande) público. Um poema como *Um lance de dados*, de Mallarmé, está fadado a pouquíssimos, raros leitores. Conforme Norbert Wiener (apud PIGNATARI, 1996, p. 11), o pai da cibernética: “não é a quantidade de informação emitida que é importante para a ação, mas antes a quantidade de informação capaz de penetrar o suficiente num dispositivo de armazenamento e comunicação, de modo a servir como gatilho para a ação”. Sendo assim, Bichsel insere em seus contos uma quantidade magra de informação, e isso, em contrapartida,

⁷⁰ “Frases de quadro negro”.

⁷¹ “Eu não descrevo coisas, mas escrevo o que se poderia dizer a respeito das coisas. [...] Todas as frases que eu escrevo já foram usadas. Eu não invento novas frases, eu sou um negociante de ocasião, um vendedor de segunda mão. Eu vendo apenas produtos usados; minhas frases já foram, todas elas, usadas em algum lugar.”

⁷² “Ele é o poeta do lugar-comum.”

⁷³ *Mínimos, múltiplos, comuns* é o título de uma antologia que reúne narrativas curtas de João Gilberto Noll.

gera neles uma elipse, isto é, um componente estrutural que não é senão um espaço onde a voz do leitor possa se instalar. Interatividade – esta não é uma palavra cada vez mais em voga?

Fazendo mais um palpite, tenho a impressão de que a obra de Peter Bichsel toma parte daquele processo que Marshall McLuhan denominou “reversão do meio superaquecido”. Segundo McLuhan, há um princípio básico pelo qual se pode distinguir um meio quente, como o rádio, de um meio frio, como a tevê. Um meio quente é aquele que prolonga, “em alta definição”, um único de nossos sentidos. Nos termos do teórico canadense:

Alta definição se refere a um estado de alta saturação de dados. Visualmente, uma fotografia se distingue pela “alta definição”. Já uma caricatura ou desenho animado são de “baixa definição”, pois fornecem pouca informação visual. O telefone é um meio frio de baixa definição, porque muito pouco é fornecido e muita coisa deve ser preenchida pelo ouvinte. De outro lado, os meios quentes não deixam muita coisa a ser preenchida ou completada pela audiência. (1969, p. 38)

Ou ainda:

Um meio quente permite menos participação do que um frio: uma conferência envolve menos do que seminário, e um livro menos do que um diálogo. (1969, p. 39)

Até o momento me dediquei intensamente a demonstrar como, na obra de Peter Bichsel, o espectador é chamado a participar da criação artística, num processo que quase o eleva à posição de co-autor. Podemos, inclusive, aplicar a Bichsel o que Walter Jens (apud CAMPOS, 1982, p. 18) disse das composições poéticas de Bertolt Brecht, que “trabalha preferencialmente com reduções, com rarefações e abreviações estilísticas, de uma tal audácia, que o contexto omitido compensa a dimensão escrita do texto”, num método que consiste em “enfileirar frases justapostas, entre as quais o leitor, para compreender o texto, deve inserir articulações”.

Se pensarmos nos termos de McLuhan, diremos que Bichsel consegue a proeza de esfriar um meio quente, é o caso do meio impresso, emprestando-lhe uma dimensão altamente participativa. Daí que o teor de sugestão de suas narrativas seja proporcional à “baixa definição” de suas histórias. Quem observa pela extremidade errada do telescópio não pode ter senão uma visão precária, em “baixa definição”. Isso talvez explique a escrita “redundante” de Peter Bichsel. Os meios de baixa definição são mais redundantes, mais ambíguos e, portanto, mais abertos à

participação, já que não exigem do espectador um repertório elevado. Assim Décio Pignatari (1996, p. 18) descreve o “canal de comunicação” suscitado por uma conversa ao telefone, um “meio frio de baixa definição”: “Ao telefone, por exemplo, utilizamos um vocabulário restrito, de palavras mais breves, e as repetimos continuamente, tal como acontece também na conversação, a fim de superar o ruído do canal ou do ambiente e assim garantir a efetiva transmissão da mensagem”. Parece-me, pois, que seria possível estender as palavras de Pignatari ao estilo de Peter Bichsel. E isso, por mais estranho à primeira vista, só viria a justificar o fato de, mais atrás, eu ter apontado para o uso da “função fática” na prosa de Bichsel.

A par disso, podemos ver, nas narrativas de Bichsel, uma provável superação da “Filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe. Em seu célebre ensaio, Poe havia estabelecido que o argumento deve ser elaborado tendo em vista o desfecho, e antes mesmo que algo seja tentando com a pena. Mas, em Peter Bichsel, o que temos é a diluição da “unidade de efeito”, os ingredientes da narrativa não convergem para determinada finalidade e, nisso, os contos carecem de um desfecho. É o que acontece em “Erklärung”, essa estranha nota de esclarecimento que termina ambígua, sem esclarecer coisa alguma, a não ser, ironicamente, a própria ineficácia. Aqui, o conflito é justamente a ausência de conflito. Um breve estudo da inércia (“resistência que a matéria oferece à aceleração; estado de abatimento caracterizado pela ausência de reação, pela falta de energia física ou moral; apatia, indolência, prostração”). Não há “Wendepunkt” [peripécia], uma vez que Bichsel rejeita não apenas o enredo tradicional, mas as soluções espetaculares. Tudo é mais ou menos previsível.

Bichsel caminha em linha reta. Suas escolhas, mesmo para aquele que tem pouca familiaridade com a sua obra, raramente são imprevisíveis. Em razão disso, eu diria que, quando escreve, ele “telegrafa”. Conforme sabemos, o antepositivo “tele” vem do grego e implica a noção de distância. Anteriormente, afirmei que Bichsel escreve com distanciamento, maneja o próprio código lingüístico com estranhamento e, além disso, adota uma perspectiva afastada com relação às personagens e às situações narradas (lembramos da metáfora do *telescópio*). Mas o *Dicionário Houaiss* (2001, p. 2686) traz uma acepção curiosa para o verbo “telegrafar”, e ela vem a calhar. No âmbito do futebol, telegrafar significa: “preparar (passe, jogada) de maneira tão óbvia que até o adversário percebe”.

Pois é assim que Peter Bichsel procede, um escritor que se empenha para ser compreendido, executando jogadas mais ou menos previsíveis, procurando ombrear-se com o

leitor, sentando-se junto a ele na mesa do bar⁷⁴. Seus textos raramente são enigmáticos ou obscuros. O que dizer, em contrapartida, das frases finais de “Stockwerke”, em que a linguagem atinge um ponto extremo de condensação, em detrimento inclusive da clareza do texto? Ou, então, como explicar um texto como “Erklärung”, em que Bichsel derrama excessiva luz sobre o objeto a ser contemplado, ofuscando-o pela claridade, que se sobrepõe a ele assim como a neve que encobre a superfície da paisagem? Qual é o nosso lugar, na condição de leitores, em meio a isso tudo? Sobre esse dilema, Bichsel também possui uma clareza pungente; como Marcel Duchamp, ele sabe da distância que separa a “intenção” da “realização”, embora se expresse em termos diversos:

com certeza todo autor escreve para leitores. Ele terá até seus problemas com isso, o que ele pode ou quer confiar a seus leitores, quão compreensível ele quer ou não permanecer, se ele portanto quer ou não tomar ao leitor a alegria da descoberta. Mas sempre haverá de levar em conta o leitor, e isso pode também ser divertido: é uma influência externa, que contribui para transformações do texto.

Muito mais freqüentemente acontece que o autor tenha de levar em conta a si mesmo. Com levar em conta a si mesmo ele pode ou não escrever assim como ele precisaria ou deveria ou quereria. Eu acredito também que este levar em conta e a forma de dominá-lo influenciam essencialmente estilo e formação do estilo. *O leitor parte sempre do fato de que o autor queria escrever exatamente aquilo que ele escreveu.* (inédito, p. 47-48; grifo meu)

O que realmente importa, no frigidar dos ovos, é a intenção do leitor; isto é, a maneira como ele quer *ou consegue* ler o texto.

A barreira da linguagem

Contos como “Stockwerke” e “Erklärung” não possuem enredo nem desfecho. Já se disse antes que é a “ausência de acontecimento” que caracteriza a narrativa derradeira de *Eigentlich*

⁷⁴ Hanz Bänziger (1984, p. 11): “Gewöhnlich leben Dichter selbstbezogen und bedrängt von den grossen Fragen der Menschheit, ohne eigentlichen Kontakt mit den “Leuten”, dem Volk, wie man früher sagte. Ich denke dabei vor allem an die Avantgarde und andere Progressive. Bichsel scheint mir eine Ausnahme zu sein. Er liebt es, in Gasthäusern stundenlang mit andern, die gern herumhocken, über persönliche Schwierigkeiten, über Gott und die Welt und mitunter auch über Schweizer Politik zu plaudern und dazu seine Geschichten zu erzählen. Es sind vor allem Menschen, die (zu) viel Zeit haben, also nicht erfolgreiche Gewerbetreibende oder sonstwie Arrivierte”.

möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen. Heinz F. Schafroth (apud JUCKER, 2005, p. 142), por seu turno, chama atenção para o fato de que Bichsel narra “não acontecimentos, mas situações” [*nicht Vorkommnisse, sondern Zustände*]. Com efeito, a “rarefação do enredo” parece desencadear fenômenos que alteram radicalmente a configuração da narrativa. A redução do número bem como da importância das personagens, ou actantes, acaba perturbando a hierarquia que, em regra, caracteriza as formas narrativas mais tradicionais, instaurando o simultâneo em lugar do linear, a parataxe em lugar da hipotaxe. Em “Stockwerke”, por exemplo, não temos o relato de uma seqüência linear de fatos encadeados segundo noções lógicas de causa e efeito. Cada parágrafo é independente: representa um andar isolado no edifício textual. Praticamente não há personagens e elas não estão subordinadas umas às outras, não há protagonistas nem antagonistas, e o mesmo podemos dizer dos acontecimentos relatos na narrativa: aparentemente, não ostentam qualquer importância. Não há ponto de fuga porque não há profundidade: tudo é superfície, terreno nivelado, onde nenhum elemento predomina sobre os demais. As frases estão em relação de igualdade, e o mesmo acontece entre todos os elementos da cadeia comunicativa (texto e contexto, autor e leitor, tema e material). O texto se constitui sobre uma sintaxe que se estrutura hipotaticamente, gerando enunciados claros que, no entanto, são justapostos paratacamente, simultaneizando o linear.

O “não desfecho” das narrativas de Bichsel me convence ainda mais de sua proximidade com a poesia, como que sugerindo um incessante movimento circular. Com seus parágrafos que mais se parecem com versos alongados, é possível ver em “Erklärung” uma subversão do “idílio”, poema curto, em geral de temática bucólica, originalmente praticado entre os gregos. Só que, na narrativa de Bichsel, a natureza perde os contornos graciosos e, na voz fleumática do narrador, se apresenta investida de uma indiferente brutalidade. Ou, então, como não ver, em “Erklärung”, uma aproximação do haicai? Assim como costuma ocorrer nessa forma breve da poesia oriental, o miniconto de Bichsel tem como tema as estações do ano e os ciclos da natureza, e o fato de que ele encerre de maneira não peremptória tem tudo a ver com a composição do haicai, que jamais aponta para uma conclusão, preferindo o campo das sugestões. E isso nos traz de volta às brilhantes constatações de Marshall McLuhan que, de maneira surpreendente, sustentam a linha de raciocínio que venho tentando desenvolver:

O enredo desapareceu tanto das piadas como dos filmes “frios”. Os filmes de Bergman e Fellini exigem muito maior participação do que os espetáculos narrativos. Um enredo abrange um

conjunto de eventos muito semelhante à linha melódica, em música. A melodia, *melos modos*, o “princípio-meio-fim” é uma estrutura contínua, encadeada e repetitiva, que não comparece na arte “fria” do Oriente. A arte e a poesia Zen criam o envolvimento por meio do *intervalo*, da pausa, e não na *conexão* empregada no mundo ocidental visualmente organizado. O espectador se torna artista na arte oriental porque ele mesmo deve contribuir com todos os elos. (1969, p. 10)

Procedimentos poéticos: eis a expressão que escolhi para o título desta dissertação. Mas até o momento ela ainda não mereceu uma definição precisa. No contexto deste trabalho, “procedimentos poéticos” são aqueles recursos que desestabilizam a configuração da narrativa em prosa, rompendo com a linearidade do discurso, aproximando-a da poesia. É o que acontece, embora com certa inconstância, nas narrativas de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Com efeito, a linguagem dos contos de Peter Bichsel parece oscilar entre estados de extrema condensação e estados mais rarefeitos. Não há dúvida de que as quatro últimas frases de “Stockwerke” apresentam um grau de condensação que não vamos encontrar no restante do conto. Daí que não possamos falar em “prosa poética” ou “poema em prosa”. Prosa poética é, por exemplo, o *Finnegans Wake*, de Joyce, em que a linguagem conserva, ininterruptamente, um grau elevadíssimo de densidade; poemas em prosa são as *Galáxias* neo-barrocas de Haroldo de Campos. Mas não é raro que Bichsel lance mão de seus “procedimentos poéticos”, disseminando pedras de toque aqui e acolá, e nisso “Erklärung” constitui um caso exemplar:

Am Morgen lag Schnee.

Man hätte sich freuen können. Man hätte Schneehütten bauen können oder Schneemänner, man hätte sie als Wächter vor das Haus getürmt.

Der Schnee ist tröstlich, das ist alles, was er ist – und er halte warm, sagt man, wenn man sich in ihn eingrabe.

Aber er dringt in die Schuhe, blockiert die Autos, bringt Eisenbahnen zum Entgleisen und macht entlegene Dörfer einsam. (2002, p. 73)

Além das anáforas sobre as quais o texto inicialmente se ampara (“man hätte sich...”), opondo dialeticamente o modo conjuntivo ao indicativo, vale observar a maneira como os sons se entretecem, produzindo uma trama de fonemas que repercutem uns nos outros, com rimas internas que, sobretudo a partir do terceiro parágrafo, trabalham por antecipação, preparando o ouvido do leitor para o que está por vir. Vejam-se, por exemplo, as “afinidades eletivas” que se

estabelecem entre os termos “**e**ingrabe”, “**E**isenbahnen”, “**Ent**gleisen”, “**ent**legene” e “**e**insam”. Dentro de minhas limitações e mesmo correndo o risco de incorrer em certo “maneirismo”, procurei obter, na tradução que apresentei no início deste capítulo, jogos de palavras equivalentes:

A neve é consoladora, é tudo o que ela é – e mantém quente, dizem, se nela a gente se enterra.

Mas ela penetra nos sapatos, bloqueia os carros, leva trens ao descarrilamento e isola aldeias distantes.

Os resultados alcançados – verdade seja dita – são modestos. Eles não procuram, até porque não podem, resolver um impasse insolúvel; buscam acentuá-lo. Assim, um pouco forçosamente, deixei de traduzir “Autos” por “automóveis”, já que “**carros**” repercute em “**descarrilamento**”. Há também um efeito de aliteração entre “**descarrilamento**” e “**aldeias distantes**” e de assonância entre os verbos (enterra, penetra, bloqueia, leva, isola). E, não menos importante, “**aldeias**” rima com “**bloqueia**”. (E eu me vejo novamente assaltado por dúvidas. Não seria o caso de traduzir “entlegene” por “longínquas”, já que nela ecoaria a oclusiva velar surda de “**carros**” e “**descarrilamento**”, além de atrair “**bloqueia**” para esse jogo de afinidades?)

Tão magistras quanto esses últimos parágrafos, que – numa espécie de *grand-anti-finale* – põem termo ao livro de Peter Bichsel, são as frases que encerram o conto “Stockwerke”. Devo confessar, aliás, que nenhuma outra passagem do livro me intrigou tanto quanto essa, que, mais do que qualquer outra, dá mostras do rico aprendizado que Peter Bichsel teve junto à poesia concreta:

Hausierer pflegen zuerst im obersten Stock zu läuten. Nachdem sie gefragt haben, ob weiter oben noch jemand wohne, gehen sie hinunter, läuten im zweiten Stock, dann im ersten, dann im Parterre. Die Hoffnung macht das Treppensteigen leichter und enttäuscht kann man nur hinuntergehen. Hausierer haben mit Häusern zu tun.

Förster haben mit dem Wald zu tun. Frauen haben mit dem Warten zu tun.

Häuser sind Häuser. (2002, p. 9)

Ao contrário do que costuma ocorrer nas narrativas de Bichsel, temos aí uma guinada, uma virada súbita. Contrariando o que referi anteriormente, poderíamos até mesmo falar em

“peripécia”, desde que deixássemos bem claro que a peripécia não se dá no plano da ação, e sim no da narração; não entre os fatos narrados, mas entre as palavras e frases. Esses períodos finais promovem um deslocamento desconcertante, uma ruptura sintagmática que desestabiliza, no alicerce, a linearidade do texto. Repentinamente, as leis de contigüidade parecem caducar, cedendo espaço às leis de similaridade. O desencadeamento lógico do texto é suplantado por enumerações de natureza analógica⁷⁵ e, nisso, as palavras perdem seu feitiço de símbolos e assumem o estatuto de ícones. No universo semiótico, há um gesto que se inicia juntamente com a primeira frase da narrativa e que só se completa no último período – esse movimento, que se opera paulatinamente, pode ser comparado à projeção de um *slide*, quando se parte lentamente do desfoque máximo para o foco otimizado; isto é, da “máxima indiferenciação” para a “máxima diferenciação”. E o que se vê, uma vez atingindo o foco ideal? A realidade da linguagem, o mundo dos signos em si mesmo. O que resta, no final das contas e do conto, é apenas o signo | casa|, tão arbitrário quanto necessário⁷⁶.

Por sua vez, a súbita inserção de “guardas florestais” põe abaixo qualquer “sistema de expectativa” que tenha se instaurado entre texto e leitor. Trata-se de uma informação que extrapola os padrões de previsibilidade, introduzindo um “ruído” que contraria a expectativa inerente ao sistema e perturba seu campo semântico, constituindo-se, assim, “informação nova”. Com isso, a narrativa ganha uma dimensão crítica, já que o texto passa a parodiar a si mesmo, subvertendo as próprias frases, apontando para a arbitrariedade delas, num lance quase gertrudesteiniano: “Mascates têm a ver com casas⁷⁷. Guardas florestais têm a ver com florestas. Mulheres têm a ver com esperar. Casas são casas.” Mas, conforme nos adverte Rolf Jucker (2005, p. 144), não devemos subestimar o poeta concreto que há em Bichsel. Essas três variantes da mesma frase e a tautologia que as encerra podem facilmente ser creditadas ao simples “desfrute

⁷⁵ Haroldo de Campos (1982, p. 18): “Anatol Rosenfeld, descrevendo essa poesia [de Bertolt Brecht] à luz do *Verfremdungseffekt* (“efeito de alienação”), característico do teatro brechtiano, diz: ‘O choque alienador é suscitado pela omissão sarcástica de toda uma série de elos lógicos, fato que leva à confrontação de situações aparentemente desconexas e mesmo absurdas. Ao leitor assim provocado cabe a tarefa de restabelecer o nexos’”. Pois bem, não seria nada imprudente declarar que o conto de Bichsel provoca no leitor semelhante “estranhamento”. Paul Valéry (apud PIGNATARI, 1979, p. 15): “O segredo está e não pode senão estar nas relações [...] *entre coisas cuja lei de continuidade nos escapa*”.

⁷⁶ Décio Pignatari (1979, p. 18): “O signo pode ser arbitrário, mas, uma vez instituído, torna-se necessário e cria novas necessidades sígnicas”.

⁷⁷ A frase é praticamente intraduzível, uma vez que se constitui numa espécie de “paronomásia etimológica”. Evitei traduzir “Hausierer” por “vendedores ambulantes”. Com “mascates”, logro pelo menos alguma correspondência voco-visual: mascates / casas.

de jogos lingüísticos, sem intenções obscuras” [*Lust am Sprachspiel, ohne finstere Absichten*]. E o próprio Bichsel assume, num texto de 1968, que é dado a práticas desse tipo:

A mim me interessa o que acontece no papel quando eu escrevo a palavra “mesa”. Dela eu espero que me traga outras palavras, que ela provoque frases. No papel, ela deve compor com outras palavras uma constelação. O objeto se torna, conseqüentemente, um pretexto. Para mim, qualquer objeto está bom, se me leva à escrita.

Eu desejo não propriamente uma linguagem que esteja descolada da realidade, mas eu quero trabalhar com uma realidade lingüística.⁷⁸

Em Bichsel, tudo é palavra. Casa é a palavra casa, assim como flor é a palavra flor no poema de João Cabral de Mello Neto, e só por isso elas podem ser inscritas nesta página ou naquele poema. Não há negar, a palavra “casa” em nada se parece com uma casa. Os signos participam de uma realidade muito particular, independente de nossa realidade e vontades; segundo Bichsel, “a linguagem é, possivelmente, autônoma, e caminha ao lado do objeto descrito, podendo, por decisão própria, até mesmo seguir na direção de um outro objeto”⁷⁹. A palavra é uma coisa em si mesma, cuja natureza nada tem a ver com seu objeto; do contrário, em escrevendo a palavra “faca”, um rasgo abrir-se-ia nesta página.

“Casas são casas”: temos aí uma tautologia, o ápice da redundância, uma mensagem excessivamente pura, sem ruído, sem qualquer margem à ambigüidade, mas que, justamente em decorrência disso, não comunicada nada além de si mesma. Rolf Jucker (2005, p. 144), por sua vez, sugere que o leitor é incitado a pensar contra o “empobrecimento” [*Verarmung*] que resulta desses jogos lingüísticos. Ao que parece, o empobrecimento é tamanho que o leitor pode ver-se impossibilitado de reconhecer “significados”, restando-lhe apenas o reconhecimento de “padrões” [*patterns*]. E o narrador é suficientemente sorrateiro a ponto de desaparecer, deixando o leitor à míngua, sem lhe fornecer qualquer pista que o auxilie na “caça ao tesouro do significado”⁸⁰. Postura essa que, vale dizer, não vai se repetir muitas vezes nos demais contos, ao longo do livro. Daí que seja tão relevante o fato de “Stockwerke” ser a narrativa de abertura; ela aponta para os limites (moldura) dentro dos quais os contos subseqüentes vão se instalar.

⁷⁸ “Die Geschichte soll auf dem Papier geschehn”, na tradução de José Pedro Antunes. Conferir “Anexos” no final deste trabalho.

⁷⁹ “Die Geschichte soll auf dem Papier geschehn”

⁸⁰ Foi pensando nessa formulação que cheguei à epígrafe, de procedência zen, que abre este trabalho: “No fundo das montanhas / está guardado um tesouro / para aquele que nunca o procurar”.

Como diria Paul Valéry⁸¹, “pensar profundamente é pensar o mais longe possível do automatismo verbal”. Em “Stockwerke”, é como se Bichsel levasse esse automatismo à exaustão, abrindo os olhos do leitor para a “ilusão da contigüidade”⁸², convidando-o a pensar contra e para além dela. Não há nada por detrás das palavras: apenas elas mesmas; e, entre elas, silêncio. Nada de revelação ou epifania, uma narrativa como “Stockwerke” nos conduz ao vazio, e não à essência das coisas – ou então, se assim é lícito dizer, à ausência-de-essência das coisas; não o mistério, mas a ausência-de-mistério. Em levando o automatismo verbal às últimas conseqüências, Bichsel atinge o limiar que separa a prosa da poesia, mas não o ultrapassa definitivamente. Ele não dá o salto mallarmaico, sua linguagem não explode nem implode. Ela hesita, permanecendo em estado de iminência, justamente ali, na margem extrema entre a prosa e a poesia. Ele não é um escritor de vanguarda; seus gestos, mesmos os mais radicais, são contidos⁸³. Bichsel, em suma, aponta para os limites da linguagem, mas não indica o que há para além deles; ir adiante, ultrapassando essa barreira, fica a cargo do leitor, por sua conta em risco⁸⁴.

Considerações finais

“Não há solução porque não há problema” (Marcel Duchamp).

⁸¹ Apud PIGNATARI, 1979, p. 15.

⁸² Décio Pignatari (1979, p. 115): “Consciência de linguagem implica consciência de sua organização icônica. Estar realmente consciente da linguagem significa estar liberto da ilusão de contigüidade”.

⁸³ Lembremos o que se disse no primeiro capítulo deste trabalho: “as narrativas de Bichsel trazem a marca da *contenção*”.

⁸⁴ Segundo Roman Bucheli (apud JUCKER, 2005, p. 142), “As orações principais de Bichsel são como pontes estendidas, de maneira segura, sobre abismos” [*Bichsels Hauptsätze sind wie sichere Stege, über Abgründe gespannt*]. Ao leitor cabe decidir se quer, ou não, deixar essa zona de segurança.

BIBLIOGRAFIA

ANTUNES, José Pedro. “O mundo é velho, não é verdade, Sr. Loser?” In: HANDKE, Peter. *O medo do goleiro diante do pênalti*. Tradução e posfácio de Zé Pedro Antunes. São Paulo: Brasiliense, 1988, p. 165-178.

_____. Nürnberg e Ferroviária: para traduzir um desafio poético no passado. *Revista Boemia*. Araraquara: edição nº 4, julho/agosto de 2009, p. 54-55.

ARISTÓTELES et al. *A poética clássica*. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 2002.

BACKES, Marcelo; RENNER, Rolf. *Escombros e caprichos: o melhor do conto alemão do século 20*. Porto Alegre, LPM, 2004.

BÄNZIGER, Hans. *Peter Bichsel: Weg und Werk*. Bern: Benteli Verlag, 1984.

BARTHES, Roland. *O prazer do texto*. Tradução de Jacó Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 2006.

BENJAMIN, Walter. O narrador. In: BENJAMIN, Walter et al. *Textos escolhidos*. Tradução de Erwin Theodor Rosental. São Paulo: Editora Abril, 1975. (Pensadores, XLVIII)

BICHSEL, Peter. *And really Frau Blum would like to meet the Milkman*. Tradução de Michael Hamburger. Nova Iorque: Delacorte Press, 1968.

_____. *Der Leser. Das Erzählen: Frankfurter Poetik-Vorlesungen*. Darmstadt/Neuwied: Luchterhand, 1982

_____. *Zur Stadt Paris: Erzählungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1993.

_____. A arte de pintar paredes [Die Kunst des Anstreichens]. Tradução e comentário de Zé Pedro Antunes. *Revista Modelo 19*. Unesp, Araraquara: nº 1, outono de 1996.

_____. *Kindergeschichten: Erzählungen*. Frankfurt: Suhrkamp, 1997.

_____. *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen: 21 Geschichten*. Frankfurt: Suhrkamp Verlag, 2002.

_____. *O homem que não queria saber mais nada*. São Paulo: Editora Ática, 2002.

_____. *Geschichten: Text und Kommentar*. Organizado por Rolf Jucker. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

_____. *O leitor. A narrativa: Aulas de poética em Frankfurt*. Tradução de José Pedro Antunes. [Obra inédita.]

BÖSCH, Bruno. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Herder/Edusp, 1967.

BRECHT, Bertolt. *Histórias do Sr. Keuner*. Tradução de Paulo César Souza. São Paulo: Brasiliense, 1989.

BRINGHURST, Robert. *Elementos do estilo tipográfico (versão 3.0)*. Tradução de André Stolarski. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

BURGESS, Anthony. *Homem comum enfim: uma introdução a James Joyce para o leitor comum*. Tradução de José Antonio Arantes. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

CAMPOS, Haroldo de. Uma poética da radicalidade. In: ANRADE, Oswald de. *Cadernos de Poesia do aluno Oswald: poesias reunidas*. São Paulo: Círculo do Livro, 1982.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura Alemã*. Pós-fácio de Willi Bolle. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DUCHAMP, Marcel. O ato criativo. In: TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004, p. 517-519.

ECO, Umberto. *Lector in fabula: a cooperação interpretativa nos textos narrativos*. Tradução de Atílio Cancian. São Paulo: Perspectiva, 2004.

FLAUBERT, Gustave. *Três contos*. Tradução de Milton Hatoum e Samuel Titan Jr. Prefácio de Samuel Titan Jr. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

GÖTZ, Dieter et al. *Langenscheidts Grosswörterbuch: Deutsch als Fremdsprache*. Berlim e Munique: Langenscheidt, 2002.

HOUAISS, Antônio & VILLAR, Mauro de Salles. *Dicionário Houaiss da Língua Portuguesa*. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001

HEISE, Eloá & RÖHL, Ruth. *História da Literatura Alemã*. São Paulo: Ática, 1986.

JAKOBSON, Roman. *Linguística e comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1973.

JUCKER, Rolf [comentários e organização]. In: BICHSEL, Peter. *Geschichten: Text und Kommentar*. Frankfurt: Suhrkamp, 2005.

KAFKA, Franz. *Contemplação / O fogueira*. Tradução e posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

KAFKA, Vladimir. Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen. Übersetzung von Milena Fischer. In: BÄNZIGER, Hans. *Peter Bichsel: Weg und Werk*. Bern: Benteli Verlag, 1984, p. 106-108.

MACLUHAN, Marshall. *Os meios de comunicação como extensões do homem*. Tradução de Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 1969.

MAZENAUER, Beat. Im Schatten des Erzählens. Zu Peter Bichsel. In: BÄTTIG, Joseph & LEIMGRUBER, Stephan. *Grenzfall Literatur*. Fribourg: 1993, p. 500-511.

MELVILLE, Herman. *Bartleby, o escrivão*. Tradução de Irene Hirsh. Posfácio de Modesto Carone. São Paulo: Cosac Naify, 2005.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2006.

PIGNATARI, Décio. *Contracomunicação*. São Paulo: Perspectiva, 1971.

_____. *Semiótica e literatura: icônico e verbal, oriente e ocidente*. São Paulo: Cortez & Moraes, 1979.

_____. *O que é comunicação poética*. São Paulo: Brasiliense, 1987.

_____. *Informação. Linguagem. Comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1996.

POE, Edgar Allan. A filosofia da composição. In: _____. *Poemas e ensaios*. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Editora Globo, 1999.

POUND, Ezra. *ABC da literatura*. Tradução de Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

SCHNAIDERMAN, Boris. *Dostoiévski: Prosa Poesia*. São Paulo: Perspectiva, 1982.

TCHEKHOV, Anton Pavlovitch. *A dama do cachorrinho e outros contos*. Tradução e posfácio de Boris Schnaiderman. São Paulo: Editora 34, 1999.

TITAN, Samuel Jr. O almanaque de Johann Peter Hebel. *Novos Estudos*. CEBRAP. Rio de Janeiro: n° 72, Julho, 2005.

TOMKINS, Calvin. *Duchamp: uma biografia*. Tradução de Maria Teresa de Resende Costa. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

VILA-MATAS, Enrique. *Bartleby e companhia*. Tradução de Maria Carolina de Araújo e Josely Vianna Baptista. São Paulo: Cosac Naify, 2004.

WAGENBACH, Klaus [organização]. *Lesebuch: Deutsche Literatur der sechziger Jahre*. Berlim: Verlag Klaus Wagenbach, 1969.

WALSER, Robert. *O ajudante*. Tradução e prefácio de Zé Pedro Antunes. São Paulo: Arx/Siciliano, 2003.

ANEXOS



CRONOLOGIA*

1935: Peter Bichsel nasce em Lucerna, em 24 de março, na Suíça. Willi Bichsel, o pai, era mestre-pintor. Lina, a mãe, era dona de casa.

1942-1948: Frequenta a escola primária em Olten. O professor Kurt Hasler (5º e 6º ano) o encoraja a escrever, a despeito de sua dislexia e canhotismo.

1951: Profissão de fé [*Konfirmation*] em Olten.

1951-1955: Formação no seminário de professores em Solothurn. Diploma de professor primário.

1955-1957: Atua como professor primário em Lommiswil (Cantão Solothurn).

1955: O poema fonético “tu tinto siano...”, sua primeira publicação, aparece na revista *spirale*, editada por Eugen Gomringer.

1956: Em janeiro, casa-se com Marie Therese Spörri. Nascimento da filha Christa Maria.

1957-1986: Atua como professor primário em Zuchwil (Cantão Solothurn).

1957: Nascimento do filho Matthias. *Das Ende der Stadt* (poemas, edição do autor). Adesão ao Partido Social-Democrata da Suíça (SPS).

1958: Tem os poemas “dimanche triste oder zur höhern ehre gottes” e “ankunft” publicados na revista *augenblick*, editada por Max Bense.

1960: Pela primeira vez, traz a público um texto em prosa, *Versuch über Gino* (edição do autor). Início da amizade com Jörg Steiner.

1962: Publicação de “Musikdosen” (6 de outubro) e “Der Milchmann” (30 de novembro) no jornal *Die Tat*, e “Os homens” (10 de dezembro) no *National Zeitung* – mais tarde incluídos em *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. Publica mais alguns poemas na revista *hortulus*.

1963: É publicado no *Die Tat* o conto “In seinem Gedächtnis”, que futuramente será reelaborado em *Kindergeschichten*, sob novo título: “Der Mann mit dem Gedächtnis”. O poema “Sonnenaufgang” aparece em *manuskripte* (abril). Pré-publicação de cinco histórias de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen* (“Holzwolle”, “Vom Meer”, “San Salvador”, “Das Kartenspiel”, “Erklärung”) no suplemento dominical do *Neue Zürcher Zeitung* (8 de dezembro).

* Elaborada com base nos esquemas cronológicos fornecidos por Hans Bänziger (*Peter Bichsel: Weg und Werk*, 1984) e Rolf Jucker (*Geschichten: Text und Kommentar*, 2005).

1963/64: Licença de um semestre do magistério. Participação no colóquio literário do Grupo 47, em Berlim, documentada em *Prosaschreiben* (1964) bem como em *Gästehaus* (1965), romance elaborado em conjunto pelos participantes do encontro.

1964: Lê textos de sua autoria no encontro do Grupo 47 em Sigtuna, na Suécia. Lançamento de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*. A primeira tiragem, de 1.220 exemplares, se esgota em 4 dias.

1965: Primeiro texto de cunho político publicado no *Weltwoche*. Em novembro, é agraciado com o prestigiado prêmio do Grupo 47, num encontro em Berlim, pela leitura de quatro passagens de um texto ainda inédito, *Die Jahreszeiten*. Início da amizade com Max Frisch.

1966: Segunda edição de *Eigentlich möchte Frau Blum den Milchmann kennenlernen*: 6.000 exemplares que não tardam a se esgotar. Prêmio de Incentivo da cidade Olten. Primeira viagem aos Estados Unidos. Reunião do Grupo 47 em Princeton.

1967: Publicação de *Die Jahreszeiten*, sua primeira incursão pela prosa longa; recepção negativa por parte da crítica.

1968: Deixa o cargo de professor em Zuchwill. Muda para Bellach (Cantão Solothurn), onde vive até hoje. Prêmio de Incentivo, concedido pelo Cantão Solothurn. Começa a escrever colunas regularmente. Durante um ano, atua como redator da revista *Weltwoche*.

1969: *Kindergeschichten*. A primeira tiragem, de 30.000 exemplares, se esgota em poucas semanas. Publicação de *Des Schweizers Schweiz*, coletânea de textos políticos sobre a Suíça. Prêmio-Lessing concedido pela cidade de Hamburgo.

1970/71: Com Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Kurt Marti e outros 18 escritores, Bichsel abandona a Associação dos Escritores Suíços e forma o Grupo Olten. Prêmio Alemão de Literatura Juvenil (Deutscher Jugendbuchpreis) por *Kindergeschichten*.

1971: Juntamente com Alexander J. Seiler, produz o filme *Unser Lehrer*.

1971-1972: “Writer in residence” na Faculdade Oberlin, em Ohio, Estados Unidos.

1972: Transmissão pela Radio Suíça de *Inhaltsangabe der Langeweile* [Sumário do tédio], até hoje sua única peça radiofônica.

1973: Prêmio suíço (Prix Suisse) para *Inhaltsangabe der Langeweile*.

1973-1983: Atua como assessor e redator de discursos para o senador Willi Ritschard, com quem mantém uma estreita amizade.

1974: *Stockwerke*, coletânea de textos em prosa e escritos políticos.

1976: Participa do “German Semester” da Universidade do Sul da Califórnia, em Los Angeles.

1977: A convite do Instituto Goethe, realiza palestras e leituras pelo Sri-Lanka, Austrália e Nova Zelândia.

1977-1980: Com Otto F. Walter, Rolf Niederhauser e outros, esboça um novo programa para o Partido Social-Democrata da Suíça (SPS).

1979: *Geschichten zur falschen Zeit. Kolumnen 1975-1978*. Grande Prêmio de Arte do Cantão Solothurn. Prêmio Literário do Cantão Berna para *Geschichten zur falschen Zeit*.

1980: Docente visitante na Universidade de Essen.

1981-1982: Primeiro estrangeiro a assumir o posto de escritor da cidade (*Stadtschreiber*) de Bergen. Discurso laudatório de Max Frisch, quando da obtenção do cargo.

1982: Em janeiro e fevereiro, aulas de poética em Frankfurt, na Universidade Johann Wolfgang Goethe, publicadas em *O leitor. A narrativa*. Palestrante em Portugal.

1983: Passa a colaborar na transmissão do programa *Zytlupe*, da Rádio Suíça DRS.

1984: Palestrante no Egito e na Grécia.

1985: *Schulmeistereien*, coletânea de textos. *Der Busant*, narrativas. Membro da Academia de Artes de Berlim.

1986: *Irgendwo anderswo. Kolumnen [1980-1985]*. Prêmio Johann-Peter-Hebel do estado de Baden-Württemberg.

1987: Prêmio da Fundação Schiller (Suíça). Docente visitante na Faculdade Dartmouth, em Hanover (New Hampshire), Estados Unidos.

1989: Docente visitante na Faculdade Middlebury, em Vermont, Estados Unidos. Reedição ampliada de *Des Schweizers Schweiz*.

1990: *Möchten Sie Mozart gewesen sein? e Im Gegenteil. Kolumnen 1986-1990*.

1991: Discurso na Semana Jean-Paul em Bayreuth. Discurso no funeral de Max Frisch (1911-1991), em Zurique. Membro honorário da Associação Americana dos Professores de Alemão (AATG).

1992: De fevereiro a maio: Pro Helvetia Swiss Lectureship, programa de graduação em alemão da Universidade da Cidade de Nova Iorque.

1993: *Zur Stadt Paris*, narrativas.

1995: Em fevereiro, “writer in residence” no Centro de Literatura Alemã Contemporânea em Swansea, no País de Gales. *Gegen unseren Briefträger konnte man nichts machen. Kolumnen 1990-1994*.

1996: Escritor da cidade de Mainz. Daí resulta o filme para tevê *Wir hätten in Spiez umsteigen sollen*.

1998: *Die Totaldemokraten. Aufsätze über die Schweiz*.

1999: *Cherubin Hammer und Cherubin Hammer*, narrativa. Recebe o Prêmio-Gottfried-Keller, o mais importante da Suíça.

2000: Prêmio Kasseler de Literatura. *Alles von mir gelernt. Kolumnen 1995-1999*, pelo qual recebe o Prêmio Charles Veillon.

2001: *Wenn es keine Geschichten mehr gäbe*, documentário de Peter K. Wehrli sobre Peter Bichsel. É possível assisti-lo – na íntegra – no YouTube.

2002: *Eisenbahnfahren*, narrativas e colunas cujo tema é uma das paixões de Bichsel: viajar de trem.

2003: *Doktor Schleyers isabellenfarbige Winterschule. Kolumnen 2000-2002*.

2004: *Das süße Gift der Buchstaben*, discursos sobre a literatura. *Wo wir wohnen*, histórias. Doutor honorário da Faculdade de Teologia da Universidade de Basel.

2010: O cineasta francês Eric Bergkraut convida Peter Bichsel a visitar, pela primeira vez, a cidade de Paris. Dessa viagem resulta o filme *Zimmer 202 – Peter Bichsel in Paris*.

A HISTÓRIA TEM QUE ACONTECER NO PAPEL
[DIE GESCHICHTE SOLL AUF DEM PAPIER GESCHEHN]*

Peter Bichsel

Num bar, um bêbado se aproxima, me impõe sua presença e se declara irritado com a seleção nacional de hóquei no gelo. Põe-se a enumerar nomes e atributos que a princípio desconheço, mas que, ao longo da conversa, já consigo repetir, e juntamente com os nomes repetir a opinião do meu interlocutor. Só que ele então não desgruda mais e a conversa começa a me aborrecer.

Progressivamente, algumas pouco claras informações pessoais se misturam ao falatório sobre hóquei no gelo. A partir delas, eu posso compor talvez a seguinte história: Há três dias o homem recebera o pagamento e tinha bebido até o último centavo. Hoje tem que retornar a sua família e se sente envergonhado, vive um dilema insolúvel. Agora necessita de um interlocutor, mas não consegue traduzir em palavras sua desgraça. Só quer emitir sons, pôr alguma coisa para fora, expressar-se.

No caso, conteúdo (hóquei no gelo) e expressão (dilema) se juntam, pois, de modo mais ou menos casual. A fala do bêbado não possui praticamente nenhum valor informativo; seu objetivo não é informação, mas comunicação.

Um cachorro não tem nem a possibilidade nem a obrigação de concretizar suas manifestações. Os sons que produz, não tem a necessidade de enchê-los com palavras. Au-au é, ao mesmo tempo, expressão de medo, de alegria ou de dor. A emissão continua a ser uma manifestação bem simples. Com ela, ele se alivia; com ela, ele põe para fora alguma coisa.

A emissão humana demanda palavras como recheio. Pode ser que se trate, no caso, de uma emissão habitual, as palavras sendo, assim, acessórios destituídos de importância. A conversa com o vizinho sobre o tempo não contém nenhuma informação que o vizinho já não saiba. A conversa não possui valor informativo. Ela é mera comunicação.

Escrever uma coisa e ter em mente uma segunda (não sei por que preferiria chamar terceira a essa segunda) possui algo de literário.

Ao transformar hóquei no gelo em estofó para a expressão de sua desgraça, inconscientemente, o bêbado está a fazer algo assim como literatura.

A conversa só se torna emocionante quando eu descubro que o tema (hóquei no gelo) não passa de um pretexto.

* Tradução de José Pedro Antunes. Ensaio escrito originalmente em 1968, para a revista *Die Weltwoche*. Mais tarde republicado em *Auskunft für Leser* (1984) e em *Geschichten: Text und Kommentar* (2005), organizados, respectivamente, por Herbert Hoven e Rolf Jucker.

Um texto científico ao contrário, num livro técnico por exemplo, não tem que transmitir senão informações. Quem escreve, sabe alguma coisa e usa a linguagem para transmitir esse conhecimento. É surpreendente, no entanto, a quantidade de adjetivos desnecessários que um desses textos de livro técnico apresenta; a quantidade de inserções sentimentais ou clichês lingüísticos que um livro técnico para pintores de parede pode conter.

Ao que se vê, até mesmo num texto meramente informativo o autor é tentado a dizer uma segunda, uma terceira coisa. Ele quer, por exemplo, “escrever bonito”. Aquilo que, oralmente, ele sabe expressar de maneira sóbria e com simplicidade, quando ele escreve se transforma em pseudo-poesia. Os textos de dois especialistas sobre o mesmo procedimento resultarão diferentes. Não é possível transmitir, por meio da linguagem, com exclusividade o objeto ou procedimento comum, cada qual involuntariamente acaba ao mesmo tempo por transmitir algo de pessoal.

Certamente a linguagem serve para transmitir informações. Mas, pelo visto, ela insiste em não produzir tal resultado. Tenta reproduzir algo de pessoal e íntimo, quando dela se deseja algo de objetivo. (Eu não sei, por exemplo, por que escrevo, no caso, “deseja”, quando poderia igualmente escrever “exige”, “supõe”, “espera”. As palavras não dizem a mesma coisa, a diferença não me escapa. Ainda assim, não consigo motivar minha decisão.)

Muito embora nossos pensamentos, já em sua nascente, sejam linguagem, quando os expressamos ou transcrevemos ocorre ainda uma outra coisa. Parece que a linguagem sempre quer mais do que nós, que, para tudo o que sabemos, ela sabe ainda algo mais. Ela não se dobra à nossa estreiteza. Ela é a linguagem de tantos (passados e presentes) e parece levar em conta pensamentos e saberes desses tantos. Posso, por isso, escrever algo que antes, pessoalmente, em absoluto eu não sabia; algo que a linguagem sabia porque já se formara voltada para esses pensamentos.

A linguagem é, possivelmente, autônoma, e caminha ao lado do objeto descrito, podendo, por decisão própria, até mesmo seguir na direção de um outro objeto.

As pessoas são, ao falar, menos controladas do que ao fazer. À pergunta: Como dizem as pessoas?, eu posso saber mais sobre elas do que à pergunta: O que fazem as pessoas?

Não posso trazer a realidade ao papel, mas tão-somente o que há para se dizer acerca da realidade, o que há para se contar sobre a realidade.

A mim me interessa o que acontece no papel quando eu escrevo a palavra “mesa”. Dela eu espero que me traga outras palavras, que ela provoque frases. No papel, ela deve compor com outras palavras uma constelação. O objeto se torna, conseqüentemente, um pretexto. Para mim, qualquer objeto está bom, se me leva à escrita.

Eu desejo não propriamente uma linguagem que esteja descolada da realidade, mas eu quero trabalhar com uma realidade lingüística. Eu descrevo não a mesa, mas frases que se podem dizer a respeito de uma mesa. “O que dizem as pessoas de uma mesa?” e não “O que é uma mesa?” A mim me interessa não a realidade, mas a relação para com ela. (Justamente me ocorre que tenho um grande amor pela palavra “dizer”, agora eu sei por quê.)

(Eu disse uma vez que não consigo escrever uma peça de teatro porque, nela, a palavra “dizer” não pode ser usada senão com raríssima frequência. Quando me vem à mente um diálogo, eu fico inclinado a antepor: ele disse, ela disse. Anteposto a uma frase em discurso direto, um “ele disse” possui já um quê de estranheza, colocando já a frase em questão; torna-se, assim, uma réplica de mim mesmo, uma variante. Posso igualmente retirar a frase e escrever: “Ou pode ser que ele diga: ...”, e introduzir uma outra variante.)

(Para mim, o teatro é ativo em excesso. Tem demasiado a ver com a questão: O que fazem as pessoas? Tende ao extraordinário.)

A literatura precisa valer a pena ser lida.

Certamente algo de extraordinário vale a pena ser lido; um relato de uma testemunha ocular dispensa sutilezas lingüísticas.

Não sou testemunha ocular de algo extraordinário, e a fantasia de inventar algo de extraordinário é algo que me falta.

Até quero escrever, mas não consigo relatar nada de extraordinário.

Por isso mesmo, como o bêbado que quer fazer uso da fala, eu preciso de um pretexto, um pano de fundo real. Preciso de uma idéia. A idéia é tanto mais valiosa na medida em que me permite a escrita.

A tarefa do argumento é permitir que eu escreva. O argumento tem que provocar frases, que, por sua vez, vão exigir outras frases. O trabalho acontece no papel. Pode ser suficiente que uma idéia (história) me forneça uma única frase. (Algo de extraordinário costuma me oferecer, sempre, frases em excesso.). O que, em consequência, acontece no papel, deixa de ser então coisa exclusivamente da idéia, mas coisa da frase.

(Corresponde à visão de que o quadro de um pintor toma uma direção à primeira pincelada. Só a primeira pincelada é inteiramente livre, qualquer outra tem a sua liberdade restrita pela que já foi dada.)

Em sua consequência, a teoria decididamente não confere, por pressupor a obra de arte perfeita, pura, esterilizada. O escritor não seguirá, portanto, apenas as possibilidades de uma frase, escreverá também contra esta frase, dela tentará também se desvencilhar. Dessa tentativa emana tensão lingüística.

As pessoas não se cansam de me oferecer assuntos (acontecimentos verdadeiramente extraordinários), cuja descrição acreditam valer a pena. O mais das vezes eu rapidamente me convenço de que a história valeria a pena ser escrita; comigo mesmo ainda não se deu de uma delas ter me estimulado. Eram todas acabadas demais, possuíam todas já uma direção.

Uma história precisa poder a mim mesmo me surpreender ao longo da escrita, suas viradas não podem se completar no modelo, no ideal. Seu desfecho, preciso eu poder produzi-lo.

A história tem que acontecer no papel.

Eu tenho a ver com papel. Eu encho papel com palavras. Não é que eu tenha, de antemão, algo a dizer e procure por palavras. Eu tenho palavras e procuro por fatos com que as possa recheiar. Eu não luto por palavras, eu luto por fatos. Os fatos me ajudam a me desvencilhar das palavras; não as palavras a me desvencilhar dos fatos.

Os fatos devem me ajudar a encher papel.

(Uma carta de amor é escrita, sobretudo, com o fato de que a amada recebe uma carta. A expressão do amor é, o mais das vezes, a única informação que ela contém. Mas como ela não deve resultar excessivamente breve, começa então a luta por fatos, a procura por algo que possa torná-la mais extensa. Para tanto, basta qualquer idéia imaginável, e a carta não pressupõe os fatos. Ela não pressupõe senão a si própria, ao autor e à destinatária.)

Para evitar mal entendidos, devo alertar para a circunstância de estar eu a tratar de palavras e linguagem, não de estilo, forma ou algo semelhante; de eu sobretudo ter em mente o começo do trabalho e menos o seu transcurso subsequente. Pois mesmo que o assunto no começo do trabalho seja casual, ele na verdade começa logo a ditar. Ele pode ditar a forma. Quando mais abrangente um assunto, mais forte é o seu ditado. Um assunto extraordinário é, em regra, abrangente; precisa de mais espaço para se fazer apreensível.

Um assunto habitual é conhecido do leitor. Seu ditado se restringe ao aspecto formal.

Um homem que atravessa o portal do jardim demanda menos frases informativas em sua descrição do que um homem que escala o muro do jardim.

Concluindo:

Algo de escrito é sempre pensado para um leitor.

No caso da anotação pessoal, autores e leitores são idênticos; no caso da carta, há um autor e um leitor. No geral, os leitores são muitos; o escritor, quase sem exceção, é um só. (Quem está em vantagem?)

Escrever é, em todo caso, expressar-se, pôr alguma coisa para fora.

Se se trata, no caso, de informações ou comunicação, não muda nada.

Eu escrevo para leitores.

Algo escrito tem que valer a pena ser lido no mínimo para um leitor.

O que faz com que algo escrito valha a pena ser lido?

Por que você lê?