



***ESPAÇOS DE COMUNICAÇÃO CRIATIVOS
EM PETER WEISS E GERD GAISER:***

***A AUTOREPRESENTAÇÃO MULTIDIMENSIONAL
NOS UNIVERSOS PICTÓRICO E TEXTUAL***



Dissertação de Mestrado em Literatura Alemã apresentada à Faculdade de Ciências Sociais e Humanas da Universidade Nova de Lisboa, sob a orientação do Professor Doutor Alfred Opitz da Universidade Nova de Lisboa.

Agradecimentos

À *Staatsbibliothek*, em Berlim, à *Niedersächsische Staats- und Universitätsbibliothek*, em Göttingen; às bibliotecas da *Humboldt-Universität*, em Berlim, e do *Goethe-Institut*, em Lisboa, e ao *Museu Nacional de Arte Moderna*, em Lisboa, pela ajuda nas minhas pesquisas.

Ao Professor Doutor Alfred Opitz, que aceitou orientar este trabalho e pela constante disponibilidade e atenção.

Aos meus pais, pelo constante apoio.

Índice

Índice	1
Siglas	2
Introdução	3
Arte e literatura: a tradição da dupla actividade criativa na História da Cultura	3
Capítulo I	8
A dupla criatividade em Gerd Gaiser e Peter Weiss	8
1. Definição do tema e metodologia de trabalho	8
2. Estado de investigação	17
3. A autobiografia: problemática cognitiva e narratológica	39
Capítulo II	49
1. Ponto de partida: o atelier do artista / escritor	49
2. Os percursos biográficos de Gerd Gaiser e Peter Weiss	54
3. A representação de espaços simbólicos: encenações autobiográficas e auto- iconográficas em Gerd Gaiser e Peter Weiss	69
4. Cenas originárias da criação artística: a reconstrução autobiográfica da dupla criatividade em Gerd Gaiser e Peter Weiss	75
Capítulo III	79
Processo retrospectivo:	79
A vocação estética e o trabalho literário na infância em Gerd Gaiser e Peter Weiss	79
1. Espaço de convivência problemática com o(s) pai(s)	79
2. Espaço dos símbolos de criatividade	90
3. Espaço de primeiras leituras literárias	96
4. Espaço de actividades pictóricas e de artes plásticas: o nascimento do artista ..	103
5. Espaço estético e recreativo em Gerd Gaiser: o mito da Medusa, a simbologia da pedra e as naturezas-mortas	110
6. Espaços de refúgio	117
7. Espaço de rotura familiar em Peter Weiss	128
Capítulo IV	136
A autorepresentação do artista na fase adulta em Peter Weiss:	136
Construção de diversos espaços de representação	136
1. Espaço físico do pintor e do escritor	136
2. Espaço social: debates artísticos e narratológicos	142
3. Espaço do corpo	158
4. Espaço de autorepresentação especular	165
5. Espaço pictórico de auto-encenação	171
6. Espaço de colagens e outras contaminações estéticas	184
7. Problematização das dimensões pictórica e linguística e mitificação de um espaço comunicativo abrangente	197
Conclusões	210
Bibliografia	216
Anexos	237

Siglas

Peter Weiss

AE *Abschied von den Eltern* (1964). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

FP *Fluchtpunkt* (1965), Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

S *Die Situation* (2002). Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

KLG *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*, 12 Bde.,
69. Nachlieferung – Oktober 2001, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), München: Verlag
edition Text + Kritik.

Introdução

Arte e literatura: a tradição da dupla actividade criativa na História da Cultura

As relações entre arte e literatura podem ser vistas, historicamente, em duas perspectivas, uma teórica e outra mais pragmática. Por um lado, ao resumir a discussão teórica na tradição ocidental, são de referir Simónides de Céos (556 a.C. – 467 a.C.) que, segundo Aguiar e Silva, foi o primeiro a estabelecer uma comparação entre poesia e pintura: “A pintura é poesia muda, a poesia é pintura falante” (cf. Aguiar e Silva 2001, 163). Também Platão na *República* e Aristóteles na *Poética* insistem na estreita relação entre estas duas artes (*ibid.*). A fórmula mais conhecida desta afinidade é *Ut pictura poesis* de Horácio, ainda que este não estabeleça uma comparação estrutural entre as duas artes na sua *Arte poética* (*ibid.*, 164).

Na história da literatura alemã, os autores da “Aufklärung” e do Romantismo dão um relevo particular à definição das várias artes. Uma obra-chave, neste âmbito, é, sem dúvida, o famoso estudo “Laokoon oder Über die Grenzen der Malerei und Poesia”, publicado em 1766 (*ibid.*, 167). Neste estudo, Gotthold Ephraim Lessing tenta atribuir a cada arte a sua especificidade, opondo-se à miscigenação da poesia e da pintura. Este texto é fundamental para compreender o discurso intitulado “Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache” proferido por Peter Weiss, em 1965, durante a atribuição do Prémio Lessing.¹

Por outro lado, as relações entre arte e literatura apresentam um historial concreto, isto é, o exercício de duas ou mais artes ao longo do mesmo percurso biográfico. A tradição da dupla ou múltipla actividade criativa é um fenómeno que não se restringe apenas ao espaço da língua alemã. Ao longo dos séculos verifica-se em diversos países desde a Antiguidade Clássica o fenómeno do ‘talento múltiplo’ e do impulso e/ou da necessidade de ultrapassar os limites estabelecidos por um determinado campo artístico. Encontramos alguns exemplos na antologia *Dichtung moderner Maler* publicada por Hans Platschek, em 1956. A obra inclui textos em prosa ou em poesia de conhecidos pintores que acompanharam o seu respectivo texto com desenhos da sua autoria, entre os

¹ O discurso de Weiss será retomado, neste estudo, para a compreensão da relação entre “imagem” e “palavra”, segundo a perspectiva de Weiss (cf. cap. IV, 7, neste estudo). O Prémio Lessing, atribuído pela cidade de Hamburg, existe desde 1929/30 (cf. Blinn 2001, 476).

quais se encontram Oskar Kokoschka, Giorgio de Chirico, Wassily Kandinsky,² Paul Klee,³ Kurt Schwitters,⁴ Pablo Picasso,⁵ Joan Miro, Max Ernst⁶ e Hans Arp (Platschek 1956, 5).

Um panorama mais abrangente sobre este capítulo complexo da história cultural é o estudo *Dichter als Maler* de Böttcher e Mittenzwei (1980), que insere também Peter Weiss e Gerd Gaiser. Fornece uma ideia abrangente sobre as múltiplas actividades realizadas no campo das artes na Alemanha, expondo os motivos subjacentes, as práticas e os resultados obtidos ao longo dos séculos desde a Antiguidade Clássica até ao século XX. O livro dá entrada a mais de 167 escritores que realizaram, simultaneamente, actividades na pintura, como se pode verificar a partir da lista em anexo do livro; contem mais de 511 ilustrações e contempla as mais diversas técnicas pictóricas. O interesse por esta temática deveu-se sobretudo à exposição “Deutsche Dichter als Maler und Zeichner” realizada, em 1931, por Kurt Martin no edifício da sociedade de arte de Heidelberg. Nesta exposição foram apresentados 98 escritores, desde o século XVII, que tinham sido, simultaneamente, pintores e desenhadores de expressão alemã (*ibid.*, 26-27). Em relação a Peter Weiss e Gerd Gaiser a antologia de Böttcher/Mittenzwei (1980) confere relevo ao percurso e à formação inicial dos autores como pintores e indica em que medida esta formação nas Belas-Artes influenciou as suas actividades como escritores.

Na introdução “Einiges über malende und zeichnende Schriftsteller” (Böttcher 1980, 8-28), para além de se descreverem sucintamente as razões que poderão estar subjacentes ao ‘talento múltiplo’ nas diversas artes, traça-se a evolução histórica da relação entre as artes da palavra e da imagem. O “talento múltiplo” não se revela em todos os campos artísticos com a mesma intensidade (*ibid.*, 8). Ao longo da história assistiu-se e assiste-se ainda no presente à transposição dos limites impostos pelas diferentes artes de forma muito variada e com objectivos e realizações muito diversificadas nos campos artísticos.

² Kandinsky escreveu *Über das Geistige in der Kunst*, publicado na Alemanha, pela primeira vez, em 1911 (4ª edição de 1952), um dos textos fundamentais que mudaram o curso da arte moderna.

³ Para uma introdução à vida e à obra de Paul Klee, consulte a obra *Paul Klee* de Jean-Louis Ferrier (2001).

⁴ A monografia ilustrada *Kurt Schwitters* de Ernst Nüdel (1981) é uma obra fundamental sobre a vida e a obra de Kurt Schwitters. Relativamente às actividades realizadas no âmbito da arte, Nüdel insiste no “unauflöslichen Zshg. der vielgestaltigen künstlerischen Aktivitäten und der widersprüchlichen Einheit von Leben und Werk” (*ibid.*, 9).

⁵ Para uma introdução à vida e à obra pictórica de Picasso, consulte o estudo *Picasso* de Carsten-Peter Warncke (2004).

⁶ Sobre a vida e a obra de Ernst, consulte *Max Ernst* de Ulrich Bischoff (1993).

Artistas como S. Geßner, A. Stifter, Ch. Morgenstern, W. Busch, O. Kokoschka e H. Arp, para citar apenas alguns autores, conseguem obter “durchaus gleichwertige oder nahezu gleichwertige Ergebnisse im Literarischen wie im Zeichnerischen oder Malerischen” (*ibid.*, 9). Esta apreciação é confirmada por Martin Bircher no texto “Maler und Dichter der Idylle Salomon Gessner (1730-1788)”, publicado em 1980 (8-10), no catálogo de exposição da biblioteca “Herzog August” em Wolfenbüttel, que salienta o talento múltiplo deste escritor suíço: “Er war ein Dichter und ein Maler, der den Besten seiner Zeit genügte” (*ibid.*, 8). Já no século XVIII, Gessner era elogiado por saber experienciar “mit Pinsel und Radiernadel ‘das reinste Gefühl des Idyllenlebens [...], welches er als Dichter so treu, so einfach, so unnachahmlich schilderte’” (*ibid.*, 9). Gessner tinha plena consciência da “Einheit von Dichtung und Malerei, von Pictura und Poesis in seinem Schaffen”, como escreve numa carta citada por Birchner: “Dichtkunst und Malerey leihen sich einander mehr, als die meisten Dichter und Kunstrichter nicht einzusehen vermögen” (*ibid.*). De facto, uma das principais razões subjacentes ao talento múltiplo é a vontade de alargar os meios de expressão artística. Como refere já Böttcher (1980), as actividades na pintura contribuem para “ein tieferes Verständnis der emotionalen und geistigen Struktur der künstlerischen Persönlichkeit” (*ibid.*, 9). Durante a época do classicismo alemão, as actividades realizadas paralelamente na poesia e na pintura faziam parte de uma boa educação e eram sobretudo praticadas entre as famílias nobres e burguesas (*ibid.*, 16).⁷ Assim, Goethe, na sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit*, insiste também nas suas vocações múltiplas. A pintura, praticada desde a infância de uma forma intuitiva, teria sobretudo desenvolvido a sensibilidade do olhar e permitido captar a natureza circundante através de desenhos:

Das Auge war vor allen anderen das Organ, womit ich die Welt faßte. Ich hatte von Kindheit auf zwischen Malern gelebt und mich gewöhnt, die Gegenstände wie sie in Bezug auf die Kunst anzusehen. Jetzt, da ich mir selbst und der Einsamkeit überlassen war, trat diese Gabe, halb natürlich, halb erworben, hervor: wo ich hinsah, erblickte ich ein Bild, und was mir auffiel, was mich erfreute, wollte ich festhalten, und ich fing an, auf die ungeschickteste Weise nach der Natur zu zeichnen. (Goethe 1949, 179)

Goethe traduziu, aliás, uma das primeiras autobiografias da modernidade, a vida do escultor italiano Benvenuto Cellini (1500-1571) (Tübingen 1803). As actividades duplas ou múltiplas no âmbito da arte acentuam-se sobretudo com o Romantismo, que

⁷ Para compreender o género da autobiografia durante o classicismo alemão de um ponto de vista histórico, cf. Klaus-Detlef Müller (1998, 459-481).

manifesta o desejo de uma “Synthese. einer Symbiose des Menschlichen und Göttlichen durch die Künste, [...]” (Böttcher 1980, 17) de forma a conceber um “Gesamtkunstwerk”, isto é, uma obra de arte total. Richard Wagner, na segunda metade do século XIX, vai retomar e actualizar esta visão mítica duma totalidade artística.⁸

O fenómeno do talento múltiplo na arte manifestou-se mais intensamente no início do século XX, com o nascimento de movimentos de vanguarda, como o Cubismo⁹ e o Dadaísmo.¹⁰ “Maler-Dichter und Dichter-Maler wurden wie nie zuvor zu tragenden Figuren einer Kunstbewegung”, “Literatur und bildende Kunst schlossen sich zur geistigen Avantgarde zusammen” (Böttcher, 19).

Portanto, o talento múltiplo no âmbito das artes é particularmente fomentado a partir da viragem do século XX. Böttcher (1980) refere: “schon dem ersten Stil der Moderne, dem Jugendstil, war die Idee eines ‘Gesamtkunstwerkes’ immanent: Jeder Gegenstand wird zum Kunstgegenstand, der Künstler selbst durchbricht sein Spezialistentum, er überschreitet die Kategorien und Gattungen, wird zum Handwerker wie dieser zum Künstler” (*ibid.*, 22). A confluência das diversas artes, incluindo o teatro e o ballet, foi particularmente estimulada pelo surrealismo,¹¹ bem como pela escola Bauhaus. É neste contexto que pintores como Oskar Schlemmer, Paul Klee, Wassily Kandinsky se revelaram como escritores e Kurt Schwitters desenvolveu o seu projecto de arte *Merz* (*ibid.*, 23). Num poema intitulado *An alle Bühnen der Welt*, Kurt Schwitters proclama a ideia de obra de arte total: “Ich fordere die restlose Zusammenfassung aller künstlerischen Kräfte zur Erlangung des Gesamtkunstwerkes. Ich fordere die prinzipielle Gleichberechtigung aller Materialien, Gleichberechtigung zwischen Vollmenschen, Idiot, pfeifendem Drahtnetz und Gedankenpumpe” (Platschek 1956, 60). Todos estes artistas já utilizam plenamente as novas técnicas de reprodução como ainda a fotografia e o filme. Para Böttcher (1980), é indubitável, “daß Zeichnen und Malen die optischen

⁸ Cf. sobretudo o texto “Das Kunstwerk der Zukunft” (*Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 1887. Bd. 3, 42-177).

⁹ Cf. a obra *Cubismo* de Anne Ganteführer-Trier (2005), uma apresentação informativa deste movimento e dos seus representantes como Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Léger, Robert Delaunay e Juan Gris.

¹⁰ Cf. a obra *Dadaísmo* de Dietmar Elger (2005), na qual se faz uma descrição sucinta das principais características do movimento dadaísta e dos seus principais representantes como Hans Arp, Raoul Hausmann, Hannah Höch, George Grosz, Kurt Schwitters, Max Ernst e Marcel Duchamp.

¹¹ Cf., por exemplo, as obras *Surrealism. The Dream of Revolution* de Richard Leslie (1997) e *Surrealist Painting* de Simon Wilson (1991), que apresentam as características principais e a evolução histórica do movimento surrealista. Alguns pintores integrados nos movimentos dadaísta e cubista passaram a integrar-se no movimento surrealista. Assim, entre os surrealistas destacam-se André Breton, fundador do movimento, Tristan Tzara, Salvador Dalí, Max Ernst, Francis Bacon, Pablo Picasso, Joan Miro e René Magritte.

Fähigkeiten, die Beobachtungskraft des Schriftstellers bereichern" (*ibid.*, 25). Existiria de facto uma relação muito próxima entre o acto de escrever e o acto de pintar, uma vez que "Schreiben verlangt das Veranschaulichen, das Ins-Bild-setzen von Gedanken und Emotionen, suggestive Vorstellungen erwecken, Bilder entwerfen" (*ibid.*, 25). Diversas exposições realizadas a partir de 1931 revelam o interesse que esta área (*ibid.*, 25-26) despertou e continua a suscitar. Por exemplo, podemos citar a exposição "Auf einem anderen Blatt. Dichter als Maler" que decorreu até 1 de Setembro de 2002, na Suíça, no Zürcher Strauhof. No artigo "Echte Handarbeit" de Peter Henning, publicado na revista *Stern*, em 2002, afirma-se: "Ein Bild sagt mehr als tausend Worte" (*ibid.*, 146). Também Rolf-Bernhard Essig no semanário *Zeit* a 25 de Julho de 2001, anuncia a mesma exposição. Para Essig "erweist sich die Ausstellung als reizvoller Überblick, der von den Bild-Text Künstlern Apollinaire, Busch und Gernhardt bis zu den eindrucksvollen abstrakten Ölgemälden Strindbergs reicht" (*ibid.*, 32). A exposição conta com a presença do trabalho pictórico de grandes poetas e escritores, como, por exemplo, Johann Wolfgang Goethe, Victor Hugo, Günter Grass, Franz Kafka, que "jenseits ihrer Texte nach neuen Ausdrucksformen suchen" e "die dort zu Feder oder Pinsel griffen, wo Schrift offenbar versagte" (Henning 2002, 146). Outro exemplo significativo do interesse por este fenómeno é a recente redescoberta da vida e da obra do escritor e historiador Felix Hartlaub. Num artigo publicado a 4 de Julho de 2002, no semanário *Die Zeit*, Peter Schöttler salienta a actividade paralela de Felix Hartlaub na pintura e no desenho ao longo da sua vida: "Ob als Schüler, Student oder Soldat, Felix Hartlaub hat immer viel gezeichnet". As centenas de cartas que escreveu correspondem a "eine Art Tagebuch", são "häufig mit Zeichnungen illustriert" (*ibid.*, 39), que designa por "Wortgravüren" que "vielleicht später einmal ein Ganzes bilden könnten" (*ibid.*).

Portanto, esta breve síntese sobre as relações teóricas e criativas entre arte e literatura, confirma, por um lado, que a necessidade de transpor os limites estabelecidos por um determinado campo artístico tem uma longa tradição. Por outro, as recentes exposições de trabalhos pictóricos de autores literários também são um indício de que o "talento múltiplo" é um fenómeno que indubitavelmente não se esgotou. Aliás, o recente interesse por esta temática sugere que a "Mehrfachbegabung" vai continuar a existir como característica peculiar de artistas que não se contentam duma única área. Os dois autores de expressão alemã, que constituem pontos centrais do nosso estudo, partilham este fenómeno da dupla e/ou múltipla criatividade artística que vai ser tematizado e realçado ao longo deste estudo.

Capítulo I

A dupla criatividade em Gerd Gaiser e Peter Weiss

1. Definição do tema e metodologia de trabalho

Se a crítica literária fala da necessidade de entender “das Werk von Peter Weiss in seiner Vielschichtigkeit” (Hiekisch-Picard 1985, 125), o mesmo se pode dizer, embora a uma escala mais reduzida, dos textos de Gerd Gaiser. O significado concreto da palavra “vielschichtig”¹² já aponta para a possibilidade de distinguir e definir, na análise, as várias camadas (ou estratos) desta complexidade que remete para o polimorfismo da sua obra. Neste sentido, o nosso estudo tem um carácter arqueológico, já que os múltiplos elementos disponíveis (textos, retratos e autoretratos, fotografias, filmes e entrevistas) remetem para uma vivência que, na sua dimensão física e psíquica, não é acessível à crítica literária. Nós dispomos unicamente de artefactos culturais elaborados segundo os códigos vigentes da comunicação cultural.

Estes artefactos permitem, no entanto, a reconstrução de espaços biográficos (cf. cap. II, 2) e autobiográficos (cf. cap. II, 3) que, apesar de se tratar de autores bastante diferentes, apresentam vários núcleos temáticos comuns, tendo por base um conjunto de “cenas originárias”.¹³ que manifestam uma forte componente autobiográfica.

Do ponto de vista biográfico, os dois autores têm em comum, por um lado, o facto de terem pertencido sensivelmente à mesma geração, uma vez que Gerd Gaiser nasceu seis anos antes da Primeira Grande Guerra e Peter Weiss dois anos depois. Por outro, ambos tiveram uma formação inicial nas Belas-Artes, e desenvolveram várias actividades pictóricas nas áreas do desenho, da pintura e da colagem. Numa fase mais avançada das suas vidas, enveredaram pela carreira de escritores, adquirindo, sobretudo nos anos 60 e 70, uma certa importância literária na Alemanha. Daí a questão de se verificar a razão pela qual manifestarem a necessidade de encontrar outra forma de expressão artística além da pintura e, em particular no caso de Peter Weiss, de exercer uma actividade múltipla em diversos espaços criativos como o teatro, o cinema e a reportagem.

¹² O carácter multidimensional da obra de Peter Weiss é um tópico salientado por muitos outros críticos, que se irão citar ao longo deste estudo. Reich-Ranicki (1984), no final de um artigo publicado na obra editada por Rainer Gerlach, em 1984, fala dum “vielschichtigen Werk” (*ibid.*, 11).

¹³ A noção de “Urszene” ou de “cena originária”, adoptada neste estudo, será explicada no cap. II, 4.

Portanto, a escolha destes dois autores prende-se com o facto de ambos se inserirem numa tradição designada por “talento duplo ou múltiplo” e ambos apresentaram, contrariamente a outros,¹⁴ a sua produção artística no espaço público. Por outro lado, Gerd Gaiser e Peter Weiss produziram autoretratos e textos com uma forte componente autobiográfica, que remetem para um projecto estético abrangente. Ao fim ao cabo, os dois autores e/ou artistas são, para utilizar uma fórmula publicitária corrente, “diferentes e iguais”. Estas diferenças e a sua convergência num projecto semelhante que ultrapassa os limites - e as limitações - dos respectivos percursos biográficos constituem o núcleo temático deste estudo.

Definida a área temática das seguintes análises importa indicar as principais linhas de trabalho. A dissertação pretende responder às seguintes questões em aparência simples, que serão pontos centrais ao longo deste trabalho:

- a) Como se apresentam nos dois autores os respectivos espaços autobiográficos e quais são os pontos comuns?
- b) Em que medida a formação inicial nas Academias de Belas-Artes produziu em ambos os autores contaminações formais dos vários universos estéticos? Poder-se-á dizer que, numa perspectiva narratológica, o uso de uma técnica de visualização pictórica na prosa de Gaiser e de Weiss foi inspirada pelas artes plásticas e, no caso particular de Weiss, no uso de técnicas narrativas adoptadas do cinema e do princípio da colagem?
- c) Como se concretiza nos textos autobiográficos a multidimensionalidade do narrador/artista?
- d) Quais são os mitos básicos da construção de um projecto estético viável?

Tendo em consideração que estas respostas têm implicações complexas, proceder-se-á à seguinte metodologia: a análise textual tem por base textos de ambos os autores com

¹⁴ Friedrich Dürrenmatt, por exemplo, nunca quis expor durante a sua vida os seus desenhos e pinturas; teve, no entanto, depois da sua morte a honra de um museu pessoal. O *Centre Dürrenmatt Neuchâtel*, construído pelo arquitecto italiano Mario Botta, foi aberto em 2000 (cf. <http://www.cdn.ch/html/home.html>). Ror Wolf, que apresenta uma produção notável de colagens, também não será considerado neste estudo. Wolf, que já faz parte de uma outra geração, foi, aliás, influenciado, na fase inicial do seu trabalho artístico, pelas colagens de Peter Weiss (cf. cap. IV, 6).

uma forte carga autobiográfica. Tanto Gerd Gaiser como Peter Weiss desenvolveram actividades criativas baseadas numa vivência que se pretende comunicável, por isso o primeiro problema que se coloca é a definição clara dos textos de teor autobiográfico. Apesar de não serem designadas como autobiografias pelos autores, são tratados, por grande parte da crítica, como tais. No caso de Peter Weiss seleccionou-se um conjunto de cenas retirado de textos da primeira fase assumida como escritor, *Abschied von den Eltern*, *Fluchtpunkt* e *Die Situation*, que são ricos em elementos autobiográficos (cf. cap. II, 4).

Dada a extensão limitada deste estudo, a trilogia *Die Ästhetik des Widerstands* de Peter Weiss adquire apenas importância quando inserida num projecto estético viável que inclui todas as formas artísticas concebidas por Weiss. É excluída, por conseguinte, a análise de passagens desta obra monumental por esta se inserir numa fase de politização do autor, que sai fora da temática deste estudo, e por já ter sido objecto de numerosos estudos aprofundados.

No caso de Gerd Gaiser seleccionou-se um conjunto de contos reunidos em diferentes antologias, publicadas entre 1956 e 1983. Se estes contos podem ser considerados em termos literários menos relevantes, na maior parte dos seus textos a importância de elementos autobiográficos é manifesta. Por exemplo, no posfácio (175-184) à antologia de contos *Mittagsgesicht*, publicada em 1983, o colega e amigo Albrecht Goes remete logo para a representação literária dos pais de Gaiser, assinalando a função da arte como transfiguração do vivencial, em que a imagem literária fixada pelo filho procura tornar eterno e imortal as figuras do pai e da mãe: “Zum Abend hörten wir im Wohnzimmer zu, wie G.G.s schöne Mutter uns das Es-Dur-Nocturne von Chopin spielte, auch gab es den Vater Gaiser, der gleich damals mir so vor Augen trat, wie er im »Mittagsgesicht« ins Dauernde entrückt uns vorgestellt wird” (Goes 1983. 178-179). Este conto constitui, aliás, o único texto em que a figura paterna assume um relevo importante. Além de se reconstruir a sua imagem, define-se também o relacionamento entre pai e filho. A autonomia do projecto estético realiza-se com a morte paterna, quando o filho desenha o rosto do pai quando este se encontra no caixão.

A análise comparativa entre estes textos a partir de vários núcleos temáticos exige a clarificação de certos pressupostos teóricos. Considera-se imprescindível a distinção

clara entre os vários níveis textuais, por um lado, e a tarefa de contemplar o contexto sócio-cultural de cada documento, por outro. Evitar-se-á cair numa “ilusão biográfica” que, de acordo com uma abordagem tradicional do texto, identifica de um modo simplista a vida e a obra, o autor e o narrador. Evitar-se-á também as antinomias tradicionais entre realidade e arte, ficção e representação autêntica: “nicht die Differenz, sondern die Indifferenz zwischen Fiktion und Realität ist das Datum, von dem heute ausgegangen werden muß” (Assmann *apud* Scheffer 1992, 145). Neste trabalho adoptar-se-á, por um lado, a perspectiva de que “Wirklichkeits-Konstruktionen (und Textbedeutungen) werden in einem Prozeß der Selbstbeschreibung erzeugt und aufrechterhalten” (*ibid.*, 24). Por outro, “der Weg von der jeweiligen Selbstbeschreibung zum Text ist nicht simpel modellierbar; es finden bedeutsame Umsetzungsprozesse statt, wenn Gefühle, Gedanken, Tagträume, Selbsterfahrungen zum Text transformiert werden” (*ibid.*, 134). Defender-se-á, portanto, a perspectiva de que a autobiografia não corresponde a uma simples autodescrição individual, mas que obedece antes a outras regras e outras funções (cf. cap. I, 3).

Conferir-se-á particular importância à noção de espaço, identificada por Carlos Reis como uma das mais importantes categorias narrativas de análise textual, uma vez que “integra [...] os componentes físicos que servem de cenário ao desenrolar da acção e à movimentação das personagens” (Reis 2000, 135). Contudo, neste estudo alarga-se a noção genérica a outros “espaços de representação”, habitualmente identificados como o espaço físico, social e psicológico ou mental, incluindo também o espaço da pintura, espaço da escrita, espaço do corpo, espaços de refúgio, entre outros. Considera-se fundamental a delimitação clara destes “espaços de representação” de natureza simbólica, na medida em que facilitam a análise de um núcleo de temas e a configuração das diversas personagens (artistas/pintores ou escritores) à volta do narrador na primeira pessoa. Sobretudo no que se refere a Peter Weiss, a formação nas Belas-Artes foi importante para a sua concepção do espaço a nível pictórico: “Feininger war für mich wichtig wegen der Zerlegung des Raums, der Auflösung der festen Gebäude, wegen dieser ständigen Fluchtlinien, das war einfach sehr spannend für mich” (Roos 1982a, 18). Aliás, neste estudo, consideramos que os diversos espaços de representação são a base fundamental, isto, é, os pontos de apoio indispensáveis para viabilizar a tentativa de reconstruir uma vida nos textos em análise:

Ich hebe Augenblicke aus Zeitspannen hervor, in denen Stunden, Tage, Wochen, Monate ertrinken, ich suche nach Anhaltspunkten in einem Fließen und Rinnen, in einer unaufhörlichen Veränderlichkeit, ich beschwöre Gegenstände, Tatsachen herauf, umringe mich mit ihnen, um mich daran zu stoßen, um meine Haltbarkeit zu spüren, ich konfrontiere mich mit Gesichtern und Worten, um mich zu stellen, um eine Aussage von mir zu gewinnen, in der ich mich erkennen kann. (FP, 186-187)

Após a inserção dos textos nas respectivas fases de concepção dos dois autores, proceder-se-á a uma análise funcional no sentido de descobrir as funções quer das “cenas originárias” quer das diversas personagens dos textos em prosa de Weiss e Gaiser. Procurar-se-á analisar a forma como os dois autores reconstroem a sua identidade artística através de uma autorepresentação que se afigura multidimensional, por recorrerem a um conjunto de figuras textuais inseridas no espaço social, representativas de diversos percursos alternativos no âmbito das artes, e por se manifestar em diversos universos estéticos.

Dado que estamos perante uma temática complexa, focar-se-á o estudo sobre determinadas “metáforas de sentido” que se situam ao nível da compreensão (o que Weiss chama de “greifbar”¹⁵), como também sobre lugares específicos, como a estação de caminhos-de-ferro, o cais, o carro, as fábricas, que surgem como locais de referência importantes para a construção de um projecto estético viável. Por outro, dar-se-á atenção ao recurso a campos semânticos provenientes de diversas ciências como a anatomia, a medicina, a electromecânica, a microbiologia, bem como o uso de metáforas arqueológicas e geológicas como “Schicht”, “Vielschichtigkeit” e “Masse”, que, além de permitirem a construção de uma identidade figural, traduzem uma criatividade estética múltipla em várias dimensões, que se encontra integrada num universo ou num espaço criativo e comunicativo mais abrangente. A seguinte frase é um exemplo de como o atelier ganha contornos de um espaço criativo e comunicativo, uma vez que as obras dos autores, distribuídas pelas estantes, são associadas a tempos primitivos e camadas geológicas: “Hier liegen die Reste aus früheren Zeitabschnitten, geologische Schichten, mit den Abdrücken von Bildern und Zeichen” (FL, 191).

¹⁵ Cf. por exemplo, o diário em que Weiss comenta: “und in einem euphorischen Augenblick (Fluchtpunkt) stülpest du dich um, gibst dir eine Bedeutung, die du dann nie erreichst” (Weiss 1982, Bd. I, 150).

Assim, este estudo, embora baseado principalmente em textos narrativos, ultrapassa os limites do campo literário em direcção a uma problemática estético-cultural que exige, em determinados pontos da análise, uma abordagem transdisciplinar. Recorrer-se-á, como tal, a diferentes suportes artísticos como autoretratos, pinturas, colagens e textos, estando implícito de que a produção estética deverá ser contemplada como um espaço transdisciplinar.

Na relação de Peter Weiss com o surrealismo e o existencialismo¹⁶ serão apenas tidas em consideração as influências determinantes na construção de um projecto estético viável, que apresenta afinidades muito próximas com a noção de “obra de arte total” (“Gesamtkunstwerk”). No entanto, contrariamente à definição de Richard Wagner, procurar-se-á mostrar que em Gaiser e Weiss a realização de actividades criativas múltiplas na arte, desenvolvidas paralelamente ao longo das suas vidas, é a expressão da tentativa de construir um espaço criativo multidimensional, no qual coexistem diferentes expressões artísticas, que, apesar de independentes, se influenciam reciprocamente, contribuindo para as contaminações formais dos vários universos estéticos.

Será também excluída deste trabalho a dimensão psicanalítica,¹⁷ apesar de Peter Weiss afirmar, numa entrevista: “Das Schreiben der selbstbiographischen Bücher, wie der »Abschied«, wie der »Fluchtpunkt«, hängt untrennbar mit der Psychoanalyse zusammen. Mir wurde bewußt, was ich überhaupt in diesen Jahren erlebt hatte” (Roos 1982a, 41). Uma análise psicanalítica corresponde a uma leitura duplamente problemática, primeiro porque muitas vezes conclusões e afirmações não são verificáveis. Por exemplo, o incesto realizado em *Abschied von den Eltern* serve como prova para um dado comportamento físico e afectivo do autor real que depois deveria explicar outros aspectos do texto, um procedimento analítico tautológico. A segunda razão prende-se com a situação da própria psicologia, pois um século depois de Freud a sua teoria psicanalítica aparece bastante contestada. Seria assim necessário uma reapreciação que

¹⁶ Enquanto Michael Hofmann (1994) já analisou a presença do existencialismo de Sartre na obra de Weiss (140-155), Thomas Hocke (1978), Alfons Söllner (1988, 43-54), Christian Bommert (1990) e Silvia Kienberger (1994) analisaram a relação de Weiss com o surrealismo. Karl Heinz Bohrer (1984) identifica Weiss como o único escritor do pós-guerra, “der sich als Erbe und Schüler des klassischen französischen Surrealismus empfinden kann” (*ibid.*, 198). Influenciado pelo surrealismo, Peter Weiss escreve os textos em prosa *Avantgarde Film*, de 1955, *Der große Traum des Briefträgers Cheval*, de 1960 e *Pariser Journal*, de 1962. Nestes textos surgem os mesmos motivos que em *Der Schatten des Körpers de Kutschers* e em *Gespräch der drei Gehenden* (*ibid.*). Aí recupera a tradição surrealista, mas a estética surrealista de Weiss desenvolveu-se a partir da sua actividade como pintor e fotógrafo (*ibid.*, 199).

¹⁷ A dimensão psicanalítica já foi tratada no caso de Peter Weiss em vários estudos. Destaca-se *Auf der Suche nach Identität: eine psychoanalytische Studie zu Peter Weiss' Leben und Schreiben* de Nanfang Wu (1999) (Diss.).

não pode ser feita neste trabalho. Contudo, recupera-se da teoria freudiana o conceito de “Urszene”, isto é, “cena originária” para lhe conferir um significado diferente. No âmbito deste estudo, procurar-se-á analisar um conjunto de cenas originárias da vocação estética e da criatividade artística em ambos os autores. Excluir-se-á também a questão do exílio e a questão judaica, apesar de, sobretudo no caso de Peter Weiss, se justificasse um desenvolvimento que, no entanto, ultrapassaria os limites deste trabalho.

A dissertação encontra-se dividida em quatro capítulos. A introdução evoca as relações teóricas e criativas entre arte e literatura ao longo da História da Cultura para depois inserir Peter Weiss e Gerd Gaiser numa tradição de dupla ou múltipla actividade criativa, um fenómeno cultural recorrente desde a antiguidade até ao presente. Em seguida, define-se o tema deste estudo e a metodologia a adoptar neste trabalho (cf. cap. I, 1). No subcapítulo dedicado ao “Estado de investigação” indicam-se e resumem-se as ideias principais dos catálogos de exposição, das obras, dos capítulos e dos artigos que, de alguma forma, estejam relacionados com a temática deste estudo e que serão citadas ao longo deste trabalho (cf. cap. I, 2). No subcapítulo “A autobiografia: problemática cognitiva e narratológica” considera-se essencial a clarificação de alguns pressupostos teóricos que dizem respeito à demarcação clara entre as diversas instâncias narrativas: a relação que se estabelece entre “der Lebende”, “die Figur”, “der Schreibende”, o narrador na primeira pessoa do singular e o autor implícito, sobretudo no caso de Peter Weiss que, por sua vez, permite distinguir claramente entre os planos da vida e da escrita, cuja distinção se tem revelado como problema essencial do discurso autobiográfico (cf. cap. I, 3).

Como este estudo parte de elementos concretos do universo autobiográfico dos dois autores, propõe-se como ponto de partida a análise de duas composições de Peter Weiss, “Atelier” e “Der Schreiber”, concebidas respectivamente em 1946, para mostrar aspectos essenciais do projecto criativo como a dupla actividade na arte e a autorepresentação multidimensional nos universos pictóricos e textuais dos dois autores (cf. cap. II, 1). No subcapítulo “Os percursos biográficos de Gerd Gaiser e Peter Weiss”, acentua-se a fase em que os dois autores manifestaram a designada “dupla criatividade”: a formação inicial nas Academias de Belas-Artes, as actividades picturais desenvolvidas na arte e na pintura, a sua importância como escritores, críticos de arte e as actividades realizadas no teatro e no filme, no caso de Peter Weiss. Procura-se também testemunhar que, no caso de Gaiser, este não se insere numa tradição fascista como foi afirmado pelo crítico

literário Ranicki (cf. cap. II, 2). No subcapítulo “A representação de espaços simbólicos: encenações autobiográficas e auto-iconográficas” traça-se a evolução de um espaço autobiográfico, dos seus principais lugares e tópicos, e dos mitos que estão na base deste “projecto”, no sentido de “Lebensentwurf”, nos respectivos autores, tendo em conta o que Lejeune entende por “espaço autobiográfico”. Pretende-se também contemplar o que Genette chama de “paratexto”, que compreende a publicidade, os títulos, os prefácios e as entrevistas que acompanham a publicação de um livro. Esta distinção clara entre os vários níveis textuais procura afastar-se de uma abordagem tradicional do texto, que identifica de um modo simplista a vida e a obra, o autor e o narrador (cf. cap. II, 3). No subcapítulo “Cenas originárias da criação artística: a reconstrução autobiográfica da dupla criatividade em Gerd Gaiser e Peter Weiss” indicam-se e resumem-se sucintamente os textos seleccionados para este trabalho, textos que constituem exemplos paradigmáticos da transformação de materiais de vivências em figuras textuais e permitem a reconstrução autobiográfica do talento múltiplo em ambos os autores. Estes textos serão a base fundamental de trabalho nos capítulos seguintes (cf. cap. II, 4).

Ambos os autores recorreram a um processo retrospectivo para reconstruírem a nível textual a vocação estética e os primeiros trabalhos literários/plásticos que se teriam manifestado já na infância. Como tal, seleccionamos um conjunto de cenas originárias que testemunham a difícil construção de um percurso viável no âmbito da arte. Assim, nestes textos evocam-se as primeiras leituras e actividades pictóricas e de artes plásticas, a preferência por determinados espaços de refúgio e salientam-se determinados símbolos que preanunciam os projecto existencial na fase adulta do artista. No caso particular de Gerd Gaiser, as naturezas-mortas, a pedra e o mito de Medusa são aspectos essenciais para compreender a sua concepção da arte. A autonomização do projecto estético numa perspectiva filosófica e/ou ideológica, marcada pela ruptura definitiva entre filho e pai(s), torna-se narrativa literária com a morte do(s) pai(s), com o afastamento do filho da casa paterna e com a rotura do espaço familiar, no caso de Peter Weiss (cf. cap. III).

Partimos do princípio que, no que diz respeito a Peter Weiss, a autorepresentação do artista na fase adulta se opera na construção de diversos espaços de representação. Assim, a análise dos espaços físico e social, no qual se movimentam as diferentes figuras, os vários alter-egos do artista/narrador, e os espaços do corpo, da autorepresentação especular, de auto-encenação e de colagens, reflectem a problemática da construção de um projecto estético viável, bem como a configuração e a reconstrução

a nível do espaço autobiográfico. Iremos ver em que medida a auto-encenação e autorecriação da figura do artista em vários espaços de representação apontam para uma autorepresentação multidimensional nos diversos universos estéticos que culmina na mitificação de um espaço mais amplo que podemos designar por “espaço comunicativo absoluto” (cf. cap. IV).

2. Estado de investigação

A literatura crítica sobre Gerd Gaiser mostra uma recepção bastante controversa, até hoje. Apreciado, reeditado e muito elogiado¹⁸ nos anos 50, o autor torna-se alvo de leituras mais críticas logo no início dos anos 60. Assim, Walter Jens se pronuncia, em 1960, “Gegen die Überschätzung Gerd Gaisers” (Jens 1972, 74-81)¹⁹ e Marcel Reich-Ranicki na sua colectânea de ensaios *Deutsche Literatur in West und Ost* de 1963, pode até falar dum “caso” Gaiser (cf. *infra*).

Um dos primeiros e mais influentes defensores de Gaiser é o escritor e crítico Curt Hohoff. Coloca, no seu estudo *Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur* de 1954, Gaiser entre os autores mais inovadores no que diz respeito a criação de um tipo de linguagem que “zum ersten Male im Deutschen gelungen ist” (*ibid.*, 193). Esta linguagem combina entre si o dialecto, a língua da Bíblia, dos gregos e da sua terra-natal (*ibid.*, 196) e, nesta perspectiva, Hohoff considera os romances de Gaiser uma “Dichtung der stummen Intelligenz” que produz um confronto com a realidade e confere “eine Kraft. ein Vermögen” à sua escrita (*ibid.*, 191).

Na introdução da monografia *Gerd Gaiser. Werk und Gestalt*, Curt Hohoff faz uma apresentação detalhada da vida e da obra do autor, sendo caracterizado como “Dichter auf eigene Faust” (1962, 6). Na primeira parte, fornece dados biográficos relativamente à sua origem, considerando que as imagens interiorizadas durante a infância são determinantes para a criação literária, tais como a figura do pai e a paisagem da sua terra-natal. Insiste nas várias formações de Gaiser nas Academias de Belas-Artes e salienta os elementos autobiográficos nos primeiros contos publicados em 1940-1941. As restantes oito partes são dedicadas ao percurso do escritor desde o início, analisando o narrador, a linguagem, as personagens e os temas dos contos e romances de Gaiser, cujo objectivo final seria “Artikulation des Urworts, der Ursprache” (*ibid.*, 22). Para Hohoff, a preocupação essencial do autor se concretiza no mito da Medusa, na “Frage

¹⁸ O artigo foi primeiro publicado, em 1960, no semanário *Die Zeit*. Na recepção de Gaiser domina nitidamente a crítica jornalística; os estudos académicos são mais raros, incluindo, no entanto, várias dissertações de doutoramento (cf. as bibliografias indicadas em Bekes 2001, E-H e a bibliografia secundária produzida entre 1945 e 1990 indicada no *Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte*, editado por Heiner Schmidt (1996, VII, 468-473).

¹⁹ Gaiser reage à crítica de Jens falando da “Überschätzung” de Jens e conclui: “Was ich gemacht habe, wird weder besser noch wird es schlechter dadurch, daß andere oder ich selbst etwas dazu sagen” (Bienek 1962, 219).

nach dem Sinn des Seins”, que, em face do “Entsetzen des Lebens”, garante a continuidade na criação artística.

É sobretudo na entrevista de Horst Bienek (1962, 208-220) com Gaiser, incluída entre um conjunto de entrevistas com outros autores conhecidos do público alemão, na década de 60, que é salientada a evolução de Gaiser como escritor. Bienek coloca um conjunto de questões que pretendem obter a opinião pessoal do autor relativamente à sua actividade literária, tais como clarificar algumas ideias que estão na base do seu trabalho, no que se refere ao método e à técnica que utiliza na elaboração dos seus romances. Dá relevo ao mito da Medusa que atravessa a obra de Gaiser e enumera as obras mais significativas, que contribuíram para o seu sucesso literário.

Um dos testemunhos mais valiosos constitui o posfácio “Biographische Notiz” de Gerd Gaiser (1967, 77-80), incluído na antologia *Revanche und andere Erzählungen*. Rico em elementos biográficos, o texto reflecte, por um lado, sobre a noção de autor e a relação entre vida e escrita e, por outro, sobre a importância da natureza e de determinadas paisagens, bem como sobre a influência de certas pessoas e autores na formação do autor e do pintor.

A popularidade de Gaiser mostra-se também na sua frequente utilização didáctica. Assim, Wilhelm Lang apresenta na conceituada revista *Der Deutschunterricht* (1958, 108-117), a novela *Gianna aus dem Schatten* como exemplo conseguido para uma “Bewältigung und Überwindung unserer unmittelbaren, recht bewegten Vergangenheit” (*ibid.*, 108).²⁰ No estilo do autor, Lang detecta a influência da formação artística de Gaiser: “Dinge und Gedanken werden in kurzen, knappen, wie Pinselstriche nebeneinandergesetzten Sätzen lebendig”, e a paisagem italiana do conto seria vista “mit den Augen eines Malers” (*ibid.*, 110, 114).

Na sequência de Hohoff, que é citado explicitamente, Hans Egon Holthusen (1963/64, 258-279) centra também a sua defesa de Gaiser contra as “denúncias” da crítica literária no mito da Medusa.²¹ Admitindo que Gaiser, com os seus sonhos germânico-românticos do Império dos anos 40, foi efectivamente um nacional-socialista “von der sogenannten idealistischen Sorte” (*ibid.*, 271), Holthusen coloca o autor no contexto de outras

²⁰ Nota-se aqui, o que é típico desta época, o eufemismo de falar numa “recht bewegten Vergangenheit”.

²¹ A recorrência desta figura mítica na obra de Gaiser deu origem a uma dissertação americana (H. L. Kendall: *Order versus chaos. The Medusa myth in the works of Gerd Gaiser*. Diss. Indiana Univ. 1969), que não era acessível no quadro da pesquisa para este trabalho.

contaminações ideológicas (os casos de Heidegger, Benn e Brecht) e constata, nos contos e romances posteriores de Gaiser, uma permanente “Selbstanklage” que, no entanto, moraliza e mitifica “Schuld und Verantwortung” (*ibid.*, 276); já um dos capítulos do estudo de Hohoff se chama “Der Mensch als Opfer” (1962, 36-39).

Em 1963, é igualmente publicado, entre numerosos outros,²² na revista *Der Deutschunterricht*, o estudo de Elfriede Stutz “Über die Sprache Gerd Gaisers” (70-82). Ao caracterizar o vocabulário, a adjectivação e a tendência à sentença, Stutz chega à conclusão que o autor tem um olhar sensível e exacto. “In Stilfragen höheren Ranges, vor allem bei Analyse seiner Bildkonzeption und Bildkomposition wird man Verbindungslinien suchen müssen zur gegenwärtigen Kunst” (*ibid.*, 82). A valorização do estilo de Gaiser, que corresponde à liberalização individualista e fatalista do passado nacional-socialista nos anos 50, leva Helmut Kreuzer em 1960 à “Korrektur eines Bildes”; o artigo “Auf Gaisers Wegen” (*ibid.*, 128-134) é significativamente publicado nos *Frankfurter Hefte*, cujo subtítulo é “Zeitschrift für Kultur und Politik”. O “cunho do arcaico, do pesado e do exacto” anula para Kreuzer as dimensões histórico-política e provoca uma monotonia pseudo-mítica sobrecarregada de metáforas (*ibid.*, 128-129).

Uma das vozes mais críticas, já referidas em cima, é Walter Jens quando em 1960 se pronuncia, pela primeira vez, “Gegen die Überschätzung Gerd Gaisers” (74-81) apontando como aspectos negativos, “daß sein Gesamtwerk im Zeichen einer romantisch-völkischen Betrachtungsweise steht, die antisemitisch getönt, im Namen des »Reinen« und »Echten« argumentiert” (*ibid.*, 76). Jens compara as suas descrições da natureza com as de Ernst Jünger, que, segundo a crítica no pós-guerra, terá também sofrido as contaminações ideológicas do nacional-socialismo. Acrescenta que Gaiser é “der schlechteste Stilist”: “Sein Deutsch ist, mit einem Wort miserabel”. Apesar desta crítica reconhece o talento de Gaiser como pintor: “Immer, wenn Gaiser als Maler beschreibt, gelingen ihm plastische Sätze” (*ibid.*, 78-79).

Marcel Reich-Ranicki (1963), que reconhece o talento notável e as raras qualidades narrativas da prosa de Gaiser, insiste, com referência às críticas de Walter Jens (*ibid.*,

²² O volume comemorativo *Gerd Gaiser zum Gedenken* dedica, na sua parte bibliográfica (1983, 1-35), uma rubrica específica a “Gaisers Werke im Deutschunterricht” (*ibid.*, 30-35), que documenta a grande popularidade do autor no ensino da literatura alemã. No *Handbuch zur modernen Literatur im Deutschunterricht* (1970, 252-259), Gaiser é um dos autores com mais textos tratados. Contudo, numa entrevista concedida à revista semanal *Der Spiegel*, publicada em Junho de 2001, intitulada “Literatur muss Spaß machen” (212-223), Reich-Ranicki estabelece o seu próprio cânone que contempla o *Marat* de Peter Weiss, mas exclui o “mittlerweile zum Glück vergessenen Gerd Gaiser” (*ibid.*, 213).

59), igualmente na sobrecarga significativa desta prosa que mitifica a terra, o herói (alemão) e até a guerra nos poemas de 1941. O sonho duma missão imperialista alemã, que coincide com a primeira fase da Segunda Guerra Mundial, determina para Reich-Ranicki ainda toda a obra posterior de Gaiser, embora sob a forma duma resignação elegíaca. O ensaio termina com o veredicto: “Er zeigt nicht das Leben, er mystifiziert es” (*ibid.*, 80). Gottfried Just (1972), pelo contrário, elogia Gaiser ao intitular o seu capítulo sobre Gerd Gaiser de “Ein deutsches Phänomen” (16-21). Além de valorizar a presença de elementos míticos nos romances de Gaiser que, no entender de Just, seriam “ein bitterer Abgesang auf diese Welt, ein Versuch, mit ihr fertig zu werden”, considera que “Gaiser ist ein leidenschaftlicher Antimilitarist geworden” (*ibid.*, 19). Reconhece no narrador de Gaiser um “talento múltiplo” quando o identifica como “Lyriker und Maler”, qualidade que lhe permite saber criar “eine eigentümliche Atmosphäre” (*ibid.*, 20).

Nesta primeira fase de recepção crítica distinguem-se claramente dois núcleos temáticos, a particularidade e a força estilística da prosa de Gaiser e uma mitificação duvidosa da realidade sócio-cultural alemã do pós-guerra. Estas duas linhas discursivas dominam ainda a recepção de Gaiser nas décadas seguintes,²³ que privilegia nitidamente a formação clássica do autor. Enquanto Rolf Geissler (1962) coloca Gaiser na sequência do romance moderno entre Thomas Mann, Alfred Döblin e Hermann Broch, por um lado, e Max Frisch, Alfred Andersch e Heinrich Böll, por outro (*ibid.*, 161-190), Manfred Durzak (1973) situa Gaiser na literatura heterogênea e oposicional dos anos 50 (*ibid.*, 33).

A ambivalência da recepção reflecte-se igualmente nos mais conhecidos dicionários literários dos anos 80 e 90. O *Literatur Lexikon* de Walter Killy (1988, Bd. 4) menciona a tendência nacional-socialista da poesia lírica dos anos 40 e salienta a “konservative, humanistische Haltung” do autor para concluir: “Seine Erzählungsbände der 60er und 70er Jahre hatten keinen großen Erfolg mehr” (*ibid.*, 76). Por outro lado, Gero von Wilpert inclui Gaiser no seu *Lexikon der Weltliteratur* (1988, Bd. I, 504)²⁴ qualificando-o de narrador importante que trata “in einer Art mag. Realismus zeit- und gesellschaftskritische Probleme der Gegenwart. Fragen nach der Bewältigung des

²³ A afirmação de Durzak (1979). Gaiser teria sido relegado num “rezeptionsgeschichtliches Abseits” (*ibid.*, 34) nos anos 60 por causa das suas “hipotecas ideológicas”, não é confirmada pelas bibliografias (*Gerd Gaiser zum Gedenken* 1983; Bekes 2001), que registam numerosas entradas nos anos 60, 70 e ainda 80.

²⁴ Wilpert retoma aqui o seu respectivo artigo do *Deutsches Dichterlexikon* (1988, 236).

Lebens und der Vergangenheit in allg. gültiger, z. T. typenhafter Form und eigenwillig – karger, männl. spröder, bildgesättigter Sprache.” Wilpert aponta ainda: “Geglückte hintergründige Erzählungen und Novellen von geschlossener Form” (*ibid.*). Peter Bekes, no complemento 69 (Outubro de 2001, 8) do KLG, estranha as divergências da crítica literária dado que, no seu entender, a obra de Gaiser é caracterizada pela continuidade formal e temática. Reconhecendo as concretizações conservadoras do autor, Bekes salienta a sua evolução, sobretudo nos esboços de viagem. “Hier erkennt man den Maler, der es versteht, die atmosphärischen Qualitäten einer Landschaft bzw. einer Stadt zu erfassen und sie in ihren vielfältigen Schattierungen und Färbungen darzustellen” (*ibid.*).

Os romances e os contos de Gaiser são estudados, sobretudo na década de 70 e 80, duma maneira mais aprofundada. Destacam-se neste âmbito as seguintes teses de doutoramento: *Zum «Pass Nascondo» von Gerd Gaiser* de Heidi Schaub-Wallinger em 1970; *Das Zwischenland der Existenz bei Gerd Gaiser* de Anna Regula Schaufelberger em 1974 e *Between Chaos and Order: The Work of Gerd Gaiser* de Keith Bullivant em 1980.

Embora referidas brevemente em vários artigos, a formação e a actividade artística de Gaiser ainda não foram, no seu relacionamento com a criação literária, objecto dum estudo aprofundado. De facto, Gerd Gaiser revelou também o seu talento em relatos de viagens e como crítico de arte em obras como *Moderne Kunst*, em 1958, *Sizilianische Notizen* em 1959, *Tempel Siziliens*, em 1963, *Umgang mit Kunst, Konzept, Mittel, Kommunikation*, em 1974, escrevendo também prefácios e posfácios como em *Reutlingen*, em 1953, e *Zeichnungen zum alten Testament*, em 1959. O elevado teor autobiográfico desta obra, coloca, por conseguinte, a questão de saber em que medida o universo literário do autor é marcado por figuras e mitos da estética pictural. Para este efeito, afiguram-se relevantes para este estudo uma série de contos e os relatos de viagem que a crítica literária sempre relegou para um plano secundário.

Tal como acontece com Gaiser, a literatura crítica sobre Peter Weiss privilegia as obras mais espectaculares, neste caso as peças de teatro e a monumental *Ästhetik des Widerstands*. Por outro lado, a bibliografia sobre Weiss²⁵ documenta, também na parte pictural e cinematográfica da obra uma atenção política muito mais forte do que no caso

²⁵ Cf. o volume que inclui a bibliografia primária e secundária completa sobre as actividades multifacetadas de Peter Weiss no âmbito da arte e da literatura, editado por Peer-Ingo Litschke (2000). Cf. também o capítulo final “Der Schriftsteller Peter Weiss. Eine Bibliographie” de Peer-Ingo Litschke (1971, 151-183), incluído na obra *Über Peter Weiss*, editada por Volker Canaris, em 1971.

de Gaiser. Christoph Meckel (1982) no discurso proferido, durante a atribuição do prémio literário da cidade de Bremen, a 25 de Janeiro de 1982, identifica *Ästhetik des Widerstands* como “ein politisches Epos, monströs erscheinend als Unternehmung und Form, den Kritiker und den Leser überfordernd” (*ibid.*, 110).²⁶ Ao passo que Gerd Gaiser se apresenta numa continuidade formal e temática, a evolução do Peter Weiss é caracterizada por saltos, rupturas e mudanças profundas. Heinrich Vormweg (2001, 1-10) enfatiza: “Es lassen sich, wie schon gesagt, mehrere Umbrüche im Werk von Peter Weiss erkennen” (*ibid.*, 4). Assim, o seu percurso biográfico e os vários perfis da sua criatividade (o pintor e o desenhador, o autor e o encenador cinematográfico, o cenógrafo e o escritor/dramaturgo) apresentam uma complexidade que exige um estudo mais aprofundado, o que tem de facto acontecido desde a sua morte em 1982. Peter Weiss ainda forneceu numa entrevista um testemunho valioso do seu talento múltiplo, desenvolvido paralelamente na pintura e na escrita: “So, wie sich damals am Anfang meiner künstlerischen Existenz die Malerei als selbstverständliches inneres Instrument entwickelte, kam ab 1959 die Literatur, das Schreiben als neues Instrument hinzu, wobei es nicht ganz neu war, als Ausdrucksform immer schon dagewesen ist, aber nicht dominant” (Roos 1982a, 41).²⁷ Ror Wolf (1971) elogia o contributo significativo de Peter Weiss para a literatura de expressão alemã quando afirma: “Wenn nicht alles täuscht, hat mit Peter Weiss, Sohn eines Tschechen und einer Schweizerin, 1916 in Deutschland geboren, ansässig in Schweden, die deutschsprachige Literatur erheblich an Potenz gewonnen” (*ibid.*, 27).

Peter Weiss escreveu também ensaios jornalísticos ou reportagens que são uma fonte valiosa do trabalho preparatório que desenvolvia antes de conceber os seus textos em prosa ou actividades no cinema e que foram reunidos em *Rapporte 1* (Weiss 1968) e

²⁶ Christoph Meckel (1982) identifica também *Ästhetik des Widerstands* com “ein Kampfbericht, und Kampf ist der rote Faden in seinem Gewebe, bis in Atem, Tonart, Syntax und Argument. Kampf der Wunschgestalt ICH um Erkenntnis und Wahrheit” (*ibid.*, 110). No mesmo ano é publicada, na mesma revista *die horen*, a resposta de Weiss (1982c, 185-187), intitulada “Wurzeln”, na qual destaca a importância das primeiras impressões interiorizadas em Bremen, na sua cidade de infância, imagens que percorrem toda a sua obra pictórica e textual: “Es ist ja auch nicht nur mit den Bildern so gewesen, die mein Sehen geprägt haben in dieser Stadt - ich kann das überall wiedererkennen -, sondern auch in bezug auf die Sprache und das Schreiben” (*ibid.*, 186).

²⁷ Esta entrevista foi também publicada com alterações na ordem e com subdivisões em capítulos na revista *die horen*, em 1982, com o título “Gespräche mit Peter Weiss – Vom Malen zum Schreiben” (Roos 1982b, 81-107). Na mesma edição da revista foi também publicado do mesmo crítico o artigo “Das große Welttheater” – Bilder aus einer zersplitterten Welt. Der Maler Peter Weiss” (Roos 1982c, 77-80), no qual faz um resumo das actividades de Weiss na pintura, numa primeira fase existencial como artista, que culmina na actividade como escritor. Nesta revista destacamos o já citado artigo “Laudatio für Peter Weiss” (108-112) de Christoph Meckel e o artigo “Peter Weiss und die Stadt seiner Kindheit” (113-122) de Michael Töteberg, no qual argumenta que o ponto de partida para *Ästhetik des Widerstands* foi Bremen, cidade da sua infância; e uma entrevista radiofónica em Bremen (177-179).

Rapporte 2 (Weiss 1971). No quadro deste estudo, têm interesse particularmente cinco textos, “Der große Traum des Briefträgers Cheval” (Weiss 1979, 29-39), “Aus dem Kopenhagener Journal” (*ibid.*, 40-55), “Aus dem Pariser Journal” (*ibid.*, 56-78), “Gespräch über Dante” (*ibid.*, 109-130) e o discurso proferido em 1965 durante a atribuição do Prémio Lessing “Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache” (*ibid.*, 131-144).²⁸ Manfred Haiduk (*ibid.*, 175-185) no pós-fácio à colectânea de ensaios, editada em 1979, comenta que estes ensaios servem Peter Weiss, “in hohem Maße der Selbstverständigung und Selbstdarstellung” (*ibid.*, 175) e que “die Reflexionen über sprachliche und künstlerische Kommunikation” se encontram “eng verknüpft mit der äußeren und inneren Biographie des Autors” (*ibid.*).²⁹

Entre as entrevistas com Peter Weiss seleccionámos, em primeiro lugar, a entrevista realizada por Wilhelm Girnus e Werner Mittenzwei, em 1965, para a revista *Sinn und Form* (678-688), editada pela Academia de Belas-Artes de Berlim (Este). Peter Weiss fornece alguns dados biográficos e descreve “den Sprung von der Epik in die Dramatik” como um processo de evolução contínua (Girnus 1965, 681), que passou pelas actividades na pintura, na escrita e no filme. A entrevista centra-se sobretudo na recente produção dramática, como *Sade/Marat* e a sua viragem político-social.

Na entrevista com Heinz Ludwig Arnold (1983), Weiss revela a sua concepção sobre a arte, os motivos e as diversas influências de pintores e escritores que impregnaram a sua técnica e o seu estilo na fase inicial da sua actividade pictórica e da sua actividade como escritor. O interesse por questões político-sociais aparece apenas no período do pós-guerra, depois da fase da emigração. Todavia, a realidade política e social reflecte-se já de um modo inconsciente no seu trabalho pictórico inicial. Weiss evoca a sua evolução nas várias formas de arte, como a partir da pintura na década de 60 enveredou para a actividade como escritor, sendo a publicação da sua primeira obra na Alemanha *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, em 1960, um marco fundamental na sua carreira como escritor, sustentando: “Man kann ja solch ein Handwerk nur ganztätig machen: entweder ist man Maler oder man ist Schriftsteller” (*ibid.*, 29). Todavia, ainda

²⁸ Todos estes ensaios estão reunidos numa colectânea intitulada *Peter Weiss, Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte, Schriften zu Kunst und Literatur*, editado por Manfred Haiduk, em 1979.

²⁹ Cf. também o texto “Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss’ Romantrilogie »Die Ästhetik des Widerstands“ (59-78), no qual Haiduk (1983) aponta a necessidade de estabelecer uma relação estreita entre “ficção” e “documentos” para a compreensão da obra literária, pictórica e cinematográfica de Weiss, salientando que “Das Material muß abgesichert werden durch sekundäre Quellen, zum Beispiel durch Dokumente” (*ibid.*, 60).

acompanhou as duas obras *Der Schatten des Körpers des Kutschers* e *Abschied von den Eltern* com colagens. Mas não deixa de ser importante salientar que a experiência no campo da pintura foi extremamente produtiva para todo o trabalho posterior desenvolvido como escritor, dramaturgo e encenador e no filme.

A entrevista de Michael Roloff (1986) com Peter Weiss “Ein Interview mit Peter Weiss. März 1964” (31-43) incide sobre o período a partir de 1938, quando Weiss é forçado a acompanhar os pais para a Suécia, com 22 anos, até à década de 60, quando se dedica sobretudo à actividade de escritor e à produção de filmes. Aborda o “talento múltiplo”, e ainda pintores e escritores que o marcaram e influenciaram. O único contacto com escritores de língua alemã foi realizado através dos encontros do “Gruppe 47”. Particular interesse é conferido à técnica descritiva, ao tipo de linguagem e ao simbolismo presente na primeira obra escrita em língua alemã *Der Schatten des Körpers des Kutschers* que contribuiu para o seu reconhecimento como escritor na Alemanha (*ibid.*, 35-36). Descreve-se também em que medida a técnica de filmar influenciou a técnica descritiva e narrativa e a concepção estrutural dos seus textos em prosa, em particular *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, *Abschied*, *Fluchtpunkt*, *Das Gespräch der drei Gehenden* (*ibid.*, 37-39). O trabalho intenso como produtor de filmes, relegou a pintura para segundo plano: “Die Filmerei hat bei mir die Rolle übernommen, die die Malerei früher spielte” (*ibid.*, 37). No filme encontra “die Bewegung die ich suchte” e “das bildliche Element” (*ibid.*). Quanto à influência que exerceu o filme sobre a técnica descritiva e a concepção estrutural da obra destacam-se a descrição minuciosa de movimentos, de sequência de cenas em câmara lenta e a ausência da divisão em capítulos para criar um “eng zusammenhängenden Block” (*ibid.*), apesar de acontecimentos de natureza muito diferentes serem ordenados de uma forma cronológica. Por outro lado, o carácter fragmentário dos textos, que podem terminar a qualquer momento, sugere também a ideia de que podem ser retomados a qualquer altura: “Meiner Meinung nach ist keines meiner Bücher abgeschlossen, sie sind nur Teile einer Reihe, die fortgesetzt werden kann” (*ibid.*, 39).

Um testemunho valioso constitui ainda o volume *Peter Weiss Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980*, editado por Beat Mazenauer, em 1992. No capítulo introdutório “Die Stimme des Zweifels” (5-26), Mazenauer considera que as cartas “stellen einen reichen Fundus dar; frei von zensurierender Erinnerung vermitteln sie ein authentischeres Bild von Weiss als die Prosa und zeigen nicht nur den

grüblerischen und leidenden Künstler, sondern auch einen zumindest phasenweise zuversichtlichen und lebenshungrigen Menschen, der trotz Krieg und Exil seiner künstlerischen Berufung die Treue bewahrt" (*ibid.*, 7). Assim: "Erst mit ihnen präsentiert sich uns sein Werk als ein Ganzes, als Ästhetik des Widerstands" (*ibid.*, 9).

Entre os estudos publicados que de alguma forma estão mais relacionados com a temática deste trabalho aponta-se o estudo "Die halluzinierte Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss" (9-26), no qual Manuel Köppen (1987) estabelece paralelos entre as primeiras pinturas e os primeiros textos em prosa, descrevendo e analisando os diferentes espaços concebidos na obra pictórica e literária de Peter Weiss (*ibid.*, 9). Também analisa como os motivos da sua obra pictórica são transformados na obra literária.³⁰

Beat Mazenauer (1995), no estudo "Lebenslandschaften in den Bildern von Peter Weiss" (13-25)³¹ analisa a presença de diferentes topografias da vida e do mundo nos primeiros trabalhos, que traduzem a busca do jovem artista por novas formas de expressão artística, bem como o desejo de pertença social. Aponta uma estreita relação entre produção artística e o percurso biográfico (*ibid.*, 15), uma vez que observa que nas primeiras pinturas de Weiss determinadas topografias de natureza alegórica são transformadas em vivências pessoais, "deren Struktur von Ich-Figurinen und biographischen Symbolen bestimmt wird" (*ibid.*) Mais tarde estes autoretratos pictóricos vão povoar como personagens os seus textos em prosa. "Maskierte Eigenbilder sind sämtlich auch die Protagonisten in seiner Prosa der dreißiger Jahre" (*ibid.*, 14), como é o caso de *C'loe* (1937) e *Die Gezeiten* (1938/39). "In romantischer Universalbegabung stellen sie oft Maler und Dichter (auch Musiker) ineins dar, vor allem aber einsame liebesstüchtige Künstleridealisten und Träumer" (*ibid.*).

Destaca-se também a obra de Karl Heinz Götze, publicada em 1995, intitulada *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands. Grundmuster der Bilderwelt von Peter Weiss*, na qual se insiste na ideia de que nos primeiros textos em prosa, como *Die Besiegten*,

³⁰ O estudo de Manuel Köppen insere-se no volume *Peter Weiss – Werk und Wirkung*, editado por Rudolf Wolff, que contém um conjunto de capítulos de diferentes críticos dedicados aos vários perfis de criatividade de Peter Weiss. Köppen analisa, a partir de várias passagens e pinturas de Weiss, o motivo da cidade, que é apreendida como espaço de alucinação. Associado ao tema da cidade encontra-se a tensão entre o espaço exterior, que é a cidade, e o espaço interior, que são os respectivos quartos (*ibid.*, 9-26).

³¹ Este texto foi publicado numa obra fundamental sobre a obra pictórica de Peter Weiss, juntamente com outros estudos relevantes, cf. nota 37.

Von Insel zu Insel e *Der Fremde* já se encontram presentes “viele Motive, vor allem aber viele Bildobsessionen der späten Prosa” (*ibid.*, 11-12).³² O mesmo autor num estudo intitulado “Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche” (173-196), publicado em 1988, defende que toda a obra literária e pictórica de Peter Weiss é percorrida por lugares e/ou espaços concretos ou imagens que foram captadas inconscientemente na primeira infância na cidade de Bremen, onde viveu de 1918 até 1929, dos 2 aos 13 anos de idade. A poética de Weiss caracteriza-se pela busca constante da compreensão das primeiras imagens e/ou impressões, uma vez que estas se encontram “überlagert, verstellt, wegrationalisiert, verschlammt von Vita und Geschichte. Sie sind abgedrängt ins Unbewußte” (*ibid.*, 176). De facto, no discurso “Wurzeln” (Weiss 1982c, 185-187), proferido na atribuição do prémio literário da cidade de Bremen, em 1982, Peter Weiss revela o alcance das primeiras cenas captadas na cidade da sua infância para a construção de um projecto estético viável: “Das sind Dinge, wo ich dann später schon sagen kann, da sind die Wurzeln zu einem Stück wie ‚Marat‘, das ist der Rhythmus der Sprache, und diese einfachen Moritaten sind mir jedes Jahr, wenn der Freimarkt kam, im Zirkus, in den Buden, in den Schaubuden, bei den Moritatsängern wieder begegnet; das war ja noch eine Welt, [...] die hatte noch ganz klare eindeutige Bilder, die sehr fruchtbar waren für uns als Kinder” (*ibid.*, 187). Enquanto Götze restringe a sua análise de cenas primitivas à prosa do autor, o nosso estudo baseia-se também nos trabalhos pictóricos.

Entre os volumes que testemunham a actividade artística multifacetada de Peter Weiss e apresentam a obra pictórica concebida até aos anos sessenta assinala-se *Peter Weiss. Malerei, Zeichnungen, Collagen*, organizado por Raimund Hoffmann em 1982, e publicado em 1984. Na introdução (5-50), Hoffmann descreve o longo percurso artístico de Weiss desde a sua vivência na casa paterna, na qual se inicia a busca da sua “eigene künstlerische Identität” (*ibid.* 8), até aos anos sessenta, em que sofre uma viragem total

³² Esta primeira fase do escritor Peter Weiss já foi alvo de um estudo aprofundado por Alfons Söllner (1988) (cf. *Peter Weiss und die Deutschen*). Ainda em relação a Karl Heinz Götze (1995), este crítico sustenta a opinião “[...] daß es im Werk von Peter Weiss trotz des Wechsels der Ausdrucksmittel (von der Malerei über den Film zur experimentellen Prosa, zum Drama und zum Roman), der Sprachen (Schwedisch und Deutsch) und der politischen Positionen eine noch weitgehend unerforschte Kontinuität von Bild- und Vorstellungsmaterial gibt. [...] Es geht um Bildobsessionen eines Künstlers, dessen Werk von den Bildern lebt” (*ibid.*, 12). A partir da observação de que a dimensão imaginária é impregnada “vom Triumph und vom Schwindel der Vertikale” (*ibid.*, 14) identifica duas imagens que caracterizam a construção do projecto estético de Weiss: “Wir können erweisen, daß das dynamische Bild von Flug und Sturz die beiden eng miteinander verflochtenen Hauptmotive der ersten Lebenshälfte von Peter Weiss imaginär vergegenständlicht: den Kampf um eine stabile Identität und die Entwicklung einer eigenständigen Kunstpraxis” (*ibid.*, 100).

para a escrita, caracterizada por um “sehr schwierigen Umbruchprozeß” (*ibid.* 50).³³ Refere que o próprio Weiss, nos seus últimos anos da vida, salientou a importância dos trabalhos desenvolvidos no campo da pintura e da colagem para o seu posterior desenvolvimento como autor, encenador cinematográfico, cenógrafo e dramaturgo.³⁴

No quadro da pesquisa para este trabalho tivemos acesso à reedição do catálogo da exposição realizada no museu Bochum, em 1980, *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, editada por Ingo Bartsch *et alii*.³⁵ Este volume de 284 páginas, publicado em 1982, contém além de um conjunto de capítulos e/ou entrevistas fundamentais para compreender a evolução do percurso de Peter Weiss como pintor, também a reprodução das pinturas mais significativas da sua obra pictórica.

Também foi possível consultar os catálogos de exposição da galeria de arte da cidade de Bremen, realizada entre 16 de Janeiro e 20 de Fevereiro em 1983, e da Academia de Belas-Artes em Berlim, realizada entre 24 de Fevereiro até 28 de Abril de 1991. No mesmo ano desta exposição, Gunilla Palmstierna-Weiss e Jürgen Schutte editaram uma obra excelente sobre a vida e a obra de Peter Weiss intitulada *Peter Weiss. Leben und Werk*, que tem a particularidade de oferecer um texto bilingue, em língua alemã e em sueco, e reúne um conjunto de estudos de diferentes críticos sobre a actividade multifacetada de Peter Weiss.³⁶

³³ No entanto, a argumentação de Martin Rector (1992), no estudo “Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss” (24-41), desenvolve-se a partir da seguinte constatação: “Von einem einmaligen und eindeutigen Medienwechsel kann man bei Peter Weiss [...] überhaupt nicht sprechen” (*ibid.*, 25). Assinala que as “Bildbeschreibungen der *Ästhetik des Widerstands* [...] die Öffnung zum Visuellen, die Einbeziehung der Bildenden Kunst in die Poesie” representam o regresso à sua fase inicial artística (*ibid.*, 24). Rector põe assim em questão a auto-interpretação de Weiss, expressa no catálogo de exposição da sua obra pictórica no museu Bochum, em 1980, que o difícil processo de viragem da pintura para a escrita tenha sido total, imediato e absoluto, pois verifica que durante as três décadas em que domina a actividade pictórica, Weiss produzira também textos em prosa, como *Der Fremde*, *Von Insel zu Insel*, *Die Besiegten*, entre outros, concluindo que Weiss “braucht das Bild notwendig und kehrt immer wieder zu ihm zurück” (*ibid.*, 34).

³⁴ Cf. também o estudo “Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss” (69-100), no qual Christine Ivanović (2005) identifica na obra literária de Weiss o desenvolvimento de uma estética de colagem, “indem er das bildkünstlerische Verfahren der Collage in Text überführt” (*ibid.*, 71).

³⁵ Neste catálogo destacam-se os seguintes textos: “Der Kampf um meine Existenz als Maler. Peter Weiss im Gespräch mit Peter Ross” (1982a, 11-43) (em colaboração com Sepp Hiekisch e Peter Spielmann); “Endre Nemes über Peter Weiss” (45-50); “Wie ein Abfallhaufen zur Ausstellung wurde” (63-64) de Per Drougge; “Das große Welttheater – Bemerkungen zum Maler Peter Weiss (65-74) de Peter Spielmann”; “Zu den Filmen von Peter Weiss” (75-80).

³⁶ Nesta obra destacamos os seguintes textos: “Vorwort” (9-11) de Walter Jens, “Einleitung” (12-13) de Göran Löffdahl, “Anwalt gemordeter und versklavter Millionen” (14-20) de Olof Lagercrantz, “Der Schriftsteller als junger Künstler” (24-38) de Heinrich Vormweg, “»Ich lebte eben da«, Peter Weiss im schwedischen Exil” (39-62) de Helmut Müssener, “Peter der Maler. Über das bildkünstlerische Werk” (63-89) de Per Drougge, “Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild” (90-109) de Ilmar Laaban, “»Und die einzige Rettung ist der Wundbrand der Wachheit«” (110-119) de Christa Grimm, “Nichts, oder: Strange walks in and through and out. Notizen über Dreharbeiten” (125-137) de Staffan Lamm, “»Eine Sprache

Die Bilderwelt des Peter Weiss, publicado, em 1995, por Alexander Honold e Ulrich Schreiber, constitui um volume fundamental para o conhecimento do universo pictórico de Peter Weiss. A maior parte dos estudos correspondem a comunicações inicialmente apresentadas durante o Congresso Anual, organizado pela Sociedade Internacional Peter-Weiss, realizado em Hamburgo de 3 a 5 de Dezembro de 1993, sob o tema “Die Bilderwelt des Peter Weiss”. Em relação a congressos anteriores, tem a grande novidade de não apenas incidir sobre a obra literária de Weiss, mas relacionar a obra pictórica com a obra literária, tendo como objectivo dar origem a novas reflexões. O congresso teve como finalidade estabelecer relações próximas entre o pintor, o produtor de filmes e o escritor não só de um ponto de vista biográfico, mas também tendo por base as actividades pictóricas e literárias realizadas por Weiss. Algumas das intervenções foram reelaboradas para publicação, outras retiradas, sobretudo aquelas dedicadas às actividades realizadas no cinema (que não existem disponíveis em suporte textual), mas foram incluídos os estudos de Peter Spielmann e Nana Badenberg (*ibid.*, 12).³⁷

Entre as monografias sobre Peter Weiss destacamos, em primeiro lugar, a colectânea intitulada *Über Peter Weiss*, reeditada em 1971, pela segunda vez, por Volker Canaris. Constitui uma resposta às ferozes críticas formuladas à peça *Trotzki im Exil*, que teve a sua estreia, no mesmo ano da primeira publicação desta obra, em 1970. A maior parte dos estudos são dedicados à produção dramática de Weiss e dão conta da evolução que

suchen». Peter Weiss als Filmemacher” (138-154) de Sverker Ek, “Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*” (155-173) de Michaela Holdenried (cf. a rubrica “Autobiografia” na bibliografia deste estudo), “Vom Turm zum Neuen Prozeß” (174-193) de Manfred Haiduk.

³⁷ O volume procura indicar tarefas ainda não realizadas e tornar mais transparente o estado de investigação actual. Constituído por quatro partes, Nana Badenberg, na quarta parte, apresenta um inventário de todas as obras de arte referidas na *Ästhetik des Widerstands*, que documenta de uma forma impressionante quanto extensa é a lista de pintores, desenhadores e arquitectos tratados por Weiss (Badenberg 1995, 114-129); para todas as obras tratadas em pormenor oferece curtas informações e outras referências bibliográficas para consulta (*ibid.*, 163-230). Para a parte pictórica, (*ibid.*, 130-162) que apenas pode apresentar uma selecção mínima, procura examinar algumas cadeias de imagens e de associações, que o romance estabelece. Ainda na terceira parte da introdução constata-se que o confronto crescente com a estética em *Ästhetik des Widerstands* não contribuiu apenas, ao longo das últimas décadas, para lançar um novo olhar sobre a História da Arte, mas também sobre o percurso de Peter Weiss como artista. No entender de Honold e Schreiber: “Die prominente Bedeutung der bildenden Kunst im späten Widerstandsroman trug erheblich zur Wiederentdeckung des frühen Malers, Collagisten und Filmemachers bei” (*ibid.*, 8). Desta obra seleccionámos os seguintes capítulos: “Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante” (48-63) de Susanne Knoche” e “Peter Weiss in Prag” (26-36) de Peter Spielmann (1995), no qual reconstrói a partir de entrevistas e correspondências a fase da vida de Weiss na cidade de Praga. “Die Beziehung von Peter Weiss zu Prag und zur Tschechoslowakei war von Anfang an vielschichtig” (*ibid.*, 26). Descreve as influências sofridas na pintura e as pinturas concebidas neste período.

se processou desde os primeiros textos em prosa de carácter autobiográfico até uma gradual politização.³⁸

A monografia *Peter Weiss* de Heinrich Vormweg (1981) dá bastante relevo ao percurso de Peter Weiss como escritor. À medida que reconstrói o percurso como pintor e como escritor entrelaça os dados biográficos mais marcantes com as produções artísticas mais significativas (*ibid.*, 16-21). Analisa os aspectos principais em cada obra desde a primeira publicada no exílio *Von Insel zu Insel* na Suécia, em 1947, até à obra monumental *Ästhetik des Widerstands*, de três volumes, cujo primeiro volume foi publicado em 1975 e o último em 1981, na qual verifica “die Suche nicht mehr nach seiner einzelmenschlichen Identität” (*ibid.*, 9) como em *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt*, “sondern die Suche nach der gleichsam historischen, der auf die ursprünglich humanen Kräfte in der Epoche unmittelbar bezogenen, der gültigen Identität” (*ibid.*, 9). Conclui, no que se refere à sua produção literária: “Intention all dieser Entwürfe war Suche nach der eigenen Identität als Sinnsuche, eine Suche vor dem Hintergrund des bürgerlichen Heims, in dem die »Kultur der Einsamkeit« gedieh als Grund einer lange unüberwindlichen Neurose, als Sprachlosigkeit, als schon in der Kindheit verhängtes Exil” (*ibid.*, 117). Tal como os primeiros textos autobiográficos o texto é apresentado “in großen ungegliederten Textblöcken” (*ibid.*, 126).

No ano da morte de Peter Weiss foram editadas dois números da revista *Text+Kritik* com artigos diferentes dedicados à obra de Peter Weiss.³⁹ e, em 1984, Gerlach publica

³⁸ Consideramos importantes, no quadro deste trabalho, os estudos “Die Wortgraphik des Peter Weiss” (15-24) de Gerhard Schmidt-Henkel, “Die Poesie der kleinsten Stücke” (25-27) de Ror Wolf, “Der Verlorene Sohn und die Sprache” (28-46) de Helmut J. Schneider e “Abschied von den Eltern” (47-50) de Urs Jenny. Também se destaca o discurso proferido por Peter Weiss (1971), em 1966, “Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966, unter dem Titel: *I come out of My Hiding Place*” (9-14), no qual com um olhar retrospectivo descreve a sua viragem política em contraste com a sua situação anterior de emigrante. Assim, no passado “dachte ich nur an meine eigene Existenz” (*ibid.*, 9), contudo, no presente já não acredita “an einen unabhängigen Umkreis der Kunst” (*ibid.*, 14). Sepp Hiekisch (1982a) no artigo “Zwischen surrealistischem Protest und kritischem Engagement” (22-38), ao contrário a muitos críticos e opondo-se à própria perspectiva formulada por Peter Weiss, no discurso proferido em 1966 na Universidade de Princeton, considera que já existem preocupações de natureza político-social nos primeiros textos em prosa: “[...] das gesamte Frühwerk impliziert von Beginn an eine Auseinandersetzung mit der Gesellschaft, allerdings unter den ästhetischen Prämissen des Surrealismus und dem Blickwinkel der Selbstbefreiung. [...] Die Entwicklung seiner Prosa führt diesen Prozeß paradigmatisch vor Augen: die Unwirksamkeit des nur ästhetisch-antibürgerlichen Protestes zwingt den Autor, nach neuen Ausdrucksformen zu suchen: die autobiographischen Werke »Abschied von den Eltern« und »Fluchtpunkt«, aber auch schon die dokumentarischen Filme der späten fünfziger Jahre stellen die ersten Schritte dieses noch Jahre andauernden Prozesses dar” (*ibid.*, 37-38).

³⁹ Os artigos que irão ser referidos ao longo deste estudo são: “Der Autor als junger Künstler. Zur Biographie des Peter Weiss” de Heinrich Vormweg (1982, 16-21), primeiro publicado na monografia *Peter Weiss* de Heinrich Vormweg (1981, 14-22). Além disso, “Zwischen surrealistischem Protest und kritischem Engagement” de Sepp Hiekisch (1982a, 22-38), que tematiza um problema central em toda a

uma colecção de capítulos da sua autoria e de outros críticos sobre os vários perfis da criatividade de Peter Weiss.⁴⁰

Para ter uma visão de conjunto da vida e obra de Peter Weiss, podemos recorrer às monografias de Jochen Vogt e de Robert Cohen. A monografia ilustrada *Peter Weiss* de Jochen Vogt (1987) é uma obra fundamental de introdução à vida e à obra de Peter Weiss. Vogt parte do princípio de que “seine oft genug tastenden, experimentellen Arbeiten in diversen Kunst-Medien und literarischen Gattungen, seine Auseinandersetzung mit sehr unterschiedlichen Stilmitteln, Theorien und Ideologien” se inserem “in die Kontinuität einer lebenslangen Suche nach neuer und dauerhafter Zugehörigkeit” (*ibid.*, 9). A monografia *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk* de Robert Cohen (1992), tendo por base a literatura crítica disponível, sobretudo a partir de 1982, apresenta um estudo completo sobre a vida e a obra de Peter Weiss, que se encontraria “verwoben mit der Geschichte der ganzen Epoche. Einzelne Fäden lassen sich da nicht herausziehen. Zu untersuchen ist das ganze Gewebe” (*ibid.*, 5), conferindo assim especial relevo à gradual politização do pintor/escritor. No quadro deste trabalho tem particular interesse a descrição que Cohen faz do percurso como pintor e das principais obras pictóricas de Weiss até à elaboração das colagens para *Abschied von den Eltern* (*ibid.*, 29-41). Porém, na organização do livro dedica a maior parte dos capítulos à descrição e análise de temas e motivos da obra literária, que são sempre retomados das primeiras experiências literárias, em especial na obra dramática. Quanto à actividade como produtor de filmes, reconhece em Weiss “das collage-artige visuelle Konzept” (*ibid.*, 44).

Entre uma colecção de volumes dedicada a diferentes autores do século XX, editada pela editora Morgenbuch, o volume 125 é apresentado por Henning Falkenstein (1996) “als

obra de Weiss: a tensão entre a autolibertação individual e a responsabilidade social do artista. A partir da distinção entre as duas fases na produção artística de Weiss, Hiekisch coloca o ponto de viragem mais vincado para questões político-sociais nos anos 60, salienta, porém, a estreita relação entre a actividade do pintor e do escritor, reconhecendo em Weiss a necessidade de sempre desenvolver, paralelamente, outras actividades artísticas mesma na fase em que se afirmava como pintor. Outros artigos são “»Ihre Stimmen leben in mir«” de Heinz Ludwig Arnold (1982a, 39-46) e, na segunda edição da revista, “Isolation als Selbstbefreiung. Zum Prosawerk des Peter Weiss” de Ilse Dagmar Arnold-Dielewicz (1982, 1-7).

⁴⁰ Nesta obra destacamos: “Peter Weiss. Poet und Ermittler. 1916-1982” (7-11) de Marcel Reich-Ranicki, “»Bis zum heutigen Tag habe ich Ihre Bücher bei mir getragen.« Über die Beziehung zwischen Peter Weiss und Hermann Hesse” (32-56) de Matthias Richter, “Der Maler Peter Weiss” (1984a, 93-115) e “Der Filmemacher Peter Weiss (1984b, 129-144)” de Sepp Hiekisch-Picard, “Gespräch mit Peter Weiss” (119-128) de Harun Farocki, “Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss” (147-181) de Rainer Gerlach, “Die Tortur. Peter Weiss’ Weg ins Engagement- Die Geschichte des Individualisten” (182-207) de Karl Heinz Bohrer, “Peter Weiss’ dramatische Collagen. Vom Traumspiel zur Agitation” (208-248) de Manfred Karmick.

eine Einführung in Leben und Werk von Peter Weiss” (*ibid.*, 7), remetendo para o estudo mais aprofundado de Robert Cohen. Numa linguagem bastante acessível apresenta uma detalhada descrição dos elementos biográficos de Peter Weiss que permite acompanhar os seus percursos como pintor e escritor. Apesar de Peter Weiss ser reconhecido como escritor bastante mais tarde, salienta a realização de actividades paralelas na pintura e na escrita desde muito cedo. “Der Schriftsteller Peter Weiss existierte bereits vor dem bildenden Künstler und nicht erst, nachdem der Maler und Filmemacher keinen materiellen Erfolg hatte; beide liefen viele Jahre lang parallel” (*ibid.*, 5-6). Por isso, faz questão em referir os primeiros textos em prosa, que eram acompanhados por ilustrações. “Diese Prosastücke sind keine Meisterwerke, weisen kaum in die Zukunft, sind höchstens in der Handlung interessant als Niederschlag der persönlichen inneren und äußeren Kämpfe, die der Autor durchzustehen hatte” (*ibid.*, 35).⁴¹

A recente monografia *Peter Weiss* de Arnd Beise, publicada em 2002, constitui um estudo sobre a obra completa de Peter Weiss.⁴² Adota a estratégia de analisar separadamente cada obra de acordo com o seu género para impedir a identificação directa e simplista da obra do autor com a sua biografia. Na introdução a este estudo, Beise esclarece o tipo de relação que se deverá estabelecer entre o autor e a sua obra e salienta que na metade da década de 50 para Weiss o importante era “*sich auszudrücken, also das eigene Ich in Kunst zu verwandeln*”, isto é, dar àquilo que queria dizer uma forma artística, “*damit es unabhängig von der Person des Autors für sich sprach*” (*ibid.*, 7). Beise reconhece Peter Weiss com sendo um dos grandes autores do século XX, que pertence ao cânone da História da Literatura e no qual vai continuar a pertencer. Ainda que dê relevo à análise dos textos em prosa, contos, romances e dramas, diários, discursos jornalísticos, também inclui um capítulo dedicado à “*Malerei, Zeichnungen, Collage*” (*ibid.*, 22-43) em que traça a evolução de Peter Weiss como pintor, desenhador e autor de colagens. Dedicar também um capítulo às actividades realizadas no cinema

⁴¹ Henning Falkenstein (1996) indica também as principais pinturas e exposições realizadas durante a emigração, bem como os filmes produzidos. Porém dá especial atenção aos textos em prosa que contribuíram para o seu reconhecimento público como autor, como *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt*, *Die Ästhetik des Widerstands* (*ibid.*, 38-58) e os seus textos dramáticos (*ibid.*, 59-84). Reconhece que em toda a sua obra literária aparecem sempre temas autobiográficos e identifica uma evolução que começa com a tematização do mundo familiar na prosa épica e evolui para a reflexão do mundo político-social no drama (*ibid.*, 6).

⁴² Constitui uma das poucas obras que inclui um capítulo sobre *Die Situation*, romance de Peter Weiss publicado, pela primeira vez, em 2000, mas escrito no final do ano de 1956 (cf. Beise 2002, 193-199).

(*ibid.*, 45-64). O capítulo “Heimatloses Leben” (*ibid.*, 10-21) é bastante completo no que diz respeito ao percurso biográfico de Weiss, como pintor e como autor.

No âmbito deste trabalho é particularmente interessante o estudo “... in den Vorräumen eines Gesamtkunstwerkes” (116-127) de Sepp Hiekisch-Picard (1985), uma vez que se justifica que na obra artística de Weiss se pode encontrar a ideia de “Gesamtwerk trotz aller Brüche, Neuorientierungen und Wiederanknüpfungen als geschlossene Einheit” (*ibid.*, 116). É, por esta razão, que Hiekisch-Picard considera justo inserir Weiss entre os autores que revelam “talento múltiplo”, isto é, “Doppelbegabung”. designação aplicada a autores que praticaram actividades múltiplas em diferentes artes. É importante a forma como Hiekisch-Picard delinea a relação “der Medien Malerei, Film und Literatur” na evolução da obra de Weiss, conferindo bastante relevo à influência dos meios de expressão artística visuais na temática, nos motivos e na técnica descritiva dos textos literários de Peter Weiss até à viragem definitiva para a literatura nos inícios da década de 60.

Para compreender a relação problemática entre “imagem” e “palavra”, na perspectiva de Peter Weiss, salientamos três estudos. Assim, Martin Rector (1992), no já citado estudo “Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss” (24-41) (cf. nota 33), fornece as razões pelas quais Weiss opta ora pelo meio de expressão da palavra ou da imagem, baseando sua análise em razões de natureza psicológica (*ibid.*, 26). A partir destas reflexões propõe uma periodização da evolução artística de Peter Weiss que “von aufschließendem Wert für die Interpretation seines Gesamtwerks sein mag” (*ibid.*, 26). Também Michael Hofmann (1992), no artigo “Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss’ Lessingpreisrede und in the Ästhetik des Widerstands” (42-58) retoma a relação bastante importante entre “imagens” e “palavras”, isto é, entre artes plásticas e literatura, “imagens representadas” e “pensamento discursivo”, numa perspectiva psicológica (*ibid.*, 43-50), analisada por Rector no estudo anterior. É também a partir do já citado discurso (cf. pág. 3, neste estudo) proferido por Weiss, em 1965, que Hofmann desenvolve a sua análise, contudo, procura traçar a evolução dialéctica que se institui entre os dois conceitos e revelar até que ponto ainda são válidas as reflexões expostas no discurso no que se refere à concepção estética presente em *Ästhetik des Widerstands*. Klaus Müller-Richter (1997), no artigo “Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss’ Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis”

(116-137), apresenta, em relação aos dois textos anteriores, uma tipologia das imagens que percorre toda a obra de Weiss, analisando, como tal, em pormenor passagens de diferentes textos de Weiss, uma vez que constata a pluralidade semântica da noção de imagem, que tem sido mal interpretada e mal aplicada, tendo o próprio Weiss contribuído para esta mal interpretação (*ibid.*, 117). Retoma a perspectiva de Martin Rector segundo a qual a fase de politização de Weiss, na metade dos anos 60, coincide com um “Kampf gegen das Bild”, para estruturar a sua argumentação contra a oposição entre palavra e imagem, tendo por base o discurso de Weiss.⁴³ No entender de Müller-Richter, a atribuição semântica à imagem e à palavra na obra artística de Weiss não obedece a uma concepção estética estanque. Para distinguir claramente entre os conceitos de “Wort” e “Bild” é necessário relacioná-los, respectivamente, com as designações de “não-articulado” e “articulado”, analisando a partir daí as metáforas relacionadas com estas ideias que ocorrem nos textos de Weiss (*ibid.*, 118). Uma das conclusões às quais chega e que contradiz a argumentação de Rector é que a oposição entre imagem e palavra não pode corresponder, respectivamente, à oposição entre o estático e o dinâmico (*ibid.*, 119). Contudo, de um ponto de vista metafórico descobre uma grande afinidade entre o discurso não articulado e o estático, o olhar fixo ou rígido, inalterável ou a paralisia e a petrificação. Acrescenta também, que o estático e o dinâmico referem-se, deste modo, a diferentes fenómenos que acompanham uma crise do discurso não articulado (*ibid.*, 119). Tendo em atenção a descrição da tipologia de imagens que aparecem em toda a obra de Weiss, incide, no final, a sua análise nas obras plásticas que aparecem em *Ästhetik des Widerstands*.

No quadro deste estudo, importa também referir a tese *Poesia, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten* de Silvia Kienberger (1994), na qual faz um estudo pormenorizado das contaminações surrealistas às quais a obra literária e pictórica de Peter Weiss foi sujeita.⁴⁴ No entanto, no âmbito do nosso trabalho interessa apenas o capítulo dedicado a *Fluchtpunkt* “Fluchtpunkt – Rückblick auf den künstlerischen

⁴³ A investigação oscila entre duas perspectivas no que diz respeito à concepção estética de Weiss. Enquanto uma considera que Weiss tenha mantido simultaneamente ambas as expressões estéticas (a imagem e a palavra) ao longo das suas obras literárias, incluindo todas as variações, outra postula uma hierarquia entre imagem e palavra, que depende da ordem cronológica da obra. Cf. o cap. IV, 7, neste estudo.

⁴⁴ O capítulo sobre o estado de investigação permite ver os estudos que foram dedicados à influência do surrealismo na obra de Peter Weiss. Dividido em duas partes, na primeira faz um estudo minucioso do surrealismo quanto às origens, aos autores e às características, na segunda justifica a presença de características e da influência do surrealismo na obra de Weiss, desde *Von Insel zu Insel* até *Die Ästhetik des Widerstands* (*ibid.*, 186-269; 303-414).

Aufbruch im schwedischen Exil” (270-302), no qual reconhece simultaneamente uma “revolta individual” e um “processo de consciencialização”, que se pode gradualmente relacionar com o interesse por questões político-sociais (*ibid.*, 270). Quanto à presença da questão política e social e de elementos da estética da vanguarda na obra literária de Weiss, realçamos ainda dois capítulos do estudo *Peter Weiss und die Deutschen* de Alfons Söllner (1988). Em “Voraussetzungen: Peter Weiss’ Exil nach dem Exil” (*ibid.*, 23-44), Söllner insere os textos em prosa produzidos entre 1946 e 1952, como *Von Insel zu Insel*, *Die Besiegten*, *Der Fremde*, *Der Turm* e *Das Duell* numa “politische Deutung der Schaffensphase, die der Autor selber lange Zeit als unpolitisch dargestellt hat” (*ibid.*, 24). Em “Interpretationen: Die Nachkriegsschriften von Peter Weiss”, Söllner (*ibid.*, 45-110) analisa a influência do surrealismo nos primeiros textos em prosa elaborados no pós-guerra.⁴⁵ Contudo, ao longo do capítulo, Söllner aponta as diferenças em relação à estética surrealista: “Und doch ist auf der anderen Seite nicht zu übersehen, wie verschieden die Ausdruckswelt von Peter Weiss von der des Surrealismus ist, wie verschieden demnach auch die Funktion der ästhetischen Ausdrucksmittel sein muß. Verschieden ist schon die Motivwelt, aus der sich die literarische Nachkriegsproduktion von Peter Weiss herausentwickelt und die durch den Einfluß des französischen Surrealismus gleichsam demontiert wird und dennoch in ihrer Identität bestehen bleibt” (*ibid.*, 51-52). Como conclusão aponta: “Die lyrische Prosa von Peter Weiss ist, wie sein gesamtes Nachkriegswerk, sicherlich keine »engagierte« Literatur, sie orientiert sich an keiner sozialkritischen Norm – und doch ist das Soziale und Politische auf eigentümliche Weise stets präsent, muß präsent sein, wenn Verfolgung und Exil, Krieg und Niederlage im Zentrum stehen” (*ibid.*, 80). A estética de vanguarda apresenta-se como o factor mais influente para Peter Weiss. Neste contexto importa também referir o estudo “Das gelebte und das nicht gelebte Exil des Peter Weiss. Zur Botschaft seiner frühen Bilder” (82-95) de Frank Trommler (1995), que tem bastante interessa no âmbito deste estudo, uma vez que se analisa não só como o exílio na vida de Weiss se reflecte nos textos *Abschied von de Eltern* e *Ästhetik des Widerstands*, mas também e sobretudo na sua obra pictórica.

Entre as obras e/ou capítulos que analisam o discurso autobiográfico em Peter Weiss destacamos, em primeiro lugar, *Autobiographie* de Michaela Holdenried (2000). Neste

⁴⁵ Para Söllner (1988), *Von Insel zu Insel*, escrito em 1946, em sueco e publicado em 1947, constitui o primeiro texto que se aproxima da estética surrealista (*ibid.*, 45-50). Em *Der Fremde*, relativamente ao texto anterior, aponta “eine Entwicklung, die man als Steigerung des surrealistischen Einflusses auffassen kann. Was dort in statisch, nebeneinanderstehende Bilder gebannt war, gerät jetzt in heftige Bewegung, Eindrücke und Bilder wirbeln durcheinander und erzeugen eine Dynamik” (*ibid.*, 55).

estudo Holdenried faz uma excelente análise do género da autobiografia e das suas formas afins, traçando a sua evolução histórica até aos anos 70, dedicando um capítulo à génese da autobiografia feminista. É particularmente interessante o subcapítulo “Die 60er-Jahre: Unruheherde” (*ibid.*, 246-250) ser sobretudo dedicado aos textos autobiográficos de Peter Weiss, uma vez que analisa em que medida este autor a partir dos textos *Abschied von den Eltern. Erzählung* (1961) e *Fluchtpunkt. Roman* (1962) rompeu com a concepção tradicional da autobiografia literária depois de 1945 (*ibid.*, 247): “Insbesondere im modernen autobiographischen Roman der letzten drei Jahrzehnte kommt es dadurch zu einer Auflösung kanonisierter Strukturen, wie die Chronologie – und der ihr entsprechenden Einsinnigkeit des retrospektiv betrachteten Lebensverlaufs – zugunsten von Schichtungen und Verwerfungen dieser Schichten” (1991, 165). Neste âmbito, referimos também o artigo “Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiografischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss” (41-50) de Beat Mazenauer (1993). Mazenauer analisa o grau de veracidade nos textos autobiográficos e delimita o tipo de narrador presente nos textos em prosa de Peter Weiss. Assim, descreve a relação entre o percurso biográfico e o percurso autobiográfico de Peter Weiss, tendo por base excertos de cartas, passagens dos seus diários e da autobiografia literária *Fluchtpunkt*. A partir da análise de uma passagem de *Ästhetik des Widerstands*, aponta que é a conciliação de dois narradores na primeira pessoa do singular, afastados pelo eixo temporal, que determina a construção da autobiografia de Peter Weiss (*ibid.*, 41). No estudo comparativo entre os diferentes registos de carácter autobiográfico presentes nos textos *Fluchtpunkt* e *Ästhetik des Widerstands*, nos textos epistolares e nos registos nos diários, Mazenauer identifica uma evolução implícita com rupturas marcantes, mas que não deixam de assinalar uma continuidade (*ibid.*, 49), observando que Weiss evoluiu do romantismo de Hesse⁴⁶ até um marxismo tardio, considerando, por conseguinte, errada a

⁴⁶ Neste contexto, importa referir o papel orientador que Hermann Hesse exerceu, “dessen Gesamtwerk als große Autobiographie zu verstehen ist” (Hesse 1977, 90). Numa entrevista, Peter Weiss comenta que já “zwischen 1931 und 1933 erwarb ich meine ganzen Literaturkenntnisse, den ganzen Hesse, [...]” (Roos 1982a, 16) e no pós-fácio ao conto *Kindheit des Zauberers* de Hesse, ilustrado por Weiss, afirma: “die Identifizierung mit seiner Dichtung und Bildwelt war stark” (Hesse 1974, 122). Cf. também o capítulo de Matthias Richter (1984, 32-56) já citado. Richter traça a importância de Hermann Hesse na vida e na obra de Weiss, enquanto mestre orientador e produtor de obras fundamentais para a sua formação literária, tendo por base documentos autobiográficos, como a correspondência entre ambos, com mais incidência entre 1937 e 1939, que contam a troca de ideias e impressões fundamentais para o desenvolvimento artístico de Weiss (*ibid.*, 40). Também descreve a fase de afastamento progressivo de Hesse, quando o interesse literário por Hesse é substituído por outros autores. Richter confere relevo a duas cartas enviadas a Hesse: a primeira carta de apresentação de Weiss, de Janeiro de 1937 (*ibid.*, 38-39), e a segunda escrita em Abril de 1939, numa altura em que Weiss já se encontrava na Suécia (*ibid.*, 18-20). Cf. também Beat Mazenauer 1992, 13-19.

perspectiva de identificá-los respectivamente com fases independentes. A primeira correspondência contribui indubitavelmente para traçar com mais precisão o processo da libertação individual e artística de Weiss e facilita a percepção de tomar a obra de Weiss como um todo (*ibid.*, 49-50). Nesta linha de pensamento, o idealismo romântico e a intervenção política constituem dois pólos da mesma “experiência individual”. Para a identificação de *Abschied von den Eltern*, *Fluchtpunkt*, *Kopenhager* e *Pariser Journal*, o diário *Rekonvaleszenz* como “construções literárias”, é relevante o estudo “»Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« Anmerkung zum autobiographischen Diskurs in Peter Weiss’ *Abschied von den Eltern*” (334-345) de Jürgen Schutte (1997). No entender de Schutte, o passado tem que ser reconstruído, dado que os acontecimentos ocorridos na infância e na juventude já não existem na memória. O sonho aparece como forma de recordar as imagens da infância (cf. *ibid.*, 335). Andreas Solbach (2001), no estudo “Narzisstisches Bekenntnis bei Peter Weiss: Strategien der Verleugnung in der autobiographischen Prosa” (14-36), fala antes de uma “construção narcisista” que é responsável pelo afastamento de Weiss do judaísmo e da sua descendência judaica. No seu lugar ganha importância a morte da irmã e é através da arte que consegue ultrapassar o sofrimento e salvar a sua personalidade narcisista (*ibid.*, 28). Também Christof Hamann (1995), no estudo “Subjektinszenierung und Ideologiekritik. Schreibprozess in Peter Weiss’ *Abschied von den Eltern*” (294-315), identifica uma “encenação subjectiva” em *Abschied von den Eltern*. Mas, neste caso, a encenação subjectiva e as estratégias de legitimação têm como objectivo de formular uma crítica às instituições da sociedade como a escola e a família. Rejeita a interpretação de *Abschied von den Eltern* como documento de uma juventude fracassada formulada por Robert Cohen na obra *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk* (*ibid.*, 301). É verdade que, segundo Cohen, no texto autobiográfico *Abschied von den Eltern* “ist das individuelle Trauma dieser Kindheit gestaltet worden” (Cohen 1992, 8). Porém, salienta-se que Cohen afirma que “Weiss’ Selbstdarstellungen stets auch als Selbststilisierungen zu lesen sind” (*ibid.*, 22). Portanto, este texto autobiográfico não é só um documento que testemunha uma autolibertação, mas é sobretudo uma auto-encenação, cujas estruturas devem ser postas em causa. Esta construção da identidade do narrador é conseguida através do recurso da psicanálise e do sonho surrealista.

No que se refere à presença da morte na obra de Weiss destacamos o estudo “Der Tod in Texten von Peter Weiss” (162-172)⁴⁷ de Genia Schulz (1990). No entender de Schulz, a morte é o motivo secreto implícito e o ponto de chegada numa encruzilhada subjacente à prática da escrita de Weiss. A evocação de mortos, a encenação de comentários sobre cenas de morte, as execuções e tipos de mortes, ou seja, a variedade de falecimentos ganham um enorme peso em relação aos motivos de natureza biográfica e política. A existência do autor constrói-se a partir dos seus antepassados, dos autores falecidos e da autoridade, com os quais através da escrita mantém um diálogo. Também W.G. Sebald (2003, 128-148), no estudo “Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss”, sustenta: “Sein ganzes Werk ist angelegt als ein Besuch bei den Toten [...]” (*ibid.*, 129). “Der Prozeß des Schreibens [...] ist der immer wieder [...] aufgenommene Kampf gegen »die Kunst des Vergessens«” (*ibid.*). Contudo, Sebald, ao contrário de Genia Schulz, toma como ponto de partida da sua análise um conjunto de pinturas (“Der Hausierer”, “Das große Welttheater”, “Gartenkonzert”, “Anatomie”, “Obduktion”), o texto *Abschied von den Eltern*, e os dramas *Die Ermittlung* e *Nacht mit Gästen* nos quais verifica a presença constante dos temas da morte e da crueldade. Para Sebald, a obra de Weiss destaca-se em relação a todas as outras “literarische Versuche der sogenannten Vergangenheitsbewältigung” (*ibid.*, 142). Conclui que especialmente *Die Ästhetik des Widerstands* representa “den Versuch, in heroischer, selbstzerstörerischer Arbeit die Absolution zu erlangen [...]” (*ibid.* 147).

Neste quadro, não podemos esquecer que a controversa recepção de Peter Weiss e Gerd Gaiser acompanha a discussão pública numa Alemanha Federal que, nos anos 50, privilegia o esquecimento e o recalçamento da história (sobretudo recente) e que só a partir da geração de 68 reforça o processo doloroso de enfrentar publicamente o seu passado. Neste sentido, Gaiser e Weiss representam, na história cultural alemã, também duas facetas dum vasto debate ideológico que, no entanto, não é o tema deste trabalho. Por outro lado, não se pode ignorar a importância do contexto histórico para a concepção duma dupla (ou múltipla) criatividade nos textos autobiográficos dos dois autores.

Portanto, após a citação das obras e/ou dos artigos que servem de base para este estudo, verificamos, numa primeira análise, que Peter Weiss tem sido alvo de um número de estudos muito mais extenso do que Gerd Gaiser, ocupando, por conseguinte, na História

⁴⁷ Este estudo tinha sido já publicado em Julho de 1989 (Heft 7, 43. Jahrgang) na revista *Merkur. Deutsche Zeitschrift für europäisches Denken* (1048-1055).

da Literatura e da Cultura Alemã um lugar mais relevante. Convém salientar que, no caso de Peter Weiss, procedemos naturalmente a uma selecção minuciosa da bibliografia que apenas estivesse relacionada com a temática do nosso trabalho.⁴⁸

Apesar de, aparentemente, estes autores não terem nada em comum, consideramos que é por esta razão que este estudo se torna particularmente interessante, dado que procura estabelecer entre ambos paralelismos a vários níveis. Assim, numa primeira fase, pensamos que é fundamental definir claramente o tipo de compromisso que Gerd Gaiser e Peter Weiss estabeleceram com os seus leitores, que inclui a área de publicação (paratexto). Por isso, o capítulo seguinte, começa por analisar o que se processa a nível cognitivo e narratológico no âmbito do género da autobiografia, para depois verificar o que Philippe Lejeune entende por “pacto autobiográfico” e “espaço autobiográfico” e o que Gérard Genette entende por “paratexto”.

⁴⁸ Apesar deste capítulo sobre o “Estado de investigação” conter a bibliografia de base para este estudo, irão ser citados, ao longo deste trabalho, outros estudos e/ou capítulos de críticos, quando o considerarmos pertinente (cf. bibliografia final).

3. A autobiografia: problemática cognitiva e narratológica

Das Schreiben reicht ans Leben nicht heran, die Literatur ist nur Ersatz, bestenfalls Versuch. (Hilmes 1999, 291)

Analisando etimologicamente o termo “autobiografia” verifica-se que este é constituído pela junção de três partículas, em que “auto” significa “o próprio”, “bio” “vida” e “graphia” “descrição” (Wilpert 2001, 60),⁴⁹ o que leva a depreender que, numa primeira análise, a noção de autobiografia é aplicada a toda a narrativa em que é o próprio autor a descrever a sua própria vida. Por outro lado, as três componentes do conceito sugerem que seja perfeitamente possível “escrever” uma vida, uma crença que tanto a crítica quanto os próprios autores têm posto em questão. Peter Weiss (1979), em 1960, no ensaio “Aus dem Pariser Journal” (56-78), logo após a conclusão do texto *Fluchtpunkt* escreve: “Ich hatte das Buch geschrieben, als glaubte ich an die Darstellung eines Lebensabschnitts, an das Hervorrufen und Bewußtmachen bestimmter Probleme” (*ibid.*, 58).

Um importante contributo para compreender a evolução histórica do género da autobiografia e para definir as suas marcas essenciais é a colectânea de textos editada por Günter Niggel, em 1998, e que reúne textos de diversos teóricos.⁵⁰ Nesta área, outros estudos relevantes foram apresentados nos últimos anos: por um lado, “Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie” (283-294) de Almut Finck (1995)⁵¹ e, por outro, o volume *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart*, editado por Martin Bollacher e Bettina Gruber (2000).⁵²

Na perspectiva desta problematização, cognitiva e narratológica, colocam-se principalmente três aspectos para esclarecer:

⁴⁹ Cf. também o *Literatur Lexikon*, editado por Walter Killy (1988, Bd. 13), no qual na entrada “Autobiographie” (58-65), se faz uma descrição sucinta da evolução histórica do género da autobiografia.

⁵⁰ Nesta colectânea de 1998 destacamos “Begriff und Ursprung der Autobiographie (1907/1947)” (33-54) de Georg Misch, “Der autobiographische Pakt” (1973/1975) (214-257) de Philippe Lejeune, “Die Autobiographie der Goethezeit. Historischer Sinn und gattungsgeschichtliche Perspektiven” (459-481) de Klaus-Detlef Müller.

⁵¹ Neste texto Almut Finck consegue, de uma forma concisa, resumir, de uma perspectiva histórico, os problemas implícitos à reflexão teórica e prática da autobiografia até ao seu reconhecimento como género literário.

⁵² Este estudo resultou de um seminário realizado, em 1997, para docentes de germanística na Europa de Leste e apresenta as características principais da autobiografia literária moderna a partir da análise de sete autobiografias literárias escrita na segunda metade do século XIX.

- as possibilidades (e limites) de recordar e reconstruir discursivamente uma vida individual;
- as relações complexas entre autor, narrador e protagonista do relato e
- a definição de conceitos básicos operacionais que permitem analisar materiais autobiográficos da maneira menos redutora possível.

De um ponto vista histórico, Martin Bollacher e Bettina Gruber (2000) partilham a opinião de Alexander Pope, enunciada no seu poema *Essay on Man* em 1733/34, que o estado actual da autobiografia decorre essencialmente de uma “Emanzipation des modernen Subjekts aus den tradierten – metaphysischen, religiösen, sozialen – Ordnungen” (*ibid.*, 7). Finck (1995) insiste nas principais premissas epistemológicas da literatura autobiográfica tradicional que envolvem o estatuto do sujeito autobiográfico: “Ein derartiges Autobiographieverständnis und ebenso die Diltheysche Ausdruckshermeneutik, auf die es zurückgeht, finden ihre erkenntnistheoretische Begründung zum einen in der Vorstellung des Subjekts als intentionalen Bewußtseins und zum anderen in der Auffassung von Sprache als dessen transparenten Ausdrucksmediums” (*ibid.*, 286). Esta problemática cognitiva e narratológica da categoria do sujeito opera também uma reflexão sobre a relação entre os planos da vida e da escrita, cuja correspondência exacta põe em questão: “Einem derartigen Subjektbegriff und Autorkonzept entspricht eine repräsentationslogisch naive Sprachauffassung, in der die Materialität des Sprachzeichens zurücktritt hinter dem von ihm Bezeichneten” (*ibid.*). Bollacher (2000) salienta também que a autobiografia moderna seria “nicht nur die Interaktion von Ich und Welt, sondern auch das Bewußtsein, daß die autobiographische Erinnerungsarbeit eben Wahrheit mit Dichtung verbinde” (*ibid.*, 8), o que já sabia Goethe, que intitula a sua autobiografia, em quatro volumes, *Dichtung und Wahrheit*. Se Roy Pascal, na sua monografia, salienta já a proximidade entre autobiografia e géneros ficcionais, os estudiosos pós-estruturalistas são ainda mais incisivos numa crítica, cujo ponto de partida é “die Infragestellung des klassischen Repräsentationsmodells von Sprache und dessen zugrundeliegendem transparenten Zeichenbegriff” (Finck 1995, 288). A perspectiva pós-estruturalista proclama, assim, a impossibilidade de reconstruir a vida como sucedeu no passado, assinalando, como tal, uma incompatibilidade absoluta entre os dois sujeitos, que a nível temporal se encontram afastados e inacessíveis: “Ein Zusammentreffen des

reflektierenden, schreibenden Selbst mit dem reflektierten Selbst der Vergangenheit im autobiographischen Akt der Gegenwart wäre undenkbar, der autobiographische Diskurs ein prinzipiell unabschließbares Unterfangen, der erkenntnistheoretische Wert der autobiographischen Selbstbesinnung äußerst fragil“ (*ibid.*). Esta perspectiva coincide também com a que Peter Weiss anota já em *Fluchtpunkt* anos antes:

Tausendfach verändert sind unsere Gedanken, Empfindungen, Erwägungen, versuchsweise werden sie hingeschrieben, zwanzig Jahre später, nicht mehr überprüfbar, denn der einzige Zeuge, der mich widerlegen könnte, mein damaliges Ich, ist verwittert, in mich aufgegangen. Mit dem Schreiben schaffe ich mir ein zweites, eingebildetes Leben, in dem alles, was verschwommen und unbestimmt war, Deutlichkeit vorspiegelt. (FL, 25)

Neste quadro, importa frisar que, no entender de Michaela Holdenried (2000),⁵³ os textos autobiográficos de Peter Weiss *Abschied von den Eltern. Erzählung* (1961) e *Fluchtpunkt. Roman* (1962) provocaram uma alteração significativa na concepção da autobiografia tradicional (*ibid.*, 247). Nos anos noventa a investigação sobre a autobiografia difere dos anos setenta, uma vez que foi revisto o conceito de obra fechada, orientada por critérios formais, “welche aus der überkommenen Auffassung einer linearen Abfolge von Leben und Schreiben abgeleitet sind. Das bedeutet den Verzicht auf eine chronologische, kausale Kohärenz suggerierende Erzählweise und auf die teleologische Ausrichtung der dargestellten Lebensgeschichte” (Finck 1995, 290). Também Carola Hilmes (1999) salienta que as autobiografias modernas não obedecem “einer kontinuierlichen, kohärenten Anordnung, wie das etwa in traditionellen Romanen der Fall ist, sondern sie sind >nach den Gesetzen des Zufalls geordnet<” (*ibid.*, 289). Contudo, Hilmes identifica um processo de “autoconsciencialização” na autobiografia moderna, no sentido em que “Erst im nachhinein also kann sich das Ich als Ich begreifen”; esta autoconsciencialização “setzt einen entsprechenden Entwurf voraus, denn ohne ihn wäre der Autobiograph verloren an die Kontingenz des Empirischen” (*ibid.*).

Um dos conceitos básicos para este trabalho é, sem dúvida, o “espaço autobiográfico”, tal como Philippe Lejeune o define nas suas várias publicações. Enquanto o “pacto

⁵³ Cf. também Holdenried (1991, 155-173).

autobiográfico”⁵⁴ implica uma identidade abrangente entre autor e narrador,⁵⁵ o “espaço autobiográfico”, que Lejeune exemplifica através da obra de André Gide, implica “un jeu de relations” e uma “combinaison ambiguë” de vários “contrats de lecture” (Lejeune 1975, 184).⁵⁶ Neste espaço incluem-se todos os géneros literários produzidos por um autor. Numa primeira análise, pode concluir-se que o espaço autobiográfico se institui quando se estabelece um pacto autobiográfico entre o autor e o leitor, sendo esta convenção aceite pelo leitor. Este espaço autobiográfico é regido por uma “cenografia” complexa que corresponde ao “Zersplitterung” das instâncias narrativas preconizada por Michel Foucault. Assim, a análise da construção dos vários espaços de representação constituirá a parte central deste trabalho.

Neste estudo pretende-se alargar a reconstrução discursiva de uma identidade a um espaço mais abrangente. Assim, procuraremos demonstrar que as personagens dos respectivos universos literários sejam alter-egos da imagem do autor que utiliza aspectos da vida particular do sujeito empírico para construir percursos alternativos do narrador que, por conseguinte, na totalidade contribuem para a tal reconstrução de uma identidade que caracteriza o género da autobiografia. Neste sentido, o narrador autobiográfico procura compreender a sua própria vida através dos seus alter-egos criados a nível textual. É neste contexto que se retoma a definição de autobiografia moderna de Carola Hilmes (1999), uma vez que se considera que as características apontadas se manifestam claramente nos textos de Gerd Gaiser e, sobretudo, nos de Peter Weiss. As diversas personagens que convivem no espaço social contribuem para a defesa da tese da autorepresentação multidimensional nas obras de Peter Weiss, uma vez que desempenham “papéis e funções” distintas: “In der modernen Autobiographie zerfällt das Ich in ganz unterschiedliche Rollen und Funktionen, es zersplittert in eine Vielzahl von Fragmenten oder aber das Ich vervielfacht sich in heteronyme Gestalten, zuweilen

⁵⁴ Lejeune (1998), no capítulo “Der autobiographische Pakt” (214-257), analisa e descreve as várias categorias que devem constituir uma autobiografia e os seus respectivos subgéneros.

⁵⁵ Lejeune entende por “pacto autobiográfico” um acordo prévio proposto pelo autor ao leitor no que se refere à forma como deve ser lido o texto, que pode assumir a forma de um pacto implícito ou explícito. O pacto autobiográfico será implícito quando se estabelece uma identidade entre o autor e o narrador no título, no subtítulo e na introdução e será explícito quando o narrador tem o mesmo nome que o autor (*ibid.*, 232). Sendo assim, o “pacto autobiográfico” entre autor e leitor deverá contribuir para que o texto seja lido como um texto autobiográfico (*ibid.*, 255).

⁵⁶ No entender de Gérard Genette, a designação de “paratexto” (Aguiar e Silva 2001, 191-192) abrange duas modalidades. Enquanto os títulos, os prefácios que acompanham os textos em prosa de Weiss e Gaiser constituem o “peritexto”, as entrevistas, debates e cartas constituem o “epitexto”.

verliert es sich auch in die Namenlosigkeit - es will jedermann und niemand zugleich sein" (*ibid.*, 286).

Portanto, esta posição sugere que a autobiografia é uma forma literária que permite não só conciliar dois percursos criativos, mas possibilita ainda a convergência de múltiplos percursos alternativos de natureza artística que ora se revelam viáveis ou não viáveis. É, por isso, que o papel central do autobiógrafo, salientado por Hilmes, implica relações bastante complexas entre as várias instâncias que sustentam a elaboração do projecto autobiográfico.⁵⁷ "Erst im Akt des Schreibens versichert sich das Ich seiner selbst, wobei die Unaussprechlichkeit des Individuums in der Moderne viele Formen annimmt" (*ibid.*, 286).

Nesta perspectiva textual, importa mencionar um aspecto central da "função autor", tal como Foucault (2000) o explica no seu conhecido discurso "Was ist ein Autor" (198-229) de 1969. Ultrapassando as distinções tradicionais entre autor, escritor real e narrador ficcional, a função autor sugere uma multiplicidade de alter-egos: "Alle Diskurse mit der Funktion Autor haben diese Ego-Pluralität" (*ibid.*, 217). Assim, ela não remete só para um "reales Individuum, sie kann gleichzeitig mehreren Egos in mehreren Subjekt-Stellungen Raum geben, die von verschiedenen Gruppen von Individuen besetzt werden können" (*ibid.*, 218). Ao conferir aos discursos portadores da função de autor a capacidade de dar origem a uma "pluralidade de egos", uma multiplicidade de "vozes", Foucault confere a cada um deles um estatuto idêntico: "Die Funktion Autor wird nicht durch eines dieser Egos (das erste) gewährleistet auf Kosten der beiden anderen, [...]" (*ibid.*, 217).⁵⁸ ela dissocia os egos simultâneos e estrutura assim o espaço textual.

⁵⁷ Arnd Beise (2002) num estudo recente sobre a obra de Peter Weiss evita a identificação simplista da obra do autor com a sua biografia, ainda que, sobretudo no caso de Weiss, não seja possível fazer uma análise das obras sem ter em atenção a situação histórica em que viveu o escritor. Beise sustenta, no que diz respeito a Peter Weiss: "Seine Werke müssen für sich selbst sprechen" (*ibid.*, 8).

⁵⁸ Assim, tal como Barthes, também Foucault partilha a mesma estética de ficção no que diz respeito à recusa da transposição directa da realidade para o texto. Por exemplo, Heinz Hillmann (2001), tendo como ponto de partida os romances de aprendizagem do século XVIII, analisou a relação entre a vida real e histórica do poeta e a vida do poeta reconstruída a nível textual, concluindo que não é possível estabelecer uma relação imediata entre o narrador da primeira pessoa, e o autor histórico. "[...] so dürfen wir uns auch ein beliebiges Exemplar daraus nicht nur biographisch bedingt denken, als habe der Dichter doch nur sein eigenes Leben gestaltet, literarisch versteckt und erhöht in einer anerkannten Schreibtradition" (*ibid.*, 138).

A reflexão sobre a multiplicidade de instâncias narrativas é também um ponto fulcral nos diários de Peter Weiss.⁵⁹ Apesar de apontar uma relação estreita entre os planos da escrita e da vida, uma vez que verifica que “Schreiben und Leben sich nicht voneinander trennen lassen”, Weiss aponta as diferenças implícitas entre estes dois planos a partir da determinação dos estatutos e dos comportamentos distintos das duas instâncias: o “Schreibende” e o “Lebende”: “Der Schreibende verheimlicht sich seine gelebte Welt, und der Lebende steht fremd vor dem Geschriebnen” (Weiss 1982, Bd. 1. 44). A clara distinção entre estes dois planos fá-lo situar no plano da vida o “Lebende” e no momento da enunciação a “Figur” e o “Schreibende”, o narrador na primeira pessoa do singular e o autor implícito. Contudo, verificamos que, no entender de Weiss, é possível distinguir entre dois tipos de narradores, em que o eixo temporal, responsável pela cesura entre presente e passado, opera uma distância temporal e cognitiva entre o “Schreibende” (Schreibende 1) e o narrador na primeira pessoa do singular (Schreibende 2), que habitualmente se centralizam numa única instância narrativa.

É por esta razão que Weiss reconhece vários níveis discursivos no texto autobiográfico e identifica o “Schreibende” com uma criação a nível textual ao situá-lo no plano do sonho, apesar de a personagem (a “Figur”) ser portadora de traços e experiências do sujeito empírico (“Schreibende”). Será neste plano do sonho que se opera o desdobramento contínuo de uma multiplicidade de “alter-egos”, à qual também se refere Foucault: “Der Schreibende erkennt den Beschriebenen nicht wieder. Die Figur, die aus seinen Gedanken entstanden ist, trägt Züge seiner selbst und von Erlebnissen, die ihm widerfahren sind, doch erhebt sie sich wie in einem Traum, mit Konturen, die sich verschieben und zu neuen Gebilden werden wollen” (Weiss 1982, Bd. 1. 41). Associa este desdobramento multidimensional de instâncias narrativas, isto é, de “alter-egos”, à capacidade de fingimento do “Schreibende” no momento da enunciação: “Er spricht aber von einem andern, eben von dem, den der Schreibende im Augenblick des Schreibens erfindet” (*ibid.*, 46).

⁵⁹ Genia Schulz (1990) sustenta que os registos nos diários constituem uma forma de se aproximar do que está reprimido no inconsciente, constituindo uma “Anwesenheit des Todes”. A escrita surge, assim, como uma “Vitalisierung des Abgestorbenen, Verlorenen, einem unauflösbaren, aber in der Festschreibung vermittelbaren Widerspruch” (*ibid.*, 164). A arte permite o acesso ao reino da morte, o contacto com o passado. Analisa o tipo de linguagem utilizada por Weiss, que lhe permite estabelecer o contacto não só com a morte, mas também com o passado, que é para Weiss sempre uma tentativa, “des Materials habhaft zu werden durch reines Benennen, Aufzählen, Festhalten, Fixieren” (*ibid.*, 165). As descrições detalhadas revelam o desejo de “nichts auszulassen, nichts zu vergessen, keine Nuance zu vernachlässigen”, mas, simultaneamente, manifestam também a efemeridade da escrita, a incapacidade de alcançar o absoluto, ou seja, “die Vergeblichkeit dieser Bemühung, weil die Sprache den Sachverhalt immer nur umschreiben kann, ihm gleichsam nur begegnet, aber ihn nicht trifft, nicht ‘hält’” (*ibid.*, 165-166).

Assim, esta possibilidade de tanto o “Schreibende” como o “Lebende” se desdobrarem, num processo contínuo a nível temporal, contribui para a impossibilidade da representação exacta de uma vida. Weiss caracteriza esta relação problemática entre as várias instâncias narrativas por constantes desencontros, pois o narrador nunca é capaz de “acertar na vida”, apesar de, por vezes, ocorrerem momentos de uma possível identidade:

Vieles, was er schrieb, war mir erinnerlich, und ich konnte mich in dem Schreibenden auch zeitweise erkennen, es ließ sich feststellen, zu welcher Stunde und in welcher Stadt dies und jenes, bei all dem Umherreisen, geschrieben worden war. Der Schreibende hatte ein Material gesammelt, mit der Absicht, sich darin zu verewigen, doch was half mir das. Für den Schreibenden könnte es vielleicht wieder zu einem Buch werden, für mich, den Lebenden, war es nichts. Dabei meinte der Schreibende es ehrlich, doch er verblieb immer ein Schreibender und alle Worte, mit denen er auf den Lebenden zielte, trafen daneben. (*ibid.*, 47)

Esta relação de constantes desencontros é encenada, em *Fluchtpunkt*, no acto de baloiçar na cadeira, quando o narrador, sentado numa esplanada em Paris a beber uma chávena de chá, estabelece um paralelismo entre o movimento de equilíbrio que se institui entre as duas figuras e o movimento do acto de baloiçar. Apesar de reconhecer que ambas as instâncias provêm do mesmo sujeito, a identidade absoluta está, irremediavelmente, condenada a uma fracasso, dado que oferece inúmeras possibilidades alternativas ao nível do discurso autobiográfico, o que sugere uma autorepresentação multidimensional no âmbito deste género:

Vor- und zurückschaukelnd dachte ich an das Schwankende und Schwindelnde in der Situation des Schreibenden und Lebenden, der diese beiden Tätigkeiten nicht zum Einklang bringen konnte. Da verlor ich die Balance und kippte mit dem Stuhl hintenüber. Während des Sturzes, und als ich einige Sekunden lang auf dem Rücken lag, sah ich alles Geschriebene, mit seinen festgehaltenen Ordnungen, als eine dünne, kaum existierende Schicht über dem übrigen, in dem es keine Bewegung gab, nur unendliche, nach allen Richtungen hin ausstrahlende Möglichkeiten. (*ibid.*, 46)

A diferenciação entre as várias instâncias torna-se particularmente problemática quando se procura justificar esta distinção a partir do critério de “veracidade” e de “autenticidade”, isto é, “Wahrheit” e “Wirklichkeit”. Em relação a *Fluchtpunkt*, Weiss verifica: “Das unveränderliche Bruchstück, das nur eine einzige Möglichkeit unter

vielen darstellt, muß sich jetzt als selbständiges Ganzes beurteilen lassen. und seine Teilwahrheit muß als absolute Wahrheit gelten” (Weiss 1979, 59). Será a passagem do tempo que permite a aproximação entre vida e escrita. Os acontecimentos que ocorreram num passado distante tornam-se indistintos e, portanto, aquilo que se escreve no presente é a única realidade que se pode preservar deste passado. e esse passado já não existe para confirmar no acto da escrita que se situa no presente.⁶⁰ Por isso, no livro 43. do diário, do ano de 1979, em plena elaboração da *Ästhetik des Widerstands*, encontra-se o seguinte registo que põe em evidência a aproximação entre vida e escrita com a passagem do tempo:

[...] ich bin ein Schizophrener, halte mich seit mehr als 8 Jahren aufrecht mit diesem Roman-Leben. Es ist als sei das künstlich Erzeugte zu meinem einzigen Leben geworden, alles was hier vorkommt, ist wahr für mich. Tatsächlich besitzt dies alles die gleiche Wahrheit wie die Erlebnisse der sogenannten Wirklichkeit. – Und was besteht denn für ein Unterschied, im Rückblick, zwischen dem Erdachten und dem direkt Erfahrenen – in beiden Fällen ist es nicht mehr greifbar, läßt sich nicht mehr kontrollieren – Reales u Erdichtetes ist, als Vergangnes, von gleicher Qualität. (Weiss 1981, Bd. 2. 872)

Neste contexto retoma-se a afirmação de Michaela Holdenried (2000) de que a função do discurso autobiográfica em Weiss constitui “die Erfindung, nicht das Wiederfinden verlorener Zeit [...]” (*ibid.*, 248) e que este mesmo discurso procura construir uma outra vida que terá a função de uma vida alternativa: “Mit dem Schreiben wird ein »Doppelleben« geschaffen, dessen Fragwürdigkeit als Ersatz für das verhinderte, misslungene, verpasste Leben Reflexionsgegenstand bleibt” (*ibid.*, 249).

Também a escritora Fanny em *Die Situation* reflecte já sobre a relação problemática entre vida e ficção no seu diário. Para além de distinguir entre os planos da vida e da escrita, questionando categorias como a “honestidade” e a “autenticidade” num plano

⁶⁰ Será também a consciencialização sobre a relação problemática entre vida e escrita no âmbito do género da autobiografia que conduz Paul em *Die Situation* à seguinte reflexão: “Wie fremd es klingt, wenn man versucht, sich selbst zu beschreiben. In all dem befindet sich nur ein Bruchteil von Wahrheit. Je weiter ich mich in das Vergangene zurückdenke, desto schwerer ist es, eine Zusammengehörigkeit mit meinem alten Ich herzustellen. So, wie ich jetzt am Fenster vor dunklen feuchten Tannen in einer nebligen Gartenlandschaft sitze, so habe ich an anderen Fenstern, in anderen Häusern gesessen, das Spiegelbild der Lampe, meines verschwommenen Gesichts in der Scheibe gesehen. Ich kann keine Einheit mit dieser Figur herstellen, die am Schreibtisch im Kinderzimmer sitzt, ich erinnere mich an seine Gedanken, seine Erlebnisse, aber ich kann nicht verstehen, daß ich es selbst war. Ich frage mich, wie es ist, ganz zu sein, sich selbst wie eine ungebrochene Kontinuität vom Ursprung bis zur Gegenwart zu spüren” (S. 216).

narrativo, insiste que a perspectiva que o autor tenha de um determinado acontecimento é determinante para o acto da escrita:

Wie ehrlich kann ich mir selbst gegenüber sein? Wie weit wage ich, in der Selbsterkenntnis zu gehen? Wenn ich im Tagebuch zurückblättere, sehe ich, wie ich stets die Ereignisse dramatisiere. War alles so intensiv, so gewaltsam, erlebte ich es wirklich so? Auf der anderen Seite, wenn ich das Graue, Einförmige in Plastizität verwandle, geschieht das doch durch meinen eigenen Willen, gewiß vergrößere ich, verdeutliche ich Details, die ich kaum beachtet habe, aber es wird meine eigene Vision, es wird die Welt, wie ich sie sehe. (S. 52)

No caso de Gerd Gaiser a unidade da autodescrição do autor a nível textual também é posta em questão. Quando o autor empírico se propõe em transpor para o texto elementos da sua vida, acaba sempre por seleccionar os elementos mais significativos: “Was soll man über einen Autor wissen? In seinen Arbeiten müßte enthalten sein, was der Rede wert ist. Meine Person scheint mir nicht so fesselnd, daß daraus eine eindrucksvolle Selbstschilderung werden könnte” (Gaiser 1967, 77).

A delimitação clara entre as diferentes instâncias narrativas é indispensável para compreender que o autor, mesmo que queira nunca será capaz de transpor todos os elementos de uma vida para um texto. Aliás, o próprio Weiss sustenta esta impossibilidade de coincidência entre “Leben und Werk” em entrevistas e nos diários, ainda que, como se pode apreender, seja implicitamente movido por este ideal.

Neste trabalho considera-se, portanto, irrelevante comprovar a autenticidade dos textos autobiográficos, tal como foi feito por Robert Cohen (1992), e ver como “die authentische Geschichte einer Kindheit und Jugend in ein literarisches Kunstwerk überführt wird” (*ibid.*, 86). Também Mazenauer (1993) analisou o grau de veracidade nos textos autobiográficos de Peter Weiss e concluiu que entre o percurso biográfico e o percurso autobiográfico não existe uma coincidência absoluta, verificando, por exemplo, que acontecimentos ou experiências e amigos extremamente importantes a nível amoroso e para o seu percurso existencial como artista são, por vezes, omitidos, alterados ou relegados para segundo plano. A sua análise, no final, aponta claramente

para uma construção literária do sujeito autobiográfico (*ibid.*, 46).⁶¹ Apesar de tudo considera-se duvidosa a afirmação de que a correspondência poderá permitir “einen authentischen Einblick” (*ibid.*, 42) na vida do jovem artista. Portanto, no quadro deste estudo, considera-se que ao nível do espaço autobiográfico não é possível aplicar noções assimétricas como “verdade” e “mentira”, uma vez que se está perante a construção ou auto-encenação de um sujeito autobiográfico e dos seus alter-egos, que se situam num plano textual.⁶² E é como introdução à auto-encenação do “talento duplo” que, no capítulo seguinte, nos propomos a analisar duas pinturas a têmpera sobre papel criadas por Peter Weiss, em 1946.

⁶¹ Manfred Haiduk (1993) chega mesmo a afirmar, tanto em *Abschied von den Eltern* como em *Fluchtpunkt*, “eine subjektive Sicht des Berichtenden” (*ibid.*, 61).

⁶² Ao longo deste estudo distinguir-se-á claramente entre os diferentes registos discursivos. A citação de passagens de entrevistas ocorre apenas para completar a análise dos diversos núcleos temáticos como elementos exteriores e não para justificar a veracidade ou autenticidade dos textos em análise.

Capítulo II

1. Ponto de partida: o atelier do artista / escritor

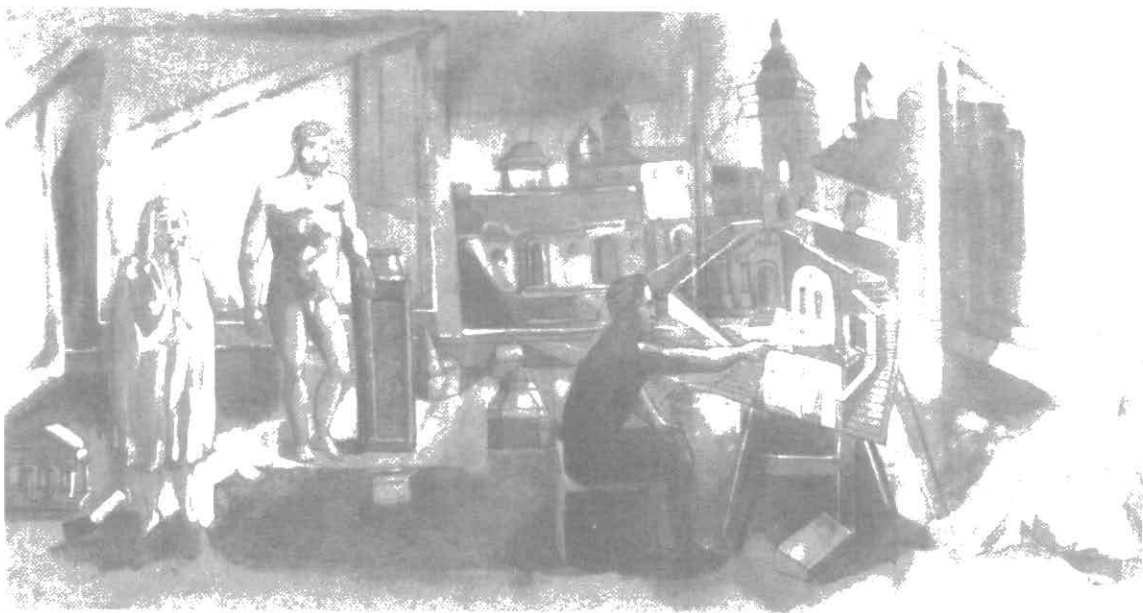
Ich sitze wieder in meinem Zimmer, inmitten meiner Bilder. Die Fenster sind weit geöffnet und die Sonne strahlt zu mir herein. Gerade habe ich die Pinsel aus der Hand gelegt, endlich habe ich wieder gemalt. Ich bin unendlich froh über mein Leben und dankbar. (Bartsch 1982, 127)

Nesta passagem, escrita entre 1936/1937, retirada do posfácio de um dos primeiros textos escritos por Peter Weiss intitulado *Insel*, constrói-se um ambiente muito semelhante àquele presente nos dois espaços que se procura analisar em seguida. O espaço físico do quarto, no qual se encontra o artista no centro, as janelas abertas e a luz do sol que entra no espaço de trabalho constituem também aspectos essenciais nas composições “Atelier” (cf. Bartsch 1982, 228) e “Der Schreiber” (*ibid.*, 229) concebidas em 1946.⁶³

A importância do atelier como espaço de trabalho do pintor já é tematizada nos primeiros textos em prosa, não publicados, como *Die Gezeiten – Eine Erzählung aus unseren Tagen*, e mesmo em *Fluchtpunkt* o espaço do atelier é identificado como “Werkstatt” (cf. FP, 114). Também Vormweg (1991) conclui que nas composições de Peter Weiss o espaço do atelier é “der zentrale Ort!” (*ibid.*, 35). Numa primeira análise, verificamos que o espaço representado nas pinturas a têmpera “Atelier” e “Der Schreiber” são, simultaneamente, espaços fechados e abertos (cf. páginas seguintes). Trata-se de espaços fechados, uma vez que tanto o pintor como o escritor encontram-se num espaço delimitado por três paredes, sugerindo a imagem de um palco do teatro tradicional. O palco de teatro é, indubitavelmente, uma das imagens fundamentais para compreender a obra pictórica e literária de Weiss. Aliás, na recepção do prémio literário da cidade de Bremen, em 1982, Peter Weiss chega mesmo a identificar as primeiras imagens e impressões recebidas na infância com um “Guckkasten” que irão influenciar

⁶³ Segundo Beise (2002), estes duas composições fazem parte de uma série que fecha um ciclo no percurso de Peter Weiss como pintor (*ibid.*, 39). Também para Ilmar Laaban (1991) as pinturas criadas em 1946 são uma “Metamalerei und ein Abschied von der Malerei” (*ibid.*, 106), inserindo “die zentrale Bilderfolge des Jahres 1946” na temática “Der Künstler im Atelier” (*ibid.*, 105). Segundo Manuel Köppen (1987) as três pinturas a têmpera sobre papel *Atelier*, *Der Schreiber* e *Atelierinterieur*, concebidas em 1946, centram-se na mesma temática que vai ser tratada nos textos em prosa, em alemão, *Der Fremde* ou também *Die Besiegten* (*ibid.*, 22). “Die räumlich-visuell bestimmte Wahrnehmung”, que Weiss configurou na pintura, continua a determinar o autor de textos de prosa de carácter experimental, mas também o produtor de filmes e o escritor de intervenção política (*ibid.*, 23).

significativamente a sua obra literária (cf. cap. II, 4). Por outro lado, trata-se de espaços abertos, porque as janelas permitem ter acesso visual à cidade, num plano de fundo.



Atelier, 1946

A perspectiva sobre a cidade é idêntica àquela que é descrita em *Fluchtpunkt* quando Max e o narrador, depois do passeio pela cidade de Estocolmo, se dirigem “zu den Weinbergen, wo wir uns auf ein Wasserrohr am Rand einer Straßenbaustelle setzten und über die Stadt blickten. Die Kuppeln und Zinnen lagen im rötlichen Dunst der sinkenden Sonne” (FP, 17). Também no final do mesmo texto, repete-se a mesma perspectiva sobre a cidade, mas, neste caso, o artista se encontra “[...] hier in meinem Arbeitsraum, durch dessen Fenster ich über die Stadt blicke” (*ibid.*, 191). Assim, ambos os espaços se encontram num piso superior, pois as suas localizações permitem visualizar toda a cidade. O pintor e o escritor encontram-se, assim, num plano elevado que lhes permite abarcar visualmente toda a realidade circundante da cidade, o que sugere também a ideia do artista aspirar a algo que se situa acima do plano terreno.

Sentados no centro, em primeiro plano, os dois artistas, alheados da realidade circundante, estão concentrados no seu respectivo acto criativo. Mas enquanto o pintor segura o pincel à frente da sua tela, o escritor segura a caneta à frente da sua mesa, sob a qual se encontra uma folha de papel branca. No caso do pintor, o jogo de luzes ilumina os modelos circundantes, o seu braço e a sua tela, enquanto o resto da sua figura permanece na sombra. No caso particular do escritor, a luz entra pelas janelas laterais e

os raios de luz se entrecruzam no centro do seu peito, desenhando-se de cada lado duas formas geométricas em forma de triângulo. Enquanto o braço do escritor e metade da folha branca são iluminadas, o resto do corpo do escritor permanece, tal como a figura do pintor, na sombra. Também é conferido particular relevo ao jogo de luzes no espaço físico do quarto do narrador, quando em *Fluchtpunkt* vai, pela primeira vez, para Estocolmo para se afirmar como pintor. Assim, depois de apagar as luzes do seu quarto, “zeigte sich der Raum eine Sekunde lang, ehe ich die Tür schloß, durchsetzt vom vielfach gebrochenen Widerschein der gegenüberliegenden Fenster, von schwelenden, flimmernden Flecken, und durchkreist von Lichtarmen” (FP, 21) e quando regressa: “Vor dem Aufflammen der Lampe zeigte sich der Raum wieder mit seinen schimmernden Lichtflächen und rotierenden Reflexen” (*ibid.*, 22).



Der Schreiber, 1946

O pintor é visto de lado a contemplar a sua tela, na qual se encontra representada outra perspectiva da cidade, construindo-se diferentes planos que se sobrepõem, como se se tratasse de um espaço comunicativo absoluto. Tudo é estático em redor do pintor excepto a tela que se abre a vários níveis de profundidade. O relevo conferido aos

materiais de trabalho como a tela e o papel contribuem para a mitificação da obra de arte e do próprio acto criativo.

As formas geométricas, que se desenham respectivamente de cada lado do escritor, remetem para as linhas convergentes presente na noção de “Fluchtpunkt” e que dá o título ao segundo texto, em análise neste trabalho. De facto, a chegada de Peter Weiss a Estocolmo em 1940 provocou gradualmente uma actividade mais dominante na escrita e culminou na ida a Paris em 1947, onde contactou com os movimentos da vanguarda, particularmente com o surrealismo. Contudo, a disposição da pintura (posição central do escritor, acompanhado de animais) insere-se numa tradição iconográfica que remonta ao Renascimento. Trata-se das representações de “Hieronymus im Gehäuse”, nomeadamente a conhecida gravura de Albrecht Dürer de 1514 (cf. Dürer 1971, 156 e nota 188) e o famoso quadro de Antonello da Messina (1430-1479) de cerca de 1460 na *National Gallery* de Londres (cf. Brockhaus, 1996, Bd. 1, 682).

Nas duas aguarelas parecem confluir marcas da presença de três mundos distintos: a cidade com contornos medievais, apresentando afinidades com as cidades representadas por Pieter Brueghel,⁶⁴ pintor reconhecido da Antuérpia no século XVI; o mundo clássico nas esculturas e nos modelos dispostos à volta do pintor; e o mundo moderno na alternância entre luz e sombra, na intercessão dos raios de sol no escritor, na tela do pintor que se amplia e reduplica, construindo diferentes planos que se sobrepõem; e na presença do cão e do peixe, no chão e da escultura do veado, que da forma como surgem, sem relação aparente, à maneira surrealista, lembram a técnica aditiva das colagens.⁶⁵

Conclui-se que ambas as composições se complementam, uma vez que, enquanto o pintor é representado do seu lado direito, o escritor na mesma posição é representado em sentido inverso e, neste caso, podem em conjunto simbolizar o “talento múltiplo” da figura criativa que está no centro do espaço discursivo analítico desta dissertação.

⁶⁴ Para uma introdução à vida e à obra pictórica do pintor Pieter Brueghel, consulte *Bruegel. Obra Completa de Pintura* de Rainer Hagen e Rose-Marie (1995).

⁶⁵ Sepp Hiekisch (1982a) aponta como princípio básico e como problema fundamental na têmpera “Atelier” “Ineinanderschachteln von verschiedenen Realitäts- und Bewußtseinssebenen” (*ibid.*, 27), que Weiss teria alargado a um conceito de teatro total.

Também no caso de Gaiser, é dada particular importância ao jogo de luzes no final do conto “Licht, das mit uns spielt” (Gaiser 1983, 84-99).⁶⁶ cujo título remete já para este “jogo” que se cria no espaço habitacional do narrador. Apesar das diversas tentativas de impedir a entrada da luz e dos sons pelas janelas, esta acaba por penetrar no espaço do narrador. Neste caso, são as janelas que constroem diferentes planos, quando os raios de luz se entrecruzam por cima dos habitantes desse espaço. Concluimos, que o efeito de luzes que se cria é muito semelhante ao espaço comunicativo identificado nas pinturas de Weiss, acima analisadas:

Es stand nicht in unserer Macht, daß unsere Wohnung dunkel würde, sowenig es in unserer Macht stand, daß in ihr Stille herrschte. Auch wenn die Läden niedergelassen, die Türen geschlossen waren, traten Laute und traten Helligkeiten von allen Seiten ein. Streifende Autolichter, Licht aus umgebenden Häusern, kaltes, weißliches Licht aus Leuchtröhren. Es füllte das Treppenhaus, erlosch mit böartigem Knacken und entstand wieder; die Glasflügel der Fenster gaben es zurück, die Fenster vervielfachten es. Ja, ganz von ferne, als wäre es ein auf uns eingerichteter Scheinwerfer, schoß eine grelle Leuchte, die über einer Straßenkreuzung hing, durch Fenster und Tür ihren fühllosen Strahl mitten in den Flur. Unter all dem schlafen wir, sagte ich zu mir, es zielt auf uns, es kreuzt sich über uns. (Gaiser 1983, 98)

Um dos núcleos fortes do nosso estudo será mostrar como se manifesta e/ou concretiza a multidimensionalidade do narrador/artista nas diversas artes, sendo explícito de que, particularmente no caso de Peter Weiss, o mundo pictórico é possível ser lido como uma “Autobiographie in Bildern” (Böttcher 1980, 331).

⁶⁶ Este conto publicado, pela primeira vez, em *Gib acht in Domokosch*, em 1959 (232-244), posteriormente, em *Merkwürdiges Hammelessen*, em 1971 (93-102), em *Mittagsgericht*, em 1983 (84-99), é constituído por sete partes. A publicação que serve de base, neste estudo, é a de 1983, estando a passagem em análise incluída na última parte (*ibid.*, 97-99).

2. Os percursos biográficos de Gerd Gaiser e Peter Weiss

Eigentlich begriffen habe ich die Bilder meiner früheren Kindheit erst spät. Freilich sah ich zugleich auch, daß dennoch in dieser beschränkten Welt in nuce alles schon dagewesen, jede Bewegung, jeder Widerstand, jede Reaktion im Modell bereits vorgebildet war. (Bienek 1962, 209)

A biografia como representação da vida duma personalidade tem, como afirma Carlos Reis (2000, 48), nas suas marcas duma determinada exemplaridade, uma vertente pragmática, o que se verifica claramente nas mais variadas fontes que permitem a reconstrução dos percursos biográficos de Gerd Gaiser e Peter Weiss, seja nas entrevistas e necrólogos, seja nos vários dicionários literários.⁶⁷

A infância de Gerd Gaiser foi vivida num meio rural fechado, numa pequena localidade chamada Oberriexingen, perto da cidade de Würtenberg, na parte sudoeste da Alemanha do sul, na qual tinha nascido a 15 de Setembro de 1908.⁶⁸ A aprovação do exame final na escola de latim em Böblingen permitiu-lhe frequentar os colégios religiosos em Schöntal e Urach, onde recebeu uma formação humanista, tendo assim acesso aos estudos do latim, do grego e do hebraico.⁶⁹ Mas em vez de enveredar pelos estudos de teologia, tal como o seu pai, frequentou as Academias de Belas-Artes em Estugarda e Königsberga, em seguida, em Dresden e Tübingen com a intenção de exercer a actividade de pintor. O professor austríaco Anton Kolig foi particularmente importante na sua formação. Entre os pintores preferidos de Gaiser, Hohoff (1954) assinala Goya, Manet, Braque e Picasso, enquanto entre os autores destaca Pindaro, Sappho e Homero, bem como Dante e Cervantes (*ibid.*, 194). Durante estes anos Gaiser viajou bastante, sobretudo pelos países bálticos, pelas regiões situadas ao longo do rio Reno, a França, a Itália e a Espanha. Em 1934, terminou a tese de doutoramento em História de Arte sobre o período barroco e, no ano seguinte, começou a trabalhar como professor de desenho. Durante a Segunda Guerra foi recrutado para o corpo de aviação militar, estando primeiro estacionado na Alemanha, na Roménia, na Escandinávia e, por fim, em Itália, onde acabou por ser preso, o que marcou naturalmente uma interrupção no seu percurso

⁶⁷ Assim, Peter Bekes (2001, 1-10) enumera no KLG os elementos biográficos mais importantes e apresenta Gaiser como um autor que na década de 50 alcançou enorme sucesso na sua carreira literária, expondo depois as razões que contribuíram para a perda da sua reputação como escritor.

⁶⁸ Cf. também “Biographische Notiz” (Gaiser 1967, 80).

⁶⁹ No posfácio “Biographische Notiz” (77-80) Gaiser (1967) comenta: “Ich bin in einem Pfarrhaus aufgewachsen und hörte täglich aus der Bibel vorlesen. Aber dort standen auch Pindar und Horaz im Regal. Im theologischen Seminar die sogenannten Alten Sprachen, das Hebräische eingeschlossen [...]” (*ibid.*, 78).

académico. Depois da guerra começou a exercer, simultaneamente, a actividade de pintor, bem como a de escritor.⁷⁰

Quanto ao seu percurso académico, leccionou de 1949 a 1962 como professor efectivo na escola secundária em Reutlingen, depois foi leitor de Poética na Universidade de Munique e, por fim, até à sua morte, em 1976, professor de desenho e de História de Arte na Escola Superior de Educação, em Reutlingen (Bekes 2001, 1).

Gaiser começou a ser conhecido como escritor junto do público alemão já durante a guerra, com a publicação de alguns contos e um poema intitulado “Reiter am Himmel”, publicado, em 1941, na revista mensal *Das innere Reich* (*ibid.*, 2-3) que depois deu o título à tão criticada antologia de poemas. Nos primeiros contos e na antologia *Ortskunde*, publicada postumamente, Bekes destaca em Gaiser “romantisch-völkische Gedanken”. “Ideen des Naturhaften, Echten und Reinen” (*ibid.*, 2), que atribui à influência das ideias preconizadas na fase tardia do movimento da juventude dos anos 20. Também estabelece afinidades entre os vários géneros literários que Gaiser cultivou enquanto escritor: “Das, was die Romane in epischer Breite zeigen, dokumentieren zum Teil auch die kleineren Prosaarbeiten des Autors, seine Novellen, Erzählungen, Anekdoten, Erinnerungs- und Reisebilder” (*ibid.*, 8). Bekes identifica os contos publicados em *Gib acht in Domokosch*, *Einmal und Oft*, *Gazelle Grün*, *Alpha und Anna* como “Bruchstücke seiner Biographie” (*ibid.*, 9), nos quais dominam episódios e acontecimentos do dia-a-dia do período da guerra e do pós-guerra.

Bekes aponta como razões que terão contribuído para a “queda” de Gaiser o seu gradual distanciamento do meio literário e algumas características do seu modo de escrever, que, antes elogiadas, começaram a ser criticadas, tais como o aproveitamento da mitologia greco-latina, as longas descrições da natureza e a idealização heróica do homem. Estas características peculiares da prosa de Gaiser começaram a ser reconhecidas como indícios da incapacidade de se confrontar com os problemas concretos da realidade político-social, por um lado, e como resíduos obsoletos do culto da terra e da pátria, por outro (*ibid.*, 2). Bekes considera temas como o determinismo da vida humana e a impotência do homem perante uma entidade superior, uma “poetisch-magische Lösung”, que desresponsabilizava o homem pelas suas acções (*ibid.*, 9).

⁷⁰ Segundo Böttcher (1980), Gaiser trabalhou, depois da Segunda Guerra, primeiro como pintor e a partir de 1949 de novo como professor (cf. *ibid.*, 319).

De qualquer modo, nos anos 50, a obra de Gaiser recebeu um reconhecimento generalizado por parte dos críticos e do público literário, sendo o autor colocado ao lado dos grandes romancistas de literatura de língua alemã da época. Foram-lhe atribuídos prémios literários e em 1956 recebeu um convite para ser membro da Academia de Belas-Artes em Berlim (*ibid.*, 1). Neste espaço de tempo escreveu os seus romances *Eine Stimme hebt an*, 1950, *Die sterbende Jagd*, 1953, *Das Schiff im Berg*, 1955, *Schlussball*, 1958, bem como contos e relatos de viagens. O romance *Schlussball*, além de representar o culminar da sua carreira como escritor, foi também responsável por uma viragem na crítica literária. A partir dos anos 50, o talento de Gaiser também se evidenciou nos relatos de viagens, nas descrições de obras de arte e na descrição de técnicas de desenho para fins didáticos como em *Reutlingen* (1953), *Moderne Kunst* (1958), *Sizilianische Notizen* e *Zeichnungen zum alten Testament* (1959), *Tempel Siziliens* (1963), *Umgang mit Kunst, Konzept, Mittel, Kommunikation* (1974).⁷¹

Contudo, ao longo da entrevista com Horst Bienek (1962, 208-220), Gaiser enfatiza a sua formação inicial nas Belas-Artes: “Aber in allen diesen Jahren war ich ein Maler, kein Schreiber” (*ibid.*, 211), e acentua a ideia “[...] daß ich nicht von Literaturstudien, sondern von der Malerei herkomme” (*ibid.*, 212). No posfácio “Biographische Notiz” (Gaiser 1967, 77-80), afirma que desde cedo manifestou o desejo de seguir o percurso de pintor, ainda que paralelamente se tenha sempre dedicado à escrita: “Geschrieben habe ich, soweit ich mich entsinne, immer, zunächst aber nie in dem Gedanken, es könnte zum Lesen für andere bestimmt sein. Selbstverständlich erschien mir hingegen, daß ich Maler werden müßte” (*ibid.*, 78).

Relativamente às pessoas que mais marcaram o seu percurso como escritor, Gaiser confere especial relevo à “Lebensform meines Vaters, obwohl – und weil – seine Natur von der meinen so verschieden war”, e à “bewegte Musikalität meiner Mutter” (Bienek 1962, 210).⁷² Também confere bastante relevo no posfácio “Biographische Notiz” (1967) à Anna, amiga de infância (cf. cap. II, 4), e a um engraxador de botas, “dessen Kunde ich war” (*ibid.*, 78), que lhe ofereceu “die «Novelas Ejemplares» des Cervantes” (*ibid.*).

⁷¹ Cf. também o final do posfácio “Biographische Notiz” (1967), já citado, em que Gerd Gaiser enumera os diversos prémios de literatura atribuídos e as obras publicadas até 1963 (*ibid.*, 80).

⁷² As *Werkstattgespräche mit Schriftstellern* (Bienek 1962), que contemplam ainda Max Frisch, Friedrich Dürrenmatt, Heinrich Böll, resultam duma série de entrevistas radiofónicas. O capítulo sobre Gaiser inclui também uma fotografia do autor (cf. Anexos), tal como dos outros autores.

Gaiser atribui à dupla criatividade artística a busca de uma unidade, de um projecto estético abrangente a partir do modo como as personagens representadas existem no mesmo contexto. A obra de arte surge, assim, portadora de uma função ordenadora de elementos heterogéneos e fragmentados captados na realidade: “indem wir sehen, machen wir uns ein Bild. Ein Bild zu machen, ist eine Weise des Ordnen” (Bienek 1962, 216).

O posfácio de Albrecht Goes (175-184) à antologia de contos *Mittagsgesicht* de Gaiser (1983), escrito em comemoração aos 75 anos do nascimento de Gerd Gaiser, constitui um testemunho directo de um amigo de infância e companheiro de carteira durante os quatro anos em que ambos frequentam os colégios religiosos em Schöntal e em Urach. Goes apresenta Gaiser como tendo sido “ein frühreifes Einzelkind vom Dorfe M.”⁷³ (*ibid.*, 178), fornecendo alguns traços da personalidade do adolescente: “lässig, sicher, eigentümlich ernst, ein wenig distanziert, mitunter spöttisch; schon früh ein junger Herr: einer, dem fast alles zufiel” (*ibid.*, 177). Já nesta altura presenciou o fascínio de Gaiser pelas artes plásticas: “Die Sache. Das war nun also die Augenwelt, das Zeichnen, die Graphik, die Malerei. Sie war es für ihn in den vier Jahren immer schon gewesen, Tag um Tag. Kohle, Kreide, Bleistift – das lag immer griffbereit” (*ibid.*). Entre os pintores que teriam particularmente interessado o jovem Gaiser, Goes menciona “Max Klinger, Käthe Kollwitz e Piero della Francesca” (*ibid.*).

Goes distingue claramente entre duas fases na vida de Gaiser: antes e depois da Guerra: “Dieser Wiederkehrende ist freilich sehr ein anderer G. G.. als der war, der mir an einem Frühlingsabend des Jahres 1922 zuerst im Dorment des Klosters begegnete, es war der Abend unserer Einlieferung in das Seminar” (*ibid.*, 175). Além disso, reconhece na obra de Gaiser temas, personagens e motivos que fizeram parte do meio ambiente familiar da sua terra-natal, pois frequentou a sua casa paterna: “Erst sehr viel später, erst als dann [...] seine Bücher zu mir kamen, konnte ich ermessen, wie viel er in jenen Jahren schon bei sich trug an Gesichtern und Gebilden aus einer sehr wach durchlebten Kindheit” (*ibid.*, 178).

Portanto, na produção literária de Gerd Gaiser é possível distinguir a reconstrução a nível textual de duas fases distintas da sua vida: antes e depois da Segunda Guerra Mundial. *Eine Stimme hebt an* (1950), *Die sterbende Jagd* (1953), *Das Schiff im Berg*

⁷³ Apesar de não escrito por extenso, pensamos que Gaiser inventou a abreviatura “M.” para se referir à sua terra-natal.

(1955). *Schlussball* (1976), e um conjunto de contos retratam o tempo de guerra, enquanto os outros contos tentam recuperar acontecimentos, pessoas, paisagens, ambientes importantes na infância, nomeadamente a terra-natal.

Se Goes resume o percurso de Gaiser na metáfora do caminho, Peter Weiss também tenta construir uma coerência progressiva biográfica. “Man durchläuft Entwicklungsstadien, man gewinnt neue Einsichten, aber man kann nur eine einzige Linie ziehen. Und was ich in den kommenden Jahren noch machen werde, wird sich im wesentlichen nicht unterscheiden von dem, was ich seit meiner Kindheit gemacht habe” (Arnold 1983, 55).

Apesar de a maior parte da literatura secundária dar mais relevo ao percurso de Peter Weiss como escritor,⁷⁴ existem, no entanto, também um conjunto de capítulos e/ou obras que se debruçam particularmente sobre as primeiras actividades pictóricas de Peter Weiss.

No texto “Der Maler Peter Weiss” (93-115) Sepp Hiekisch-Picard (1984a) refere a reacção generalizada de surpresa à exposição⁷⁵ da obra pictórica de Weiss (*ibid.*, 93) e salienta a importância desta primeira fase como pintor para a sua posterior evolução artística como escritor e produtor de filmes.

De qualquer forma, em todas as entrevistas⁷⁶ Peter Weiss insiste na sua formação inicial como pintor, como, por exemplo, na entrevista com Girnus e Mittenzwei em 1965: “Ja, ich wollte ursprünglich Maler werden, ich ging in Prag noch während der Emigration in die Kunstakademie und war da zwei Jahre und als ich nach Schweden kam, fing ich als Maler an” (Girnus 1965, 679). Também na entrevista com Peter Roos (1982),⁷⁷ em colaboração com Sepp Hiekisch e Peter Spielmann, intitulada “Der Kampf um meine

⁷⁴ Excluímos naturalmente os catálogos de exposição: cf. Ingo Bartsch *et alii* (1982); Raimund Hoffmann (1984); Kunsthalle Bremen (Ausstellung: 16. Januar bis 20. Februar 1983); Akademie der Künste (Ausstellung 24. Februar bis 28. April 1991) da qual resultou a obra intitulada *Peter Weiss. Leben und Werk*, editada por Gunilla Palmstierna-Weiss e Jürgen Schütte, no mesmo ano (cf. nota 36). São também importantes os artigos e entrevistas realizadas por Peter Roos, em 1982 (cf. nota 27) e a obra *Die Bildwelt des Peter Weiss*, editada por Alexander Honold e Ulrich Schreiber, em 1995 (cf. nota 37).

⁷⁵ Martin Rector (1992) (cf. nota 33) refere: “Irgendwie haben wir es natürlich alle gewußt – aber irgendwie haben wir es doch nie ganz ernst genommen: der Schriftsteller Peter Weiss wollte ursprünglich Maler werden – und er wurde es auch!” (*ibid.*, 24). Apenas recentemente se assistiu à recuperação da obra pictórica de Weiss. Per Drougge (1982, 63-64) (cf. nota 35) comenta: “Erst im künstlerischen Klima der siebziger Jahre öffnete sich das Verständnis für die Gemälde, Zeichnungen und Collagen, die Peter Weiss zwischen 1933 und 1960 schuf” (*ibid.*, 63).

⁷⁶ Entre as entrevistas destacamos: Roos 1982a, 11-43; Roos 1982b, 81-107; Roloff 1986, 31-43; Arnold 1983, 11-58; Girnus 1965, 678-688; Farocki 1984, 119-128.

⁷⁷ Cf. Roos (1982c, 76-80) (cf. nota 27).

Existenz als Maler” (11-43) (cf. notas 27 e 35), Weiss revela o seu percurso difícil para se emancipar como pintor. O interesse pela pintura é claramente manifesto desde a infância e desde cedo revela o desejo de se tornar pintor, ainda que paralelamente se tenha dedicado também à escrita: “Die Malerei war für mich, von der handwerklichen und der beruflichen Seite gesehen, das Primäre. Gedichtet und geschrieben habe ich immer und durch alle Zeiten, aber: Das Geschriebene war mir ein Nebenprodukt. Ich habe nie eine Konkurrenz zwischen Schreiben und Malen empfunden. Ich wollte ganz einfach Maler werden, aber gleichzeitig auch Gedichte schreiben. Tagebuch führen, Prosa komponieren und so – nur hatte die Malerei eben den Vorrang” (Roos 1982a, 20).

Assim, devem ser entendidas as pinturas, na perspectiva de Roos, como expressão artística de transição, “die ja mit dem Film als Medium den Übergang zum Schreiben herstellt” (*ibid.*, 42). Portanto, nesta primeira fase, a pintura é, indubitavelmente, o meio de expressão artístico principal, em que a produção paralela de escritos ocupa apenas um plano secundário.

De acordo com Martin Rector e Sepp Hiekisch-Picard, as grandes exposições realizadas em vida foram, em primeiro lugar, a exposição rotativa realizada em vários locais (Rostock, Berlim/DDR, Munique, Zurique e Paris), entre 1976/77, organizada por Per Drougge,⁷⁸ responsável pela galeria de arte Södertälje, na Suécia, e a segunda exposição “Der Maler Peter Weiss” realizada dois anos antes da morte de Peter Weiss, em 1980, no Museu Bochum (cf. Rector 1992, 24 e Hiekisch-Picard 1984a, 93). No entanto, Weiss obteve já algum sucesso junto do público alemão com a publicação de três obras entre 1960 e 1962: *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* (Vormweg 2001, 3), acompanhadas com colagens. A edição da Suhrkamp de 1964, acompanhada com colagens, contem a seguinte nota: “Die Bilder sind Peter Weiss’ Collagen für die Erstausgabe von 1960 entnommen und wurden von ihm für diesen Band ausgewählt” (Innentitel, p. 4).

Para Hiekisch-Picard (1984a), o catálogo abrangente da exposição em Bochum, publicado em 1980, e os diários são uma fonte imprescindível para conseguir acompanhar o percurso do artista no domínio da arte e da literatura e compreender os

⁷⁸ Per Drougge (1991) (cf. notas 36) refere que a partir de 1943/44 as pinturas concebidas por Weiss deixam de ser autorretratos e começam a tematizar os motivos da morte e de “Arbeit und Kampf ums tägliche Brot auf der einen Seite, Freizeit und Vergnügen auf der andern” (*ibid.*, 83).

problemas linguísticos e existenciais que Weiss enfrentou durante o exílio antes de se dedicar inteiramente à escrita. É, portanto, na pintura que Weiss realiza o processo contraditório da autoconsciência. A pintura foi a actividade que dominou durante mais de 20 anos da sua vida, tendo tido o seu início nos anos 30 e perdendo a sua importância a partir dos anos 50: “In der Malerei, die hauptberuflich zwanzig Jahre meiner Existenz in Anspruch genommen hat, war es das Visuelle, die Vision der Welt, in der man lebt, und ich habe versucht, diese verschiedenen Details der Außenwelt zu fassen und festzuhalten” (Arnold 1983, 26).⁷⁹

Heinrich Vormweg enumera no KLG (2001, 1-10) os elementos biográficos mais importantes, conferindo bastante mais relevo ao percurso de Weiss como escritor, em particular à trilogia *Die Ästhetik des Widerstands*, uma vez que considera que esta “Wunsch-Autobiographie [...] und erzählender Entwurf des eigenen Lebens” (*ibid.*, 2) “nicht zuletzt auch ein Schlüssel zum Selbstverständnis wie zum Verständnis des Autors ist und weil er einen groß angelegten Versuch der Rechtfertigung für die Künstlerexistenz in einer Welt der Unterdrückung enthält” (*ibid.*, 3). Por outro lado, *Die Ästhetik des Widerstands* “ein Roman von provozierender Irrealität und packender inneren Wahrheit” (*ibid.*, 2), representa “einen Umbruch innerhalb des Werkes” (*ibid.*, 3), e constitui um marco fundamental do trabalho e da evolução de Weiss como escritor (*ibid.*, 10).⁸⁰

⁷⁹ Para uma enumeração das diferentes fases artísticas de Peter Weiss cf. Rainer Gerlach (1984, 147-181), que distingue três fases: a primeira de 1930 a 1960, na qual se inclui a primeira produção de textos em prosa, “ist die Zeit des Malers” (*ibid.*, 147), os anos 50 a do produtor de filmes, em que a escrita ocupa um lugar secundário e apenas a partir dos anos 60, “wird die literarische Arbeit zur vorrangigen Äußerungsform” (*ibid.*, 147). Para Gerlach, o ano de 1952 é um ano de viragem e muito importante na criação artística de Weiss. Neste ano são produzidos os seus filmes de curta-metragem *Studie I* e *Studie II* e marca-se “die Rückkehr zur deutschen Sprache”, pois escreve nesse mesmo ano *Der Schatten des Körpers des Kutschers* e *Die Versicherung* (*ibid.*, 168). Entre a produção dos primeiros textos em prosa distingue duas fases de desenvolvimento: a primeira começa nos inícios da década de 30 até cerca de 1940, que é dominada pelo neo-romantismo de Hermann Hesse (*ibid.*, 174, 175); a segunda fase a partir dos anos de 40 é influenciada pela psicanálise e o surrealismo: “Entzifferung dunklen Traummaterials, Befreiung von unterdrückter Sexualität und die Suche nach einer authentischen Identität sind Impulse seine Kunstartikulation in dieser zweiten Phase” (*ibid.*, 175). Sepp Hiekisch-Picard distingue, pelo contrário, quatro fases na produção pictórica de Weiss (cf. Hiekisch-Picard 1985, 116-117).

⁸⁰ O ensaio intitulado *Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache*, insere-se, segundo Karl Heinz Bohrer (1984), na fase de politização, em que as cenas de tortura já não têm “keineswegs mehr den verinnerlichten, beziehungsweise phantastischen Character der beiden frühen Prosastücke und frühen Dramen, sondern sie sind als soziale, gesellschaftsbezogene Vorgänge erkennbar gemacht” (*ibid.*, 203). Weiss conferiu aos seus antigos motivos de tortura uma função política, por exemplo, quando descreve a morte dos irmãos Laokoon pela serpente (*ibid.*, 204). No contexto do *Gespräch über Dante* e em relação directa com o motivo da tortura surge duas vezes a palavra “Welttheater” (*ibid.*, 204; cf. também Jochen Vogt (1987, 115-131).

A referida entrevista de Peter Weiss com Peter Roos (1982a, 11-43) e Peter Spielmann, para além de acentuar o percurso como pintor, é também relevante em termos de elementos biográficos.⁸¹ Vormweg (2001) partilha a opinião crítica de Klaus Völker de que a viragem de Weiss para o marxismo, nos anos 70, contribuiu para uma “Verarmung seiner poetischen Fähigkeiten [...]” (*ibid.*, 7).⁸² Também o recente estudo publicado em 2002 de Arnd Beise (2002, 10-21) fornece uma descrição detalhada do percurso biográfico e da sua actividade multifacetada no campo da pintura, da prosa, do drama, por um lado, e da colagem e do filme, por outro.

Peter Weiss nasceu a 8 de Novembro de 1916 numa pequena localidade chamada Nowawes junto da cidade de Berlim⁸³ (Vormweg 2001, 1). Enquanto o pai Eugen Weiss (1885-1959) era judeu de descendência austríaca-úngara com a cidadania checoslovaca, a mãe, Frieda Hummel (1885-1958) tinha nascido na cidade de Basel e era filha de um fabricante de relógios na região da floresta negra. O pai, na altura do nascimento de Weiss, era primeiro-tenente no exército estacionado na Polónia, contudo depois tornou-se num importante fabricante e vendedor de têxteis. A mãe, antes do seu segundo casamento com o pai de Peter Weiss, fora uma actriz alemã bem sucedida e do seu primeiro casamento com Ernst Thierbach teve dois filhos, Arwed e Hans (Beise 2002, 10). Peter Weiss teve mais três irmãos: Irene (1920), Margit (1922-1934) e Alexander (1924-1987). Em 1918, a família Weiss foi viver para uma zona abastada na cidade de Bremen e entre os empregados encontrava-se a criada Auguste, que Weiss refere em *Abschied von den Eltern* (*ibid.*, 2002, 11).⁸⁴ Contudo, o jovem Weiss começou apenas a desenvolver aos dezasseis anos o amor pela arte, quando entrou em contacto com a cena literária e cultural na cidade de Berlim, onde a família Weiss passou a residir a partir de 1929 (*ibid.*, 12-13). “Ich ging in das Heinrich-von-Kleist-Gymnasium, in Schmargendorf, das vor allem von Kindern aus bürgerlichen Familien besucht war”

⁸¹ A monografia de Jochen Vogt (1987) sobre a vida e a obra de Peter Weiss constitui também uma fonte imprescindível (cf. *ibid.*, 10-37).

⁸² Porém, Vormweg (1981) estabelece uma íntima relação entre a obra pictórica e a produção literária argumentando que a “Faszination einer Peter-Weiss-Ausstellung liegt heute darin, daß sie eine frühere Produktionsphase des *Schriftstellers* dokumentiert. Daß die Motive und Themen in Beziehung stehen zu den Motiven und Themen seiner Prosa und seiner Stücke” (*ibid.*, 20). Entende que “sein Schreiben brachte [...] eine Steigerung in der als Maler begonnenen Auseinandersetzung mit der Welt” (*ibid.*, 20). Apesar de retomar motivos dos seus primeiros esboços de escrita nas suas obras posteriores, procurou sempre novas formas, “die einer veränderten Wirklichkeitserfahrung tatsächlich entsprachen” (*ibid.*, 28). Cf. também como introdução à vida e obra de Peter Weiss: Falkenstein 1996; Cohen 1992 e Reich-Ranicki (1984, 7-11), que confere especial relevo à obra dramática.

⁸³ Segundo Peter Weiss, numa entrevista, a casa situava-se “in Nowawes, dem heutigen Babelsberg, an der Bahnstrecke nach Potsdam”, “es lag direkt an der Bahn, in der Berliner Straße” (Girnus 1965, 678).

⁸⁴ Na cidade de Bremen mudaram quatro vezes: “Nordischer Hof”, “Grünenstraße” (também referido em *Abschied von den Eltern*), “Marcusallee”, “Roonstraße” und “Schleifmühle” (Beise 2002, 12).

(Roos 1982a, 14). Para além das visitas aos museus, foram influentes em termos culturais, os seus grandes amigos nesta fase de juventude. Enquanto Uli lhe proporcionou o acesso à obra de Brecht, Dietrich H. permitiu-lhe o contacto com a música clássica de Bach (*ibid.*, 14). Na década de 20 e inícios da década de 30 foram sobretudo os pintores da arte moderna como Feininger, Nolde, Klee e autores como Hesse, Brecht, Thomas Mann que exerceram maior influência sobre o jovem Peter Weiss (Solbach 2001, 14-15).⁸⁵

Depois da morte trágica da sua irmã, em 1934, teve que acompanhar os seus pais, primeiro para Londres, e dois anos mais tarde, em 1936, para a Checoslováquia (*ibid.*, 15). Desde 1933, Weiss estava decidido em tornar-se pintor e em Londres conseguiu conciliar o trabalho no escritório do seu pai e a frequência da escola politécnica de fotografia. Antes de partir para a Checoslováquia conseguiu organizar a sua primeira exposição numa garagem londrina, em 1936 (Beise 2002, 16).⁸⁶ Os pais foram viver para Warnsdorf, na Checoslováquia. “Hier fing das Schreiben wieder an und wurde gleichzeitig mit der Malerei betrieben. Meine ersten Manuskripte sind damals geschrieben und gezeichnet worden” (Roos 1982a, 25).⁸⁷

Verifica-se, portanto, que na fase em que dominou a pintura, Peter Weiss concebeu também pequenos textos em prosa, que eram acompanhados com ilustrações. Ainda em Berlim, em 1934, escreveu o romance epistolar *Günter an Beatrice. Bearbeitet und herausgegeben von Peter U. Fehér* e as duas prosas líricas ilustradas *Die kleine Geschichte von fünf Seeräubern und einem Mädchen* e *Traum Dämmerung und Nacht*. Em Inglaterra escreveu o primeiro conto, que assinou com o seu nome, dedicado ao pintor van Gogh intitulado *Bekenntnis eines großen Malers* (Falkenstein 1996, 20).

Entre 1937 e 1938 visitou duas vezes Hermann Hesse, em Tessin, na Suíça, a quem tinha enviado em 1937 o manuscrito do conto *Skrivve* e alguns trabalhos menores para

⁸⁵ Cf. também Per Drougge (1991), que descreve o ambiente cultural na cidade de Berlim, nos anos 20, com o qual Peter Weiss contactou (*ibid.*, 65-67).

⁸⁶ Cf. também Roos 1982a, 19, 24; Spielmann 1995, 26.

⁸⁷ Segundo Trommler (1995), Weiss terá indubitavelmente encontrado durante a primeira fase do exílio “im Bereich der Malerei wirkungsvollere Instrumente für seine existentielle Unabhängigkeitserklärung als im Schreiben”, destacando-se a influência de pintores como Alfred Kubin, Franz Radziwill, Otto Dix, entre outros, bem como sobretudo os seus grandes modelos Bosch e Brueghel, que combinam entre si o realismo e o mágico (*ibid.*, 87); cf. também Hiekisch-Picard (1984a, 98) e Hiekisch (1982a, 22). Depois de ter recebido uma curta formação em desenho pelo pintor Eugen Spiro ainda na cidade de Berlim, torna-se um autodidacta. Em Warnsdorf, meio fechado, o jovem Weiss dedica-se sobretudo à escrita de pequenos textos em prosa e esboços de desenhos, recebendo a inspiração do grande desenhador Alfred Kubin, que vivera nesta mesma região (Spielmann 1995, 26).

apreciação e orientação.⁸⁸ O contacto intenso com a obra literária de Hesse tinha ocorrido já entre os 15 e os 17 anos, entre 1931 e 1933.⁸⁹ O romance e o herói que exerceram maior influência sobre o jovem, e toda uma geração, foi o *Steppenwolf* (Richter 1984, 32-33). Foi através da recomendação de Hesse que Weiss conseguiu convencer os pais do seu talento na pintura e de ser aceite na Academia de Belas-Artes na cidade de Praga,⁹⁰ que frequentou entre 1936 e 1938, tendo como professor Willi Nowak.⁹¹ É também através da recomendação de Hesse que entra em contacto com Max Barth, escritor político, socialista, e tal como Weiss emigrante, que se encarrega dele e tornou-se seu amigo, apesar de vinte anos mais velho (Richter 1984, 41).⁹²

Hermann Hesse apoia Weiss também a nível financeiro. Um dos primeiros trabalhos incumbidos a Peter Weiss por Hermann Hesse foi a ilustração e a cópia dos seus contos *Die Kindheit des Zauberers* e *Anton Schievelbeyn's ohnfrewillige Reisse nacher Ost-Indien* apenas acessível ao público a partir da primeira publicação, em 1974: "Diese Manuskripte hat er in der Folge als Geschenk an seine Freunde weitergegeben" (Roos

⁸⁸ Sepp Hiekisch-Picard (1985) reconhece, nesta fase, já o recurso a uma linguagem pictórica muito própria (*ibid.*, 117). Para uma descrição dos efeitos do contacto pessoal com Hesse sobre a sua actividade pictórica cf. Richter (1984, 32-56) e Vogt (1987, 22, 29-37); Beise (2002, 16, 29, 32,33); Roos (1982a, 28, 30); Vormweg (2001, 1); Mittenzwei (1980, 328, 329). É em 1938 que Peter Weiss, Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk decidiram "gemeinsam zu Hesse nach Montagnola zu wandern (Mazenauer 1992, 14).

⁸⁹ Beat Mazenauer (1992), salienta: "Hesse verkörperte für Weiss ein romantisches (Künstler-) Ideal, das einer vergangenen Welt angehörte. Er war Objekt eines jugendlichen Narzißmus, Idol einer überwundenen Lebensphase und zugleich unsichtbares Fundament aller späteren Erfahrungen" (*ibid.*, 10) e aponta a influência de Hesse em todo o trabalho posterior de Weiss: "Dennoch ist der Traum vom universalen Buch, den Hieronymus im *Fluchtpunkt* und Gregor im *Duell* träumen, und der letztlich auch dem *Divina Commedia*-Projekt und der *Ästhetik des Widerstands* zugrunde liegt, ohne die Romantik Hesses nicht denkbar" (*ibid.*, 10-11).

⁹⁰ A frequência do curso na Academia de Belas-Artes em Praga foi interrompida pela entrada de tropas alemãs na Checoslováquia, obrigando Weiss a acompanhar os pais de novo para o exílio, em 1939, para a Suécia. Nesta altura encontrava-se em casa de Hesse, por isso a mãe, foi encarregada de organizar a transferência dos móveis para a Suécia (Solbach 2001): "In der Furcht, die Bilder, die sie von mir im Haus hatte, könnten den Unwillen der SS-Behörden erregen, hat sie diese Bilder zerschlagen" (Roos 1982a, 31), cf. também Mazenauer (1992, 13-14).

⁹¹ Na turma do professor Willi Nowak da Academia de Belas-Artes em Praga, Weiss entra em contacto com os movimentos surrealista, expressionista e cubista, embora ainda não se deixe influenciar, procurando "eher spätere Vorbilder [...], vor allem aus der barocken Malerei" (Spielmann 1995, 29), diferenciando-se assim dos seus colegas que buscavam a sua inspiração nos estilos modernos (*ibid.*, 30); cf. também Nemes (1982, 45-50).

⁹² Hermann Hesse marcou profundamente o seu percurso como pintor, mas a sua influência fez-se sentir também nos seus primeiros textos em prosa. Os temas e os títulos revelam já esta influência, como *Skrüwe- aus Aufzeichnungen und Erinnerungen zusammengestellt von Peter Ulrich Weiss*, conto ilustrado com poesia, em 1936, *Die Insel. Eine Art Flugschrift. Vor Augen geführt durch Skrüwe. Herausgegeben von Peter Ulrich Weiss mit freundl. Genehmigung des BUNDES=ARCHIVS*, em 1937, seguido por *Cloe. Caspar Walthers nachgelassene Aufzeichnungen e Flaschenpost. ausgeworfen von einem, der auf einer Insel im nördlichen Meere haust, Traktat von der ausgestorbenen Welt*, entre 1938/39 (Richter 1984, 34); cf. também Roos (1982a, 25, 26, 30); Falkenstein (1996, 20-23). Numa entrevista comenta "[...] gleich der erste persönliche Kontakt mit diesem Menschen war wundervoll" (Roos 1982a, 26, 27).

1982a, 29).⁹³ Em 1977 é publicado o conto *Der Zauberer* (Hesse 1977) e a edição mais recente de 2001 inclui, para além do conto *Der Zauberer*, o conto *Kindheit des Zauberers* e uma “biografia do autor” (Hesse 2001).

Na Suécia, a partir de 1939, Weiss conseguiu conciliar os trabalhos como desenhador de amostras na fábrica do seu pai e como cortador de árvores na floresta, mas a sua actividade principal continuava a ser a pintura (Mittenzwei 1980, 329). A gradual inserção na cena cultural e literária na cidade de Estocolmo proporcionou-lhe a participação em diversas exposições para artistas exilados, sendo a primeira exposição das suas pinturas organizada em 1940.⁹⁴ Em 1945 adquiriu a cidadania sueca (Vormweg 2001, 1). Até aos finais dos anos 40, a pintura e o desenho ocuparam o centro das suas actividades, mas a partir daí Weiss se dedicou predominantemente à escrita (Böttcher 1980, 329). É possível identificar o período de 1947 a 1952 com a sua primeira fase como escritor, em que escreveu poesia em prosa, prosa e peças de teatro em parte em sueco e em parte em alemão (Vormweg 2001, 1).

Na entrevista com Arnold (1983), Weiss revela que apenas no final da década de quarenta e inícios da década de cinquenta, no pós-guerra, começou de novo a viajar, primeiro para Paris e depois para Berlim, após um exílio de longos anos na Suécia (*ibid.*, 29). “Aber damals – gegen Ende des Krieges – stand es überhaupt nicht zur Diskussion, jemals wieder nach Deutschland zurückzukehren. Deshalb versuchte ich, mich in eine andere Sprache einzuleben, und das Schwedische lag natürlich am nächsten” (Roloff 1986, 34).⁹⁵ É também no final da década de 40 que contactou, pela primeira vez, com o

⁹³ Ou “Der verbannte Ehemann”. No epílogo de “Kindheit des Zauberers” de Hermann Hesse, publicado em 1974, Weiss ao falar da época em que se encontrava pela segunda vez em Tessin e em que os pais entretanto tiveram de fugir da Checoslováquia para a Suécia, comenta, “In meiner Unruhe saß ich dann über den beiden Erzählungen »Kindheit des Zauberers« und »Anton Schievelbeyn«, die Hesse mir gegeben hatte. Von mir ausgestattet, sollten die Manuskripte als Geschenk für Hesses Freunde verwendet werden. Als Honorar waren mir je 100 Franken zugesagt – [...]” (Hesse 1974, 123); cf. também Vogt (1987, 36); Richter (1984, 43-44); Cohen (1992, 16); Falkenstein (1996, 22); Mazenauer (1992, 16).

⁹⁴ Cf. Endre Nemes 1982, 45-50. Peter Weiss conheceu Nemes, pintor húngaro, na Academia de Belas-Artes na cidade de Praga e volta a reencontrá-lo em Estocolmo. Neste estudo, para além de fornecer elementos importantes da cena literária e cultural nas cidades de Praga e de Estocolmo, inclusive exposições, Nemes descreve a atitude de Weiss face ao meio cultural e o tipo de relação entre eles.

⁹⁵ Na entrevista de Michael Roloff (1986), Peter Weiss expõe as dificuldades de adaptação e de inserção na vida, cultura e língua sueca, uma vez que “die schwedische Sprache und Schweden etwas vollkommen Fremdes für mich waren” (*ibid.*, 34). A pouca probabilidade de algum dia regressar à Alemanha obrigou-o a aprender a língua sueca, que naquela altura era “wirklich nur ein Instrument [...] mit dem ich mich ausdrücken konnte, um anderen das mitzuteilen, was ich sagen wollte”. Mas em relação à língua mãe, que considera ser o alemão, o sueco é sentido como uma “angelernte Sprache” (*ibid.*). É como repórter de um jornal sueco que vai, pela primeira vez, no pós-guerra, à Alemanha, em 1947 (*ibid.*, 34). Designa por “Jahre des Übergangs” (*ibid.*, 35) a fase em que a decisão por uma das duas línguas era bastante complicada, decidindo-se apenas no início da década de 50 pelo alemão (*ibid.*).

movimento surrealista: “Gleich nach Kriegsende erlebte ich zum ersten Mal den Surrealismus, und zwar sehr stark” (Roos 1982a, 38). Ao contrário do que se poderia esperar, mesmo com o final da guerra, a época “bis Ende der fünfziger Jahre war durch ständige, sich stetig verschärfende Zweifel an seiner wirklichen Berufung gekennzeichnet” (Müssener 1991, 58), o que deu origem a actividades paralelas em diversas áreas artísticas: “Malerei, Buchillustrationen, Collage waren für ihn ebenso aktuell wie Film und Filmtheorie, Schriftstellerei und Literaturkritik. [...]” (*ibid.*).

Entre 1952 e 1960 adquiriu uma certa importância como produtor de filmes experimentais e documentários, bem como colagista (Vormweg 2001, 1). Numa entrevista Peter Weiss comenta: “Schließlich habe ich akzeptiert, daß es ja möglich ist, sich in verschiedenen Medien auszudrücken und jeweils das Medium zu nehmen, das einem am nächsten liegt für den Stoff” (Girnus 1965, 679). Na Suécia, Weiss foi também professor. Henning Falkenstein (1996) salienta: “1948 bis 1955 unterrichtete PW Malerei, Filmtheorie und –praxis an einer Stockholmer Volkshochschule; dort lernte er Filmamateure kennen, mit denen er 1950 die »Arbeitsgruppe für Film« gründete” (*ibid.*, 29). Entre 1952 e 1960, Weiss produziu 14 filmes, “in denen er aber auch wieder malte und schrieb” (*ibid.*). Numa entrevista testemunha o início da sua actividade como realizador de filmes na década de 50: “Dann die Begegnungen mit den experimentellen Filmen, die gezeigt wurden, die Gespräche mit einigen jüngeren, sehr progressiven, schwedischen Schriftstellern, wo also auch neue Formen entstanden. Ich fing Anfang der 50er Jahre selbst an, experimentelle Filme zu machen” (Roos 1982a, 38).⁹⁶ Böttcher (1980) sustenta mesmo que “Der ausgeprägte Bildsinn des Schriftstellers Weiss” foi particularmente estimulante para a produção de filmes e de documentários (*ibid.*, 332), tal como o próprio Weiss corrobora em entrevista, salientando também a alternância entre os diversos meios de expressão: “Das Gebiet des Films [...] ergab sich dann eigentlich aus der Malerei, es war das nächstfolgende Stadium, aber geschrieben habe ich immer nebenbei. Ich habe gemalt und geschrieben, da hat dann in gewissen Perioden das eine Ausdrucksmittel Übergewicht gehabt und zu anderen Zeiten wieder das andere” (Girnus 1965, 679). Porém, a década de 50 foi também marcada por uma crise existencial que se reflectiu no plano artístico e esteve associada ao trauma pós-guerra: “Die 50er Jahre waren im Grunde für mich mehr Exil als die Jahre während des

⁹⁶ Cohen (1992) insere as actividades de Peter Weiss no filme experimental “in eine Übergangszeit” (*ibid.*, 52): “[...] sie hat weder die Eigenständigkeit noch die existentielle Bedeutung der Malerei. [...] Der Filmemacher hat das handwerklichtechnische Können des Malers nicht erreicht” (*ibid.*).

Faschismus, während der eigentlichen Emigration, denn während der 50er Jahre wußte ich überhaupt nicht, wo ich hingehörte. Ich wußte nicht, soll ich schwedisch schreiben, soll ich deutsch schreiben" (Roos 1982a, 40).⁹⁷

A publicação de *Der Schatten des Körpers des Kutschers*, escrito em 1952, mas apenas publicado na Alemanha, em 1960, contribuiu para o seu primeiro sucesso literário junto do público alemão, ao qual Vormweg aplica a designação de "Mikro-Roman" (Vormweg 2001, 4), uma vez que se evidencia como uma "Poetik des minuziösen Nachschreibens von Wahrnehmungen als eines Sichvergewisserns, was die Wirklichkeit ist" (*ibid.*, 5).

No final da década de 40 e durante a década de 50 escreveu também outros textos em prosa, como *Der Turm*, em 1948, *Die Versicherung*, em 1952, e o primeiro texto escrito em sueco *Duellen* (*Das Duell*), em 1951, e publicado em privado em 1953 e apenas traduzido para alemão em 1972. Nestes textos dominam "Märchen- und Traumotive" e uma "privatmythologische, symbolträchtige, absurd-surreale Bilderwelt" (*ibid.*, 4). Desta época faz ainda parte *Von Insel zu Insel* escrito em 1944, mas apenas publicado em 1947 (Falkenstein 1996, 32).⁹⁸ Hiekisch-Picard assegura ainda que o texto *Der Vogelfreie*.⁹⁹ escrito em 1948, marca o início do afastamento de Weiss da pintura (Hiekisch-Picard 1985, 119).

Todavia, foi a estreia da peça *Marat/ Sade*¹⁰⁰ a 29 de Abril em 1964, no Schillertheater, em Berlim que contribuiu para o seu sucesso literário a nível internacional; a estreia de

⁹⁷ Endre Nemes (1982) aponta a instabilidade artística em Weiss no pós-guerra e comenta: "Peter Weiss war noch immer nicht klar, was er tun wollte, er versuchte verschiedene Wege. Er hat angefangen, seine Collagen zu machen, dann seine Filme, die ebensowenig auf Verständnis gestoßen sind wie seine Bilder. Erst mit den ersten Büchern, die er wieder in seiner Muttersprache geschrieben hat und die in der Bundesrepublik erschienen sind, kam die Entscheidung, und sein Schicksal als Künstler hat eine andere Richtung genommen. Peter Weiss ist Schriftsteller geworden" (*ibid.*, 50).

⁹⁸ Cf. Reich-Ranicki (1984, 7-11) que faz um balanço da obra literária de Weiss, designando a primeira fase da sua produção literária "als Parabeln von der Situation des Individuums nach dem Zweiten Weltkrieg" (*ibid.*, 8) e aponta como uma das características fascinantes da sua prosa, "wo er seinen Helden mit der Kunst konfrontiert – mit dem Pergamon-Altar etwa, mit Picasso oder Breughel, mit einer Kathedrale in Barcelona" (*ibid.*, 11).

⁹⁹ Este texto foi escrito em alemão em 1948, traduzido no ano seguinte para sueco, depois de ter sido rejeitado pela editora Suhrkamp. Acabou por ser publicado, pela primeira vez, na Suécia por conta própria com o título *Dokument 1* e apenas publicado na editora Suhrkamp, em 1980, sob o pseudónimo Sinclair com o título *Der Fremde*. Cf. também Vormweg (1981, 21); Falkenstein (1996, 33-34). Söllner (1988, 24, 28, 55); Götze (1995, 160); Müssener (1991, 59); Grimm (1991, 110-111).

¹⁰⁰ O motivo da tortura, explorado no drama *Marat/Sade*, apresenta afinidades com "vielen der seltsamen Collagen, die dem Prosastück *Der Schatten des Körpers des Kutschers* beigegeben sind" (Bohrer 1984, 184). Esta técnica de colagem utilizada nos seus primeiros textos em prosa permite a representação de uma realidade autêntica, que Weiss vai recuperar para o seu drama, a única diferença reside "im Medium von Sprache und Bild" (*ibid.*, 189). Bohrer reconhece que a "ästhetisch-politische Doppelbödigkeit seiner

Die Ermittlung, em 1965, e a publicação de *10 Arbeitspunkte eines Autors*, foi marcada “mit einem eindeutigen Bekenntnis zum Sozialismus” (Vormweg 2001, 6).¹⁰¹ Salienta que este interesse explícito pelo socialismo teve efeitos extremamente negativos para Weiss enquanto escritor, pois “die Kritik äußerte sich schließlich nahezu vernichtend” (*ibid.*, 7). Seguiram-se *Gesang vom Lusitanischen Popanz*, em 1967, que denuncia o período colonial Português em Angola, *Oratorium in elf Gesängen*, em 1968, que tematiza o processo de Auschwitz na República Federal da Alemanha, o *Viet Nam-Diskurs*, em 1968, *Trotzki im Exil*, em 1970, no qual assume o socialismo, e a peça *Hölderlin*, em 1971.¹⁰² Ainda escreveu a peça *Der Prozeß*, que foi alvo de críticas ferozes, mas depois de reformulada e posta em cena de novo, em 1975, na cidade de Bremen, com o título *Neuer Prozeß*, obteve sucesso (*ibid.*, 10). O seu domicílio continuou a ser a Suécia, onde morreu a 10 de Maio de 1982.¹⁰³

Numa primeira análise, podemos concluir que, apesar de ambos os autores terem tido uma formação inicial nas Belas-Artes, os seus percursos biográficos divergem consideravelmente. Ao passo que Gerd Gaiser foi um alemão de origem, tendo participado na Segunda Guerra Mundial ao ser recrutado para o corpo de aviação, Peter Weiss, do lado paterno de origem judaica, teve uma vida marcada pelo exílio em diversos países. Ao passo que Gaiser se tornou professor, seguindo a via académica, Weiss desenvolveu para além da actividade como escritor e pintor também actividades no teatro, no jornalismo e no filme.

Tendo em atenção o primeiro nível de afinidade, Gerd Gaiser e Peter Weiss recorreram sobretudo a dois géneros literários, o romance e o conto, mas aproveitaram-se sobretudo de uma nova dimensão discursiva que se desenvolveu e adquiriu grande importância ao longo do século XVIII e sofreu um enorme impulso depois da Segunda Guerra Mundial e que se integra na área que a crítica designa por espaço autobiográfico (cf. cap. I, 3).

Kunst von der frühen Prosa bis zum dokumentarischen Theater hin ist Ausdruck eines kritischen, aber auch selbstquälerischen Prozesses [...]” (*ibid.*, 190).

¹⁰¹ Foi a partir da escrita de dois textos teóricos *Gespräch über Dante* e *Vorübung zum dreiteiligen Drama Divina Commedia*, em 1965, que se operou uma viragem política em Weiss. A mudança na terminologia é explícita, que para Bohrer exprime “eine Abkehr von dem extremen Individualismus der frühen autobiographischen Stücke, den frühen surrealistischen Prosastücken und von der innerlichen Welt der beiden vorhin vorgeführten theoretischen Aufsätze” (*ibid.*, 202).

¹⁰² Cf. Böttcher 1980, 328.

¹⁰³ Peter Weiss teve duas filhas e um filho: com Helga Henschen, pintora sueca, descendente de uma família abastada nasceu Randi Rebecca, em 1944 (Mazenauer 1992, 22); com Carlota Dethorey, filha de um diplomata, nasceu Paul Michael cerca de 1948/1949; com Gunilla Palmstierna, com quem viveu maritalmente a partir de 1952 e casou em 1964, nasceu Nadja, em 1972 (Cohen 1992, 20, 26); cf também Falkenstein (1996, 26, 35, 37).

Proceder à caracterização do espaço autobiográfico em Gerd Gaiser e Peter Weiss será então o passo seguinte neste estudo. Importa essencialmente verificar o tipo de contrato autobiográfico que ambos os autores estabeleceram com os seus leitores, analisando, como tal, o “peritexto” e o “epitexto”, conceitos definidos por Gérard Genette (cf. nota 56), que acompanham as publicações dos textos que seleccionámos para este estudo.

3. A representação de espaços simbólicos: encenações autobiográficas e auto-iconográficas em Gerd Gaiser e Peter Weiss

Erinnerungen können im strengen Sinne nicht protokollarisch festgehalten werden, sondern sind immer schon strukturiert und interpretiert (Hilmes 1999, 301).

O conceito de espaço autobiográfico, alargado aos documentos auto-iconográficos, torna-se particularmente relevante no caso de Gerd Gaiser e sobretudo em Peter Weiss. Não existem apenas vários autoretratos dos dois autores, mas também outros materiais audiovisuais (fotografias, entrevistas radiofónicas e televisivas) que remetem para a mesma problemática da identidade e da diferença.

Tendo em conta as várias formas possíveis do pacto autobiográfico (cf. nota 55), verifica-se que quer Weiss quer Gaiser não acrescentaram aos seus textos o subtítulo de “autobiografia”. Peter Weiss classifica *Abschied von den Eltern* como “Erzählung”, *Fluchtpunkt* e *Die Situation* como “Romane”. O peritexto que acompanha as sete antologias, das quais seleccionámos os contos de Gaiser¹⁰⁴ classifica *Einmal und Oft* (Gaiser 1956), *Gib acht in Domokosch* (Gaiser 1959), *Merkwürdiges Hammelessen* (Gaiser 1971) como “Erzählungen”; *Alpha und Anna* (Gaiser 1975) como *Geschichten einer Jugend*; *Ortskunde* (Gaiser 1977) não tem classificação; *Mittagsgesicht* (Gaiser 1983) e *Gazelle Grün* (Gaiser 1965) como “Erzählungen und Aufzeichnungen”. No prefácio que acompanha a antologia de contos *Mittagsgesicht* (Gaiser 1983, 175), Albrecht Goes, amigo de infância de Gaiser, confere o carácter autobiográfico aos contos quando se refere a Gaiser como “ein frühreifes Einzelkind vom Dorf M.” (*ibid.*, 178) e quando menciona a representação literária do pai no conto *Mittagsgesicht*. No início do conto “Aus dem Dorf M.” (Gaiser 1983, 29-56) (cf. nota 127) o narrador começa por reflectir sobre a questão da relevância do registo autobiográfico e aponta para uma aceitação da convenção de uma identificação entre o sujeito real e o sujeito autobiográfico no âmbito da autobiografia: “Wozu die Niederschrift? Kindheits- Obsessionen, Gartenlaubenbedürfnisse, Ausflüchte. Kurs ins Abgegangene? Es sieht nicht danach aus. Zurückblättern, ja, ein paar erste Seiten aufschlagen, und dann nach vorn lesen. [...] Ich lebte dort ein paar Jahre – angenommen, daß ich es war” (*ibid.*, 29-30).

¹⁰⁴ Alguns contos encontram-se repetidos nas sete antologias.

No caso de Peter Weiss, existem alguns elementos do epitexto, como entrevistas e/ou cartas, que levam a acreditar que se está perante textos com uma forte componente autobiográfica. No posfácio (S, 253-260) da primeira tradução em língua alemã do romance, originalmente escrito no Inverno de 1956, na cidade de Estocolmo, Wiebke Ankersen afirma: “*Die Situation ist der letzte schwedische Text von Peter Weiss: Er bildet den Höhepunkt seiner schwedischsprachigen Prosa und zugleich ihren Abschluß*” (*ibid.*, 260). O que é particularmente interessante é verificar que Ankersen sustenta que esta obra, apenas publicada recentemente por ter sido rejeitada pelas editoras suecas naquela altura (*ibid.*, 259), é um indício de que “o impulso autobiográfico” em Weiss se manifesta muito antes da morte dos pais e, portanto, antes da elaboração dos textos em prosa *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* (*ibid.*, 258). Peter Weiss descreve, numa carta a Helmut Lüttmann, de 5/11/1968, o carácter dos textos em análise neste trabalho da seguinte forma: “In beiden Büchern ist vor allem autobiographisches Material enthalten, dies jedoch frei bearbeitet und auch mit viel >Erfundenem< durchsetzt, oder >überhöht<” (Weiss *apud* Lüttmann 1972, 113). Na entrevista com Heinz Ludwig Arnold (1983), Peter Weiss reconhece *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* como textos autobiográficos. *Fluchtpunkt* termina com a libertação do artista, do escritor e ambos os textos são a expressão duma “individuellen Befreiung” e representam uma tentativa, “den Weg zu schildern, den der Schreiber gegangen ist, und zu analysieren, was ihm während dieser Emigrationsjahre persönlich, auch privat widerfahren ist” (*ibid.*, 32-33). Mas no ensaio “Aus dem Pariser Journal” (56-78), Weiss (1979) comenta em relação a *Fluchtpunkt*: “Da ist das letzte Buch, das ich im Frühjahr abgeschlossen habe und das jetzt im Druck liegt. Es ist, als Buch, schon etwas Fremdes geworden, etwas, zu dem ich die Beziehung verloren habe. Als fertiges, herausgehobenes Stück entspricht es nicht mehr dem Gedankenmaterial, aus dem es entstanden ist, die Gedanken haben sich längst verändert, verschoben, und doch erhebt es jetzt, in seiner festen Form, Anspruch auf Gültigkeit” (*ibid.*, 58). Numa entrada do diário, depois de concluído *Ästhetik des Widerstands*, Peter Weiss (1981, Bd. 2) regista: “ich bin überall dort gewesen, wo ich mein Ich, im Buch, hinstelle, habe mit allen, die ich nenne, gesprochen, kenne alle Straßen u Räumlichkeiten – ich schildre mein eignes Leben, ich kann nicht mehr trennen zw. Erfundenem u Authentischem – es ist alles authentisch (wie im Traum alles authentisch ist) –” (*ibid.*, 872-873).

No que se refere ao corpo de textos em análise de Peter Weiss, a literatura secundária tem a tendência de identificar neles uma acentuada procura de “autolibertação”.

“autorevelação”, “autolegitimação” e “auto-encontro”¹⁰⁵ e a construção de uma identidade, sobretudo artística, que se considera também presente em Gerd Gaiser. Vormweg, em 2001, classifica *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* como “unverstellt autobiographische Berichte” (Vormweg 2001, 3).¹⁰⁶ ambas as obras “verbinden den authentisch autobiographischen mit dem literarischen Anspruch” (Vormweg 1981, 47). Também Cohen (1992) se refere a *Abschied von den Eltern* como “autobiographische Erzählung” (*ibid.*, 8) e classifica *Fluchtpunkt* de um “romance com uma forte componente autobiográfica” (*ibid.*, 21).¹⁰⁷

A diferença entre *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* é definida por Falkenstein (1996) da seguinte forma: “Waren es dort Gefühle, Träume und Leiden eines Kindes, sind es hier Meinungen, Gedanken und Zweifel eines reifenden Künstlers, der sich mit anderen Künstlern vergleicht. Viele Entwicklungslinien treffen sich in ihm als Fluchtpunkt” (*ibid.*, 44).¹⁰⁸ Para Bohrer (1984) *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* narram “die Angstgeschichten des Knaben aus bürgerlichem Haus und die Problemgeschichte des jungen Künstlers” (*ibid.*, 190). A história traumática da infância e da juventude seria interessante, “weil sie den Zusammenhang von Kunst und Leben

¹⁰⁵ Christof Hamann (1995) salienta que *Abschied von den Eltern* não é apenas um documento de autolibertação, mas sobretudo uma auto-encenação, cujas estruturas devem ser postas em causa. Salienta a construção da encenação subjectiva através da psicanálise e do sonho surrealista que permitem criar um lugar no qual a identidade do narrador na primeira pessoa é possível (*ibid.*, 302). Cf. também Cohen (1992, 83-103), Vormweg (1981, 45-55), Hanenberg (1993, 40-45, 45-51), Lüttmann (1971, 116-119), Hamann (1995, 294-315), Haiduk (1993, 61-62). Arnold-Dielewicz (1982, 1-7) reconhece subjacente a toda a obra literária de Weiss um “Prozeß der Selbstfindung” (*ibid.*, 4), a reconstrução de uma nova identidade, aliada à autolibertação, que se concretiza à partir do isolamento voluntário, o refúgio nas diferentes expressões artísticas e o contacto selectivo com pessoas nas quais projecta uma desejável auto-imagem. Salienta que a aspirada autolibertação não é concretizada, terminando com a crítica de que a obra de Weiss não é mais do que “eine ästhetisierende, ja eitle Darstellung extremer Ichbezogenheit” (*ibid.*, 7); Rainer Gerlach (1984) analisa os temas de “isolamento” e de “libertação” nas primeiras obras literárias produzidas por Peter Weiss (*ibid.*, 147-181). Urs Jenny (1971) comenta: “fortan beherrscht ihn die Idee der Selbstbefreiung” (*ibid.*, 49); Haiduk (1991) sustenta que o primeiro drama escrito em 1948/49 *Der Turm* seria “einer der ersten »Befreiungsversuche«”. “Es ist gerade für Weiss kennzeichnend, daß seine künstlerische Arbeit – in der Malerei, der Literatur und im Film – im hohem Maße der Selbstdarstellung, der Selbstverständigung und Selbsterziehung dient. In immer wieder neuen künstlerischen Versuchen ist Weiss in den vierziger und fünfziger Jahren bemüht, sich von der ihn peinigen Vergangenheit zu befreien. [...] Denn erst die Auseinandersetzung mit der Vergangenheit ist die Voraussetzung für die echte Befreiung von ihr” (*ibid.*, 174-175).

¹⁰⁶ Cf. também Vormweg (1981, 23, 25); Vogt (1987, 10-11). Para Heinrich Vormweg (2001), *Abschied von den Eltern* corresponde a uma “Icherfahrung” e a uma “Suche nach dem eigenen Leben”, enquanto *Die Ästhetik des Widerstands* seria a procura “nach der politisch-historischen Identität jener Generation, der Peter Weiss angehört” (*ibid.*, 3).

¹⁰⁷ Cf. também Schmidt-Henkel (1971, 15) e Jenny (1971, 47).

¹⁰⁸ No entender de Peter Hanenberg (1993), os textos autobiográficos de Peter Weiss representam “Korrekturen des eigenen Lebensentwurfs” (*ibid.*, 37). *Fluchtpunkt* seria assim “der zweite Teil der Autobiographie” e “ein erster Versuch, Korrekturen am zuvor entworfenen Selbstbildnis vorzunehmen” (*ibid.*, 45). Hanenberg aponta ainda outras diferenças entre os dois textos (cf. *ibid.*, 45-48).

[...] mit schlafwandlerischer Sicherheit begriffen hat" (*ibid.*, 191).¹⁰⁹ Segundo Vogt (1987), o discurso autobiográfico em Peter Weiss "wird deutlich als mühsam-schmerzliche Lösung aus einer Erinnerungsblockade, die eine ungeliebte Vergangenheit verbirgt; und möglich wird es erst durch einen doppelten Verlust" (*ibid.*, 11), que corresponde à morte, quase simultânea, dos pais.

Segundo Mazenauer (1994), *Abschied von Eltern e Fluchtpunkt*, podem ser designadas como autobiografias "nur unter größten Vorbehalt", uma vez que Weiss "Wesentliches ausläßt oder verkürzt" (*ibid.*, 167-168).¹¹⁰ Também Juliana Kuhn (cf. 1995, 80) e Solbach (2001) partilham a mesma opinião, considerando que os textos devem ser vistos antes como "Ausdruck der voluntaristischen Selbstentwürfe des Autors", dado que são muitas vezes omitidos importantes relacionamentos e acontecimentos da vida real (*ibid.*, 18).¹¹¹ Arnold-Dielewicz (1982) considera: "die beiden interessantesten und aufschlußreichsten Stationen in Weiss' Prozeß der Selbstfindung sind naturgemäß die beiden autobiographischen Stücke: die *Erzählung* »Abschied von den Eltern« und der *Roman* »Fluchtpunkt«" (*ibid.*, 4) e identifica o narrador com Weiss (*ibid.*, 11), o que este recusa explicitamente no seu diário:

Alles, was ich bisher geschrieben habe, ist gefälscht, zurechtgelegt, abgefaßt, um mein eigenes Gesicht zu retten. Mit dem Geschriebenen wollte ich mir eine Identität geben, wollte mir einen Hintergrund, eine Entwicklungsgeschichte verleihen. Ich wollte mir vorspiegeln, daß ich fähig sei, zu leben und an der Wirklichkeit teilzunehmen, ich heuchelte Ausdauer, sprach meinen Handlungen Folgerichtigkeit zu, ich errichtete mir ein Dasein, das ich für gesichert hielt. (Weiss 1982, Bd. 1, 39)

¹⁰⁹ Para Bohrer (1984), a partir de *Abschied von den Eltern e Fluchtpunkt*, Weiss apresenta a "Biographie eines Künstlers" (*ibid.*, 190). A fantasia sobre a catástrofe, "bedeutet im Kontext nichts anderes als die zur Innerlichkeit ritualisierte Angst. *Abschied von den Eltern* zeigt keinen Ausweg. Der Heranwachsende wird immer wieder auf sich selbst zurückgeworfen, die Liebe bleibt eine Liebe zu einer Toten" (*ibid.*, 193).

¹¹⁰ Também Manfred Haiduk (1993) insiste de que, tanto no caso de *Abschied von den Eltern* como no caso de *Fluchtpunkt*, o leitor "es bei den genannten Werken nicht mit Autobiographien, sondern eben mit Dichtung, mit autobiographischer Erzählung bzw. autobiographischem Roman, zu tun hat" (*ibid.*, 60). Na introdução (5-26) à edição de *Peter Weiss Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980*, Mazenauer (1992) atribui um carácter ficcional a *Abschied von den Eltern e Fluchtpunkt* por verificar: "Beide Texte zeichnen sich durch eine bemerkenswert gedrängte Behandlung der Jahre 1938 bis 1940 aus. Diese wichtige Lebensphase, die ganz im Zeichen von Hesse und von Weiss' Freundschaft mit Goldschmidt und Jungk stand, wird darin auf nur wenigen Seiten behandelt" (*ibid.*, 7).

¹¹¹ Beat Mazenauer (1992), relativamente à importância de Hermann Levin Goldschmidt e Robert Jungk na vida de Weiss observa: "Weder in *Abschied von den Eltern* noch in *Fluchtpunkt* finden sie Erwähnung, weil sie Zeugen einer verschütteten biographischen Schicht sind, die 1960 unwiderrufbar entrückt schien, längst überlagert von neuen Erfahrungen. In den vorliegenden Briefen jedoch spielen sie die Hauptrollen" (*ibid.*, 11).

Por outro lado, Otto Best (1971) insere *Abschied von den Eltern* ainda “in der Tradition der *Confessiones* und von Rousseaus *Bekenntnissen*, die Selbstanalyse mit Beichte verbinden”, e *Fluchtpunkt* no “Bildungs- und, vor allem, Entwicklungsroman, wobei allerdings die Auseinandersetzung mit der formenden Umwelt unter einem negativen Vorzeichen steht” (*ibid.*, 25).

Jürgen Schutte (1997, 334-345) salienta que os textos *Abschied von den Eltern*, *Fluchtpunkt*, *Kopenhager* e *Pariser Journal*, e ainda o diário *Rekonvaleszenz* são em grande medida “construções literárias”. Estes textos exercem fascínio sobretudo por encenarem uma identidade de forma diversificada e não corresponderem à projecção e/ou reprodução de uma vida autêntica (*ibid.*, 334). Esta rejeição baseia-se na observação de que existe uma distância qualitativa entre vida e escrita e de que os textos apresentam um carácter ficcional.¹¹²

De facto, ao ler atentamente os textos seleccionados neste estudo, verifica-se que o espaço autobiográfico contém muitas figuras instáveis que evoluem, mudam e se recusam a qualquer fixação definitiva, como, por exemplo, o próprio narrador reflecte nas seguintes passagens: “Meine Freiheit, diese Augenblicke nach meinen Eingebungen zu verändern, ist unbegrenzt. [...] ich kann Formen, Farben, Gerüche, Bewegungen vor mich hinzubauern und ihnen Wahrheit zusprechen, selbst wenn alles anders war” (FP, 187-188).¹¹³ O trabalho da reconstrução autobiográfica e a encenação no espaço da escrita são caracterizados na seguinte citação que retoma, aliás, a situação do escritor no quadro de 1946:

[...] und ich stürze weiter, und jahrelang, ein Jahrzehnt lang, legen sich neue Augenblicke darüber, neue Erfahrungen, und ich peile sie aus, verfälsche sie, benutze sie für meine gegenwärtigen Absichten, suche nach Spuren in ihnen, die in die heutige Stunde führen, in der ich körperlich vorhanden bin, hier in meinen Arbeitsraum, durch dessen Fenster ich über die Stadt blicke. (*ibid.*, 190-191)

A tentativa de reconstruir uma vida desde a infância até ao presente é assim impregnada por um cepticismo linguístico, que se manifesta também a nível pictórico. A escrita e a

¹¹² Segundo Schutte (1997), a evocação de acontecimentos e sensações está associado a determinados espaços ou lugares, que, no entanto, não devem ser tomados no sentido concreto. Portanto, nesta linha de pensamento, os lugares evocados fazem parte de uma intenção autobiográfica, subjacente à construção literária. “Die literarische Verarbeitung stellt die Bilder in einen neuen Horizont, dessen sie bedürfen, um ihr Potential einzulösen” (Bennholdt-Thomson *apud* Schutte, 336).

¹¹³ O narrador em *Fluchtpunkt* também comenta: “Nur Cora, Max, Else, Edna, Hoderer, Karel Kurz sahen mich, wie ich wirklich war, als ich ihnen gegenüberstand und mich vor ihnen äußerte” (*ibid.*, 188).

pintura transformam-se assim em meios de ordenação e de clarificação de ideias: “Auch schreibend versuche ich nichts anderes als in Bildern zu begreifen, was uns gestaltlos und unbewältigt umgibt” (Bienek 1962, 2). É sobretudo nos textos de Peter Weiss que o narrador oscila entre a aproximação e o recuo, podendo-se aplicar a expressão latina *individuum est ineffabile* que traduz o fracasso e a frustração em captar o sujeito na sua totalidade: “[...] es wäre nötig, eine gesicherte Position zu finden, von der aus das ganze Leben zu erkennen und zu beschreiben wäre. Dieses Außen gibt es jedoch ebensowenig wie ein entsprechendes Innen. Es sind immer nur neue, stets vorläufige Annäherungen möglich, denn das Ich als ein festes inneres Zentrum existiert nicht. *Individuum est ineffabile*” (Hilmes 1999, 302).

Apesar da dificuldade e até da impossibilidade que, por vezes, se manifesta na reconstrução autobiográfica do percurso do artista, pensamos que em Gerd Gaiser e Peter Weiss esta incerteza constitui, por um lado, um ponto fulcral para a autorecriação e auto-encenação da figura do artista em diversos espaços de representação, que iremos analisar nos capítulos III e IV, neste estudo, e que estimula, por outro, uma autorepresentação multidimensional no espaço autobiográfico e iconográfico.

Assim, o conjunto de cenas originárias, que se resumem no capítulo seguinte, são relevantes na medida em que manifestam o talento duplo e/ou múltiplo dos respectivos narradores e prolongam, assim, retrospectivamente uma teleologia biográfica.

4. Cenas originárias da criação artística: a reconstrução autobiográfica da dupla criatividade em Gerd Gaiser e Peter Weiss

In Peter Weiss' Frühwerk sind künstlerische Produktion und eigene Biographie symbiotisch miteinander verbunden. Der junge Künstler und Dichter malt und schreibt, was er fühlt, erlebt, hofft und gewärtigt. (Mazenauer 1995, 15)

A noção de “Urszene”, isto é, cena originária, numa acepção mítico-filosófica remete explicitamente para a origem “der mythologischen Jahre” (AE, 72) na infância. De origem freudiana, fundamentada a partir da teoria psicanalítica, a cena originária encontra-se associada a determinadas vivências traumáticas que ocorreram na primeira infância e que desempenham um papel fundamental para a formação da personalidade da criança e são determinantes para a vida adulta. Porém, neste estudo, excluir-se-á a cena originária na acepção freudiana de cena traumática vivida pela criança quando presencia o acto sexual dos pais (cf. Doron 2001, 131), nem tratar-se-á o complexo de Édipo. Pelo contrário, adopta-se a expressão de “cena originária”, que implica sempre um movimento de regresso à primeira infância e juventude, com o significado de “acontecimento marcante” para se referir a momentos de vocação estética fundamentais para a construção do percurso existencial artístico como pintor ou como escritor.

Os contos de Gaiser narram acontecimentos marcantes ocorridos na infância do narrador, oscilando entre a perspectiva do adulto e da criança. O narrador, na primeira pessoa do singular, adopta um olhar retrospectivo para recriar determinadas cenas originárias que salientam a natureza criativa da criança. Assim, no caso de Gaiser, confere-se particular relevo às primeiras actividades pictóricas ou de colagens realizadas pela criança, bem como ao espaço social no qual se incluem os vizinhos da aldeia, os artistas, a amiga da infância chamada Anna e os pais. Quanto à influência que Anna exerceu sobre o narrador, Gaiser comenta em “Biographische Notiz”: “Frägt man nach geistigen Einwirkungen, stehe ich nicht an, mein Kindermädchen Anna zu erwähnen. [...] Sehe ich heute richtig, so war dieses Wesen eine Clairvoyante und zugleich von äußerster Gesundheit, ein erzählendes Genie aus dem sogenannten Volk, wie es als Mischung selten ist und heute nicht mehr wachsen kann” (Gaiser 1967, 77-78). O tipo de relação que a criança experimenta no âmbito deste espaço é determinante para a sua evolução como artista e para a construção do seu projecto estético.

No caso de Peter Weiss, a busca de um percurso existencial autónomo na pintura e na escrita constitui o *Leitmotiv* implícito nos seus textos autobiográficos. De acordo com uma entrada, não datada, no diário de Weiss, no ano de 1960, o texto de *Abschied von den Eltern* era, no início, intitulado *Textur*: “Korrekturen an dem Buch, das bis jetzt TEXTUR hieß, und nun den Titel ABSCHIED VON DEN ELTERN erhalten hat” (Weiss 1982. Bd. 1. 34). Apenas com a morte quase simultânea dos pais, no final da década de cinquenta, Weiss tem a coragem de escrever a sua autobiografia.¹¹⁴ Como o próprio título indica, o texto procura reconstruir o modo como se procedeu gradualmente o afastamento do filho dos seus pais e do espaço circunscrito à casa paterna. Este afastamento traduz-se num movimento de saída, de libertação dos laços familiares que o prendem. Porém, este acto de libertação e de construção de um projecto estético viável como pintor e como escritor caracteriza-se pela hesitação, por avanços e por recuos e reflecte-se na utilização recorrente de determinadas imagens e palavras. Esta construção do sujeito autobiográfico implica a anulação de um passado de opressão imposto pela família dominada por valores tradicionais burgueses e a sociedade com o seu aparelho burocrático. A morte dos pais dá início a um processo de destruição dos laços familiares com os irmãos e à degradação final da casa paterna.¹¹⁵ O recurso a analepses e prolepses permite ao narrador evocar uma série de acontecimentos e cenas marcantes, descrevendo, assim, as várias fases pelas quais se foi realizando este movimento de libertação para o exterior que culmina no final deste texto com a imagem da viagem de comboio, segundo Hiekisch (1982a) um símbolo do “endgültigen Abnabelungsprozeß vom Elternhaus” (*ibid.*, 35).¹¹⁶

Fluchtpunkt tinha primeiro como título *Dinosaurus*, como testemunha um registo no diário de Weiss, no qual anota: “DINOSAURUS = FLUCHPUNKT noch einmal geschrieben” (Weiss 1982. Bd. 1. 143).¹¹⁷ Como indica também Otto Best (1971), o termo “Fluchpunkt” “bedeutet in der Perspektive der Punkt, in dem sich parallele gerade

¹¹⁴ Cf. Hiekisch (1982a, 33); Arnold (1982a, 39).

¹¹⁵ No entender de Genia Schulz (1990) *Abschied von den Eltern* é a grande tentativa de colocar o acto da escrita ao serviço da reconstrução do passado. A morte dos pais é o motivo propulsor para a redacção da recordação, que assume um trabalho de luto por ter perdido a sua juventude. Weiss recorre ao grotesco para lidar com a morte dos pais (*ibid.*, 162). O seu comportamento em relação às cinzas do pai, descrito logo no início de *Abschied von den Eltern*, caracteriza o tipo de relacionamento que tinha com o seu pai na vida real, bem com o seu próprio relacionamento com o processo de escrita (*ibid.*, 163). Solbach (2001) considera que existem dois motivos fundamentais que terão levado Weiss a escrever *Abschied von den Eltern*, por um lado a despedida do narrador dos seus pais, mas também a lamentação dos pais pela despedida definitiva do seu filho (*ibid.*, 33).

¹¹⁶ Existe um resumo sucinto de *Abschied von den Eltern* in: Otto Best 1971, 25-32.

¹¹⁷ Para um resumo sucinto de *Fluchtpunkt* cf. Otto Best 1971, 32-36.

Linien im Unendlichen vereinigen” (*ibid.*, 36).¹¹⁸ *Fluchtpunkt* inicia-se numa fase em que o narrador chega à cidade de Estocolmo para afirmar-se como pintor. “Am 8. November 1940 kam ich in Stockholm an” (FP, 7), no dia em que faz 24 anos, que corresponde ao dia de anos de Peter Weiss. Para Helmut Müssener (1991) “bedeutet denn die Reise nach Stockholm im September 1941 auch den Beginn der endgültigen Loslösung von Elternhaus und Familie und den Versuch, endlich auf eigenen, wenn auch noch äußerst wackligen Beinen zu stehen” (*ibid.*, 52). O texto *Fluchtpunkt*, em contraste com *Abschied von den Eltern*, desenvolve-se num movimento inverso, isto é, num movimento de chegada. Portanto, o texto avança em direcção a um ponto em que convergem todas as linhas, explícito no próprio título, que se podem identificar com os diversos percursos alternativos de todas as figuras com os quais o narrador convive no espaço social. Contudo, o destino não é a casa paterna, mas a cidade de Paris, grande centro cultural da Europa na década de sessenta, no momento em que ocorre a narração, e que, neste caso particular, funciona como um ponto de apoio para a partir daí o narrador desenvolver verdadeiramente a sua actividade de escritor.

O romance *Die Situation*, redigido em sueco em 1956, constitui um valioso documento para a evolução da figura autobiográfica, uma vez que, por um lado, delineia já a ideia de um projecto estético viável e, por outro, oferece também uma autorepresentação multidimensional a partir das diferentes figuras que aparecem no texto. Apesar de os nomes não coincidirem com as personagens em *Abschied* e em *Fluchtpunkt*, pode facilmente estabelecer-se uma correspondência entre as figuras. Particularmente curioso é que a única personagem que mantém o nome é a escritora Fanny. No final sugere-se uma sobreposição entre o narrador e a escritora, mas logo no início fica-se a saber que Fanny vive em Paris: “Sie dachte an Paris, an ihr Zimmer drei Treppen hoch im Hotel an der rue de Seine” (S 2000, 15), cidade onde termina *Fluchtpunkt* e onde o narrador, numa ilha do rio Seine, tem o seu momento de iluminação.¹¹⁹ Contrariamente aos dois textos posteriores, a narração abarca apenas duas noites e um dia, sendo constituído por três partes. Por outro lado, a obra regista debates de natureza política na cena literária sueca, antes da viragem política do autor nos anos sessenta (*ibid.*, 259). Ankersen assinala também um forte paralelismo entre esta obra e um filme documental *Gesichter*

¹¹⁸ Segundo Jochen Vogt (1987) a noção de *Fluchtpunkt* “bezeichnet ja den –imaginären, niemals faßbaren – Punkt, auf den Parallelen bzw. die «Fluchtlinien» einer Zeichnung (oder auch die Entwicklungslinien einer individuellen Biographie) zulaufen. Insofern ist er – eine ästhetische Konstruktion” (*ibid.*, 82).

¹¹⁹ Nota-se que em *Fluchtpunkt*, é Fanny que, antes de partir para Paris, faz o seguinte convite ao narrador: “Du mußt nach Paris kommen, mußt mich dort besuchen” (*ibid.*, 157).

im Schatten, produzido na mesma altura e que documenta aspectos sociais no que respeita aos desalojados em Estocolmo (*ibid.*, 257). Ankersen identifica a personagem Paul com o narrador que, tal como o autor e sujeito empírico, nesta altura, é realizador e está ligado ao teatro (*ibid.*, 258). No entanto, assinala que, apesar de Weiss, nesta altura, se ter dedicado sobretudo à produção de filmes de natureza experimental, tendo produzido seis filmes desde 1952 em colaboração com *Arbeitsgruppen für film* (Arbeitsgruppe für Film), nunca deixou de escrever (*ibid.*, 256). Em primeiro lugar, importa fazer as correspondências entre as personagens de *Die Situation* e *Fluchtpunkt*: identifica-se Leo com Anatol (Endre Nemes), o narrador apresenta fortes semelhanças com Paul e também com Victor, que, por sua vez, tem afinidades com Max B. ou Bernsdorf (Max Barth), Thel com Cora, Hanna com Edna (Helga Henschen), Knut com Jörg e Ossian com Hieronymus. Além disso, há ainda o escultor Karel Kurz (Karl Helbig) e Max Hoderer (Max Hodann).¹²⁰

O conjunto de cenas originárias com uma forte componente autobiográfica, que preanunciam o percurso individual do artista no campo da pintura e da escrita, permite, deste modo, acompanhar o desenvolvimento gradual de um projecto de vida autónomo nos dois autores em análise. No caso de Gerd Gaiser, estas cenas estão incluídas em sete antologias de contos: *Einmal und Oft* (Gaiser 1956), *Gib acht in Domokosch* (Gaiser 1959), *Gazelle Grün* (Gaiser 1965), *Merkwürdiges Hammelessen* (Gaiser 1971), *Alpha und Anna* (Gaiser 1975), *Ortskunde* (Gaiser 1977), *Mittagsgesicht* (Gaiser 1983). No caso de Peter Weiss estas cenas originárias de teor autobiográfico são retiradas de *Abschied von de Eltern* (1964) de *Fluchtpunkt* (1965) e de *Die Situation* (2000).

Assim, este estudo centra-se em duas fases da vida do artista. Na primeira fase, através de um olhar retrospectivo recriam-se através de diversos espaços de representação as cenas originárias que salientam a vocação estética e o trabalho literário na infância (cf. cap. III). Na fase adulta, confere-se particular relevo a espaços que realçam a autorepresentação e auto-encenação da figura do artista (cf. cap. IV). Partimos do princípio que ambas as fases no seu conjunto se complementam e traduzem a tentativa de reconstruir um projecto de vida viável que converge num espaço mais amplo que designamos por “espaço comunicativo absoluto”.

¹²⁰ Entre parênteses encontram-se os nomes das pessoas que Weiss de facto conheceu em vida, cf. Falkenstein 1996, 45.

Capítulo III

Processo retrospectivo:

A vocação estética e o trabalho literário na infância em Gerd Gaiser e Peter Weiss

1. Espaço de convivência problemática com o(s) pai(s)

Nein, kein Bruch, keine Rede von einem Bruch: aber eine wahrhafte Nähe bestand nicht zwischen Vater und Sohn, jedenfalls keine, die zu Worten gefunden hätte. (Gaiser 1959, 225)

É assim que Ertinger, narrador autodiegético, no conto “Mittagsgesicht” (Gaiser 1959, 213-231),¹²¹ sintetiza a relação com o seu pai. Desde a Antiguidade clássica a figura paterna recebeu, ao longo da história, sempre uma atenção peculiar. Mas é sobretudo na literatura de expressão alemã, do início do século XX, no período entre as duas Guerras Mundiais, quando se assiste ao nascimento de novos movimentos artísticos em oposição à sociedade burguesa, que a figura paterna se reveste de uma nova simbologia. Este fenómeno decorre essencialmente do conflito de gerações em que a nova geração de escritores e de artistas se revolta contra os valores tradicionais impostos pela geração mais velha, o que culmina na imagem da subversão do filho contra a figura paterna. Entre os exemplos mais paradigmáticos aponta-se a famosa carta escrita de Franz Kafka (1992, 143-217) ao seu pai, que revela, numa primeira análise, a importância desta figura na vida do autor. É pelo registo epistolar, num tom confessional, que Kafka responde às acusações formuladas em vida pelo seu pai, pelo facto de nunca ter sido capaz de as responder pessoalmente. Como tal, evoca um conjunto de situações que evidenciam a relação problemática entre ambos. À medida que vai expondo as acusações do pai, manifesta a sua perspectiva e justifica o afastamento entre ambos principalmente pelas diferenças físicas e comportamentais, que realçam a sua impotência e fraqueza face à figura paterna:

Jedenfalls waren wir so verschieden und in dieser Verschiedenheit einander so gefährlich, daß, wenn man es hätte etwa im voraus ausrechnen wollen, wie ich, das

¹²¹ Conto publicado, pela primeira vez, em *Einmal und Oft*, em 1956 (137-156), posteriormente em *Gib acht in Domokosch*, em 1959 (213-231), em *Merkwürdiges Hammelessen*, em 1971 (79-92), e em *Mittagsgesicht*, em 1983 (7-28). A publicação que serve de base, neste estudo, é a de 1959. Neste texto para além de se reconstruir a imagem paterna, define-se também a relação entre pai e filho. A morte do pai constitui um marco fundamental para o início do processo de autonomia do projecto estético do filho.

langsam sich entwickelnde Kind, und Du, der fertige Mann, sich zu einander verhalten werden, man hätte annehmen können, daß Du mich einfach niederstampfen wirst, daß nichts von mir übrigbleibt. (*ibid.*, 147)

O sentimento de inferioridade e/ou de insignificância de Kafka é frequentemente reiterado ao longo da carta. A educação opressora, à qual foi sujeita durante a infância, é expressa, por exemplo, na seguinte imagem: “Noch nach Jahren litt ich unter der quälenden Vorstellung, daß der riesige Mann, mein Vater, die letzte Instanz fast ohne Grund kommen und mich in der Nacht aus dem Bett auf die Pawlatsche tragen konnte und daß ich ein solches Nichts für ihn war” (*ibid.*, 149). Pensamos que, nesta tentativa de delinear esta relação problemática, está implícito o desejo de finalmente romper com essa imagem autoritária do pai e de estabelecer uma aproximação com ele. Este processo gradual de libertação da autoridade dos pai(s), como já referimos, também é um *Leitmotiv* que atravessa os textos *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt*. Em ambos os textos, o narrador expressa a sua obrigação em trabalhar na fábrica do pai: “Doch trotz meines Streiks war ich den Gesetzen unsres Hauses unterworfen. Nachdem die Standuhr unten im Flur Sieben geschlagen hatte, begann der Tag” (AE, 103), ou então a necessidade em executar trabalhos paralelamente para a fábrica de modo a garantir a sua subsistência, quando, pela segunda vez, vai para Estocolmo: “[...] ich führte meinen Broterwerb des Musterzeichnens aus, pinselte stundenlang die türkischen Pavillons, die Damen in Krinolinen, die Tulpengirlanden und Karavellen hin, pauste sie durch, fertigte die Vorlagen der einzelnen Farben für die Druckschablonen an, trug sie zur Post, und verbrachte den Rest des Tages mit meinen Untersuchungen, die nutzlos waren [...]” (FP, 67-68).¹²²

Consideramos que a auto-encenação subjectiva, que, segundo Christof Hamann (1995, 296), no capítulo “Subjektinszenierung und Ideologiekritik. Schreibprozess in Peter Weiss’ *Abschied von den Eltern*” (*ibid.*, 294-315), serve para formular uma crítica às instituições criadas pela sociedade, como a família, o trabalho e a escola, também se encontra presente nos textos de Gerd Gaiser.¹²³

¹²² Quando Heinz Hillmann (2001) sistematiza um conjunto de temas e de estratégias narrativas no romance de aprendizagem do século XVIII, tendo por base *Wilhelm Meister* de Goethe, *Heinrich von Ofterdingen* de Novalis e *Der Grüne Heinrich* de Gottfried Keller (*ibid.*, 135-152), assinala como um dos aspectos comuns a todos os romances de aprendizagem a tematização da condição instável do autor na sociedade deste período, que para assegurar a sua sobrevivência tem a necessidade de recorrer a uma ocupação paralela, inserida no âmbito da actividade burguesa (*ibid.*, 137).

¹²³ Hamann (1995) analisa o confronto entre as instâncias criadas pela sociedade burguesa e o indivíduo. A autoridade exercida pela escola e a família na educação tem como finalidade preparar a criança para a vida

Todavia, nos textos em análise, verifica-se que, apesar de tudo, existem alguns indícios de aproximação entre pai e filho, no âmbito do qual os seus retratos e/ou as descrições dos seus rostos, fornecem elementos importantes para a caracterização e a definição da relação entre ambos.¹²⁴ No caso de Gaiser, as referências relativamente a esta temática, encontram-se dispersas por um conjunto de contos. No conto “Bettler und Graf” (Gaiser 1975, 56-65).¹²⁵ no qual se define o lugar do seu pai dentro da comunidade da aldeia, o narrador revela explicitamente a autoridade que o pai exercia neste meio rural quando afirma: “Mein Vater war Pfarrer” e, de acordo com a perspectiva da criança, “glaubte ich nicht, daß er Geld verdiente” (*ibid.*, 56). No conto “Mittagsgesicht” (Gaiser 1959, 213-231) (cf. nota 121), depois do aparecimento do fantasma do pai, o narrador evoca um conjunto de situações em que viu o seu pai na infância, que realçam a sua natureza conservadora, reservada e/ou contida. Assim, vê-o a caminhar da igreja “in seiner geistlichen Tracht, schwarz mit den weißen Bäffchen [...] Er trug in der Hand ein Buch und hielt mit der anderen die Falten des Chorocks zusammen” (*ibid.*, 217). “Er ging nicht mitten auf der Straße wie einer, der hergehört und auf Gruß Anspruch hat, sondern er hielt sich seitlich unter den Häusern und Scheunen hin, obwohl dort der Weg schlechter und schmutziger war” (*ibid.*, 227); na sacristia, “sich sammelnd vor dem Hinaustritt zu der Gemeinde” (*ibid.*); em cima do púlpito (*ibid.*); e enquanto a assistência à liturgia acabava de cantar as últimas estrofes do canto, “sah der Vater nicht auf, er hatte den Blick auf seine Hände gesenkt; und die grüne Decke, die über das kleine Leseput herunterhing, zitterte ein wenig und verriet, daß diese Hände unruhig waren” (*ibid.*). No mesmo conto, o narrador recorre à imagem da torre da igreja para caracterizar o rosto do pai e para definir a sua condição existencial. A sobreposição do olhar do pai e

em sociedade, para a entrada no mundo de trabalho, contudo prevalece uma resistência no indivíduo e na criança. Será no interior da criança que a fantasia, o irracional e o sensual são escondidos e recalçados. É por esta razão que a criança se revolta e se refugia no jardim, no sótão ou na leitura de livros proibidos. Deste modo, o “eu” cria representações subjectivas que lhe permitem libertar-se da opressão exercida pelo exterior (*ibid.*, 300). Cf. também o estudo “Das Erste und Faktische Exil des Peter Weiss (1934-1945)” (79-125), no qual Juliana Kuhn (1995) distingue entre um exílio interno e externo, o que origina um comportamento de revolta no artista em relação à sociedade burguesa. Aborda também o problema da origem judaica e as dificuldades experimentadas em relação à língua e à escrita por parte do exilado Peter Weiss. Cf. também Holdenried 1991, 155.

¹²⁴ Para completar o tipo de relação existente entre o narrador de Weiss e os seus pais em *Abschied von den Eltern* cf. Lüttmann (1972, 187-196); Arnold (1982a, 39-46).

¹²⁵ Este conto, publicado na antologia de contos *Alpha und Anna. Geschichten einer Kindheit* (Gaiser 1975, 56-65), constitui um dos poucos textos que descreve a profissão do pai e o tipo de relações que estabelece com os vários estratos sociais. Neste texto a criança apercebe-se das distinções sociais a partir de duas personagens que frequentavam a casa paterna: por um lado, o conde, autor de um livro, por outro, o pedinte Görge, autor de uma figura plástica. Desta mesma antologia seleccionámos também para este estudo os seguintes seis contos: “Mißglückte Weltordnung” (*ibid.*, 8-17) “Der Schlangenkönig” (*ibid.*, 18-28), “Die Erzreaktionärin” (*ibid.*, 44-55), “Herodes in seinem Garten” (*ibid.*, 66-81), “Die Zigeunergerige” (*ibid.*, 82-90), “Das Leere beseitigen” (*ibid.*, 102-108 e cf. também notas 131 e 140).

da torre da igreja aponta para uma relação recíproca e um prolongamento existencial entre ambos: “Ertinger sah diesen Turm herblicken. auf eine seltsame Weise deckten sich der Turmblick und das Gesicht des Vaters, sie schienen ein und dasselbe, es war ein schwermütig bedenkender, zögender, hoher und demütiger Blick” (*ibid.*, 217-218). Tal como a torre da igreja, também a existência social do pai caracteriza-se pela estabilidade: “Sein Amt schützte ihn und erhielt ihn, eine Existenz so nötig und selbstverständlich wie ein Kirchturm [...]” (*ibid.*, 221). Esta estreita relação persiste quando o pai já se encontra morto no caixão: “So lag am dritten Vormittag noch der Tote in seiner Kirche, die er versehen hatte und deren Turm blickte wie sein Gesicht, aufgebahrt” (*ibid.*, 229).

Um indício de uma aproximação entre pai e filho manifesta-se quando este pode acompanhar o pai nas suas visitas paroquiais: “[...] der Knabe durfte den Vater begleiten, zu seiner Seite, auf dem Rücksitz oder auf dem noch heißer begehrten Platz auf dem Kutschbock eingenistet, die Beine von dem knarrenden Spritzleder bedrängt. Winters war es ein Schlitten” (*ibid.*, 218). Também “an Samstagnachmittagen, so suchte er gern seine Nähe auf. Er kletterte hinauf ins Obergeschoß, wo die Studierstube eingerichtet war [...]” (*ibid.*, 220). “Mußte er sich ein Blatt erbitten, so wurde er stets reichlich versorgt, und bei solcher Gelegenheit betrachtete sich auch der Vater oft seine kindlichen Gebilde; es geschah auch, daß er sich eines griff und bei sich in eine Schublade verschloß” (*ibid.*, 221).

O narrador atribui essencialmente à maneira de ser do pai a falta de comunicação entre ambos.¹²⁶ A resignação e a melancolia são aspectos que ressaltam no olhar do pai e são determinantes no afastamento da criança:

Auf eines besann er sich kaum: daß der Vater einmal mit ihm gespielt hätte. Aber doch ruhten seine Augen auf ihm, wenn der kleine Bursche auf dem Fußboden kroch und seine Häuser aufsetzte. Er empfand diese Augen und mochte schon früh oft nicht aufsehen, weil er sich scheute vor dem schwerblütigen und sehnsüchtigen Männerblick. Es war wie eine Last auf ihm, er wußte nicht, wie sich anstellen [...]. Manchmal, in dem Schweigen, lief der Kleine hinaus, weil ihm bange wurde. (*ibid.*, 220)

¹²⁶ Cf. também a carta de Franz Kafka ao pai, quando atribui à educação autoritária do pai a sua perda da fala: “[...] ich verlernte das Reden. Ich wäre ja wohl auch sonst kein großer Redner geworden, aber die gewöhnlich fließende menschliche Sprache hätte ich doch beherrscht. [...] Ich bekam vor Dir [...] eine stockende, stotternde Art des Sprechens, auch das war Dir noch zu viel, schließlich schwieg ich, zuerst aus Trotz, dann weil ich vor Dir weder denken, noch reden konnte. Und weil Du mein eigentlicher Erzieher warst, wirkte das überall in meinem Leben nach” (Kafka 1992, 159).

Mais tarde será o olhar do pai a direccionar-se para cima quando olha para o filho: “Hob er den Blick auf, und der Sohn begegnete ihm, so sah Ertinger, es war noch derselbe Blick, der einst seine Fußbodenspiele verfolgt hatte, aber er war um einiges dunkler geworden. Gefangenschaft lag darin, eine geschöpfliche, endliche und anfängliche Sehnsucht” (*ibid.*, 227). Todavia, à medida que os anos vão passando, os encontros entre ambos tornam-se cada vez mais raros. Analisando retrospectivamente a sua relação com o pai, na fase adulta, Ertinger tem consciência da sua atitude subversiva enquanto filho e põe em evidência a sua natureza artística que difere consideravelmente da do seu pai: “Nein, er selbst, Ertinger, war weder ein guter noch ein lieber Sohn gewesen” (*ibid.*, 224), “er war spottsüchtig und hatte etwas von der Herzlosigkeit einer Künstlernatur. Das Sinnende, das Linkische, das Gewissenhafte des Vaters reizten ihn bald” (*ibid.*). Há uma alusão à imagem bíblica do filho arrependido que regressa à casa paterna, readaptada e transfigurada sobretudo por Peter Weiss em *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* (cf. cap. IV, 5), mas, neste caso, o regresso de Ertinger não é motivado por um arrependimento: “Warum aber kehrt er damals, mitten in seinen Auflehnungen, doch immer zurück?” (*ibid.*, 224), “[...] er stand und horchte auf die Stimme der Predigt, die laut und gleichmäßig zu ihm herüberdrang. Das war der Vater, und er wußte, daß er ihm Ärgernis bereitete mit seiner Unordnung und damit, daß sich sehen ließ und war nicht in der Kirche gewesen” (*ibid.*, 225). No entanto, “ihm schien, es müßte so sein und er könne es nicht ändern” (*ibid.*).

Ertinger tem consciência da reprovação do pai em relação aos temas tratados nos seus desenhos, porque no conto “Aus dem Dorf M.” (Gaiser 1983, 29-56),¹²⁷ quando descreve as visitas das pessoas da aldeia à casa paterna, comenta que o seu desenho “niemals von einem hinreichend geistlichen Inhalt war” (*ibid.*, 35) e “es wäre meinem Vater lieb gewesen, wenn ich den Guten Hirten oder wenigstens den Propheten Jonas gemalt hätte, [...]” (*ibid.*). Mesmo assim, o narrador revela um certo desconforto por não corresponder às expectativas do pai, porque “es wurmte mich eine Kleinigkeit, daß ich ihm hierin nicht entgegenkam. Vielleicht hoffte er jedesmal, mich endlich am richtigen Stoff beschäftigt zu sehen; aber immer blieb es bei Szenen, die nur sehr behelfsmäßig in biblische umzudeuten waren. Schnell trug ich dann Sorge, daß ich mein Blatt zurückbekam” (*ibid.*, 35-36). Esta aversão do pai em relação às artes em geral, que

¹²⁷ Conto publicado, pela primeira vez, em *Ortskunde*, em 1977 (88-115), posteriormente em *Mittagsgesicht*, em 1983 (29-56). A publicação que serve de base, neste estudo, é a de 1983. Este conto é fundamental para compreender as relações sociais que o narrador e a sua família estabeleciam com a população da pequena comunidade da sua infância, profundamente religiosa, tradicional e patriarcal.

associa a uma vida despreocupada e a uma atitude arrogante, manifesta-se também em relação à mãe, que tinha sido pianista. “und es zog sie zu ihrem Instrument, ohne daß sie sich Rechenschaft gab, ob es eine schickliche Zeit dafür sei” (Gaiser 1983, 43). Assim, no mesmo conto, ficamos a saber que, no entender do pai, “Spielen war für die Ohren der Leute Müßiggang oder konnte ein Übermut sein, sofern die Weise nicht geistlich war” (*ibid.*, 43). De facto, um dos deveres como mulher do padre era tocar canções litúrgicas, que ela não desgostava. “Aber Pflicht war nicht genug” (*ibid.*).

É na fase adulta que o narrador reflecte sobre o silêncio que se criava entre ambos: “Was vermochte er da zu sagen? Sie besaßen kaum eine Sprache, die beiden tönte” (Gaiser 1959, 228). Apenas com a morte paterna surge a possibilidade de estabelecer um vínculo com o fantasma do pai. “[...] es drängte ihn, diese Verbindung zu suchen, jetzt gleich und hier” (*ibid.*, 216) e, assim, transpôr todas as barreiras de comunicação e de diferença que persistiram entre ambos durante a vida:

Die Entfernungen hoben sich auf, und die Unterschiede verblaßten; sie hatten nicht mehr Bedeutung als diese Abstufungen im Grün. Auch die Ränder der Person wurden durchlässig, er war Sohn und hatte auch Söhne; was aber dauerte, gründete nicht in Erbgängen und Verlassenschaften, sondern im Anteil an dem, was da rundum rätselhaft stieg und niedersank. Die Arme fielen ihm herab, und seine Hände rührten den Boden; eine Leere, in der alle Fragen sich lösten, umfing ihn, und Verwunderung kränzte die Leere wie Gras einen Felsenrand. (*ibid.*, 231)

O título do conto “Mittagsgesicht” (Gaiser 1959, 213-231) remete para crenças muito antigas. De acordo com uma entrada no sexto volume do *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens* (1987) desde a antiguidade a aparição de fantasmas ao meio-dia faz-se quando os deuses dormem e descansam (*ibid.*, 414). E na região Rheinland existe a superstição popular que o fantasma “während der Ennongderzitt (Mittagszeit) sein Wesen auf den Feldern treibt” (*ibid.*, 417). É também ao percorrer o campo que o narrador de Gaiser sente “plötzlich den Mittag beinahe körperlich” (Gaiser 1959, 215): “Wie er so blickte, entstand vor ihm eine Bewegung” (*ibid.*) e quando se apercebe que esta aparição coincide com o dia e a hora da morte do pai, “gab es ihm einen Stich, daß er so ohne Verbindung mit diesem Toten lebte” (*ibid.*, 216). A evocação de cenas passadas com o pai inicia-se através de uma cadeia de imagens que obedecem a uma determinada ordem e coerência: “Sogleich begannen die Bilder anzuschließen und lösten sich ab, farbig, distinkt und schnell. Sie hielten eine genaue Reihe, schweiften nicht ab,

nahmen ihn mit" (*ibid.*). Antes da manifestação das imagens, tem um momento de iluminação que aponta para um conhecimento global da vida, em que confluem e se sobrepõem, simultaneamente, no momento presente tanto o passado e o presente: "[...] er blieb stehen, ohne daß er es merkte, und überließ sich diesem Gefühl, das die Dinge gläsern machte und wie ein flacher Schlaf diese Dinge alle. Kommendes und Gewesenes durchsichtig und zugleich gegenwärtig scheinen ließ, so daß ihre Ränder sich überschnitten und nur eines deutlich schien: es gehe sehr schnell, es sei die Hälfte vorbei" (Gaiser 1959, 215). E, tal como em Weiss, no final do texto *Fluchtpunkt* (cf. cap. IV, 7, neste estudo), também se assiste a uma dissolução do espaço temporal e linguístico: "Es gab keine Orte, keine unterschiedlichen Richtungen, nichts Sprachloses, auch kein Vergangenes mehr" (*ibid.*, 230).

Como já foi amplamente comentado pela literatura secundária e o próprio narrador em *Abschied von den Eltern* testemunha, "[...] mit den Stimmen meiner Eltern setzte ich mich auseinander, als sie selbst zu Asche verwandelt in der Erde waren" (FP, 187), mas reconhece, desde o início, a sua incapacidade de compreender os pais, situando, deste modo, esta relação num plano caótico: "Nie habe ich das Wesen dieser beiden Portalfiguren meines Lebens fassen und deuten können" (AE, 7). A morte deles só veio a confirmar a distância, isto é, "wie tief entfremdet ich ihnen war" (*ibid.*). Por isso, a questionação profunda das razões que poderiam estar na origem nesta distanciação e incompreensão que se desenvolveu no espaço da casa paterna: "Aus dieser Zeit würgt sich ein Schrei aus mir heraus, warum haben wir diese Tage und Jahre vertan, lebendige Menschen unterm gleichen Dach, ohne einander anzusprechen und hören zu können. Was war dies für eine Krankheit, die uns so trübte, die uns mit solchem Mißtrauen, solcher Scheu angefüllt hatte, daß wir einander nicht mehr in die Augen blicken konnten" (*ibid.*, 144).¹²⁸

Em relação à figura paterna é bastante explícito: "Von meinem Vater wußte ich nichts. Der stärkste Eindruck seines Wesens war seine Abwesenheit" (*ibid.*, 37). Nos textos em análise, os diálogos transcritos são poucos e a presença do pai é sobretudo apreendida pelas feições do seu rosto. Um diálogo fundamental surge quando o pai, preocupado com o percurso profissional do filho, lhe propõe primeiro, mas depois com mais insistência, a frequência de uma escola comercial de forma a encaminhá-lo para o trabalho de chefia de uma fábrica (cf. AE, 57-58): "Die Realität des Daseins. Im Mund

¹²⁸ A rotura dos laços familiares a partir da desagregação do espaço familiar será analisada no cap. III, 7.

meines Vaters wurde diese Realität zum Begriff alles Sterilen und Versteinerten, ein Jahrzehnt hatte ich bereits in dieser Realität verthan, im Bereich der Schule, wo während unendlicher Stunden meine Sinne abgestumpft worden waren“ (*ibid.*, 58). Nesta cena os rostos do pai e do filho diferem consideravelmente, pois enquanto o rosto do pai se apresenta “grau” e “vergrämt”, o filho apresenta um rosto dum “Nichtskönners und Tagediebs”, no qual se desenha um sorriso irónico, que impede qualquer aproximação entre ambos. O narrador define, ao mesmo tempo, a noção de vida que apreende dos traços do rosto do pai: “Das Leben war Ernst, Mühe, Verantwortung” (*ibid.*, 57).

O confronto entre pai e filho é bastante explícito no que se refere à noção que cada um deles tem sobre a vida, pois acreditam em percursos existenciais diferentes. É pela boca do pai que o jovem toma conhecimento da árdua realidade do trabalho, sendo no filho enfatizada a sua natureza leviana, por desejar um percurso de vida ligado às artes. A atitude subversiva do filho em relação ao pai exprime-se através do olhar, enquanto se realça a fraqueza do pai: “Gekränkt sagte mein Vater, du brauchst gar nicht zu lachen, das Leben ist kein Spaß, es wird Zeit, daß du einmal wirklich arbeiten lernst. Vielleicht spürte er eine Regung von Zärtlichkeit für mich, doch als er meinen schiefen, feindlichen Blick sah, mußte er sich hart machen und seinen festen Willen zeigen” (*ibid.*, 58).

Contudo, já nesta fase inicial, o jovem sente com convicção a sua vocação artística e a vontade de dedicar a sua vida a este projecto: “Ich fühlte die Sprengkraft, die in mir lag, und ich wußte, daß ich mein Leben dem Ausdruck dieser Sprengkraft widmen mußte, zuhause aber sah man meine Versuche als Verwirrung an, mit denen man nicht ernsthaft zu rechnen brauchte” (*ibid.*, 69).

Enquanto a presença da mãe é apreendida através dos sentidos do tacto, da audição e do olfacto¹²⁹, a descrição física do pai assinala o seu aspecto fraco, repelente e doentio. Observa-se também uma falta de intimidade no que diz respeito a assuntos de ordem sexual e o controlo da higiene diária realça a relação forçada entre ambos:

Selbst wenn ich nichts von meiner Mutter wußte, so war sie körperlich spürbar gewesen, in starken Berührungen hatte ich ihre Gegenwart vernommen, im Tönen ihrer Stimme, in

¹²⁹ A relação com a mãe já foi analisada em pormenor noutros estudos. Por exemplo, Andreas Solbach (2001) reconhece em Weiss uma “perturbação narcisista”, na perspectiva psicanalítica segundo Freud, e identifica *Abschied von den Eltern* com um projecto de um “narrador narcisista na primeira pessoa” no qual a mãe simboliza simultaneamente a ameaça de castração e o primeiro amor (*ibid.*, 25-27).

der Ausdünstung ihres Geschlechts. Mein Vater aber war ungreifbar, in sich verschlossen. Morgens, wenn ich mich neben ihm im Badezimmer wusch, betrachtete ich ihn mit einer forschenden Spannung. Dünnes, farbloses Haar breitete sich um seine großen, platten Brustwarzen und die Mitte seiner Brust aus. Seine Haut war von weißlicher Schwammigkeit. Unterhalb des Nabels war der Ansatz einer Narbe zu sehen. [...] Mein Vater überwachte die Waschung. Wenn er sah, daß ich vor dem kalten Wasser zurückschreckte, konnte er den Waschlappen ergreifen und mein Gesicht und meinen Hals damit abreiben. (AE, 87-88)

Índícios de uma possível aproximação entre ambos ocorrem quando o pai “erzählte, wie er mich früher, als ich noch klein war, auf seinem Knie habe reiten lassen und wie ich immer wieder die Geschichte habe hören wollen” (*ibid.*, 38). Tal como em Gaiser, os momentos de aproximação também surgem quando o filho acompanha o seu pai ao seu local de trabalho, mas “es waren Ansätze, denen es nie gegeben war, sich weiter zu entwickeln” (*ibid.*, 89-90). Na fábrica do pai, a concentração nas tarefas diárias é interrompida por sons que vêm do exterior e que, por isso, podemos associar a um chamamento para a vida artística e que institui, ao mesmo tempo, uma demarcação clara entre o espaço interior da fábrica e o espaço exterior, neste caso um “Guckkasten-Theater” (AE, 90): “Das Schweigen wurde nur hin und wieder von einem Räuspern meiner Vaters unterbrochen, und vielleicht sah er einmal auf und begegnete meinen Blick, und lächelte mir zu, und von Zeit zu Zeit summte es schwach vom Hof herauf, wo unter der von einem Drahtnetz umspannten Glaskuppel des Theaters die Bildertrommel ruckhaft rotierte” (*ibid.*, 91). Também quando o pai convida o filho a acompanhá-lo a um armazém onde vai apresentar amostras de tecidos, o percurso é interrompido e acompanhado pela sonoridade dos sinos e notamos como o narrador é completamente absorvido por esses mesmos sons e pela imagem da cidade. Este refúgio nos seus pensamentos indicia a ausência de comunicação e o desentendimento entre pai e filho, no momento em que o pai está a organizar a sua vida profissional. Repare-se no domínio de formas nominais que traduzem sensações auditivas “Dröhnen, Schwall, Glockentöne, Ruf, Rauschen, Sausen, Knattern, Klingen” bem como as formas verbais “wälzte, umflutet” que concebem a cidade como um organismo dinâmico com uma acentuada agressividade sonora:

Aus der Kuppel der St. Paulskathedrale wälzte sich ein Dröhnen von Glocken herab. Ich ging mit meinem Vater durch den Schwall der Glockentöne und mein Vater beschrieb mir den Chef des Warenhauses. [...] Umflutet vom Dröhnen der Glocken und von den

angriffslustigen Rufen der Zeitungsverkäufer, vernahm ich, wie mein Vater mich für seine Tätigkeit gewinnen wollte, wie er versuchte, mir eine blühende Zukunft im Geschäftsleben auszumalen. Während einiger Schritte vergaß ich, wo ich mich befand, die Glockenbrandung und das Rauschen der Automobile, auf deren Verdecken weiße Stichflammen brannten, und das Knattern und Klingen der toten, zweistöckigen Omnibuse, hinter deren Fensterscheiben dichtgedrängte Reihen von Gesichtern hingen, verlor sich im Sausen und Brüten meiner unförmigen Gedankenwelt. Ehe wir in das Vorzimmer des Chefs des Warenhauses traten, hatte ich ein versunkenes Vineta durchquert. (AE, 95-96)

Outra cena que revela a vocação artística do filho, realçando as diferenças entre ambos, é quando fica a saber que começa a trabalhar como aprendiz no armazém do chefe que tinham ido visitar. Vivências reais são alternadas com imagens de divagação que tornam patente a recusa do filho em trabalhar numa fábrica. O refúgio no mundo do devaneio traduz a revolta interior de se libertar da figura do pai e das normas impostas pela sociedade burguesa: “Mit freundschaftlicher Geste willigte der Chef des Warenhauses ein, daß ich als Volontär in seinem Betrieb eintreten dürfe. Ich erfaßte es kaum und vergaß es gleich wieder, mein Vater und der Chef standen dunkelblau vor mir, mit eigentümlich leuchtenden Hemden. Auf dem Rückweg zum Kontor meines Vaters entglitt ich auf Abwege” (*ibid.*, 97).

Quando no final de *Fluchtpunkt*, na fase adulta, o narrador visita a casa paterna para deixar a sua filha, ocorrem um conjunto de situações em que da parte do pai existe uma tentativa de se aproximar do filho. “Ein paar Sekunden lang fühlte ich seine alte Bitterkeit und Enttäuschung darüber, daß ich mich seinem Werk entzogen hatte, doch sein Bedürfnis nach Einverständnis war stärker, und er versuchte, sich mir anzupassen” (FP, 170-171). O sentimento de orgulho do pai é expresso em várias passagens, quando o narrador se encontra no local de trabalho do pai, que denota uma tentativa de reatar os laços entre ambos: “Mit dem Kind auf dem Arm trat ich zu ihm ins Zimmer und er sah uns mit kurz aufglänzender stolzer Freude an” (*ibid.*, 168). “Immer wenn mein Vater sich zu mir wandte, spürte ich seinen Stolz, seine Freude über unseren Besuch. Zärtlich tätschelte er die Wange des Kindes” (*ibid.*, 170). Outra cena reveladora da distância entre ambos, é quando o pai chama pelo filho para juntar-se a ele na sala de estar, mas este, apesar de responder, não se mover do seu quarto. A decepção do pai torna-se patente no seu rosto e nos seus movimentos, quando sobe as escadas desiludido com a indiferença do filho:

Ich erhob mich, um hinunterzugehen. Als ich das Zimmer verließ, kam mein Vater die schmale steile Treppe von der Küche herauf, die Arme vor sich auf den Geländern liegend, das Gesicht mir entgegengewandt, in jahrtausendealtem entsagendem Kummer. Die Stufen knarrten unter seinen Pantoffeln. Mit einem Seufzer zog er sich zur Flurschwelle hinauf und ging schweigend an mir vorüber ins Schlafzimmer. (FP, 177)

Sempre quando há uma tentativa de reconciliação por parte do filho, o pai se afasta. Apesar de ambos lamentarem esta distância, já não têm força para ultrapassá-la. Os diálogos que em princípio deveriam proporcionar uma aproximação, não passam de monólogos:

Daß wir einander immer mißverstehen müssen, sagte ich. Schon gut, sagte er. Nein, es ist nicht gut, sagte ich. Laß schon, sagte er, ich bin auch müde, die Arbeit in der Fabrik strengt mich an, man hat viele Sorgen. Ja, man hat Schwierigkeiten, sagte ich. Mit meiner Arbeit geht es auch nur langsam vorwärts, ich arbeite an einem Buch, doch es ist schwer, an die Dinge heranzukommen, die mir wichtig sind. Die Augen meines Vaters waren geschlossen, seine Atemzüge waren schon vom Schlaf umfassen. (*ibid.*, 178)

Verificamos que, tanto em Gaiser como em Weiss, apenas a morte dos pai(s) instaura um processo retrospectivo por parte do filho que, ao evocar um conjunto de situações do passado, implicitamente procura reatar o contacto com a figura paterna. Contudo, as várias tentativas de aproximação entre pai(s) e filho desembocam sempre no fracasso. As barreiras de comunicação construídas desde a infância apresentam-se intransponíveis numa fase adulta, apesar de existir nos dois um sentimento de perda que se traduz no ressentimento e na amargura. A relação problemática entre pai e filho afecta indubitavelmente a construção do projecto existencial e artístico de ambos os narradores. Os filhos têm necessidade de se autonomizar para seguirem o seu percurso mesmo que isso signifique a rotura definitiva. Daí a morte dos pai(s) na vida real, quando transposta para o texto, adquira um valor simbólico, na medida em que representa, por um lado, a rotura com os valores que os pais representam e, por outro, o nascimento do artista e o início da construção de um projecto estético autónomo.¹³⁰ Este percurso no âmbito das artes é já anunciado por certos símbolos a nível textual. Por isso, em seguida, analisaremos em que medida estes símbolos salientam a vocação estética e literária desde a infância e prenunciam o trabalho artístico na fase adulta.

¹³⁰ O simbolismo da morte do pai como aspecto fundamental para o nascimento do filho artista, que realiza os seus primeiros trabalhos pictóricos, será analisado no cap. III. 4, neste estudo.

2. Espaço dos símbolos de criatividade

Tanto Gerd Gaiser e Peter Weiss recorrem nos seus textos a certos símbolos que se tornam emblemáticos do seu mundo artístico. Estes símbolos são, na maior parte das vezes, seres dos reinos vegetal, mineral, microbiológico e do reino animal, sobretudo no caso de Gaiser, ou então figuras que ocupam uma posição marginal na sociedade, mas que recriadas no plano textual põem em contraste duas formas distintas de conceber e representar a arte ou então representam um percurso artístico.

No conto “Der Schlangenkönig” (Gaiser 1975, 18-28) (cf. nota 125) aparecem duas descrições, o ramo de ervas daninhas feito pelo velho Hiltinger e a descrição do rei das serpentes que a mesma personagem, antes de morrer, mostra à criança, que revelam respectivamente duas atitudes de percepcionar a arte. Assim, enquanto Anna defende uma visão tradicional, que se caracteriza pela harmonia e beleza das formas, por isso afirma: “So einen Strauß nimmst Du nicht mit” (*ibid.*, 23), o narrador posiciona-se, pelo contrário, em ruptura com este ideal clássico, ainda que, no princípio, esteja perplexo quando vê o velho Hiltinger a fazer o ramo: “Ich sah ganz gefangen zu, wie der Alte Unkraut schnitt und welch ein Gebilde aus diesem Unkraut entstand” (*ibid.*, 22). Mesmo depois de várias vezes solicitado por Anna a deitá-lo fora, o narrador recusa, “obwohl er sehr schwer und recht unbequem zu tragen war und in meinen Händen bedrohlich schwankte” (*ibid.*, 23). O narrador pressente algo de ameaçador, mas, ao mesmo tempo, sente-se atraído pelo insólito patente no ramo. Contudo, por fim, Anna arranca-lhe o ramo das mãos e “warf den Strauß in die Rinne, durch welche Küchenwasser herunterfließ, und trat sogar auf ihn” (*ibid.*). A impotência da criança perante a determinação de Anna é manifesta: “Ich konnte mich nicht wehren gegen Anna. Aber ich wußte genau, daß ich keine Angst gehabt hatte, und daß Anna das ebenso wußte. Es war etwas ganz anderes gewesen, das von Anna gebrochen worden war” (*ibid.*, 23-24). O elo de ligação especial entre a criança e este ramo torna-se apenas perceptível quando o narrador se distancia temporalmente e adopta a perspectiva do adulto: “Der Strauß fiel mir oft ein, und ich konnte an ihn nicht denken, ohne daß es mir einen Stich gab” (*ibid.*, 24). A descrição do ramo apresenta, além das conotações sexuais, uma inegável similitude com uma natureza-morta (cf. cap. III, 5), porque o ramo “nickte und strotzte, schwankte und schoß mit straffen Ruten auf: Glocken, Lippen, Sterne, Kolben traten in fahlen, gespenstisch klaren Tönen unter all den wunderlichen Grünen zueinander, nichts

Sattes und Sanftes, auch nichts Brennendes, außer dem fiebrigen Bilsenkraut, von dem der Alte zum Schluß ein paar Stengel dazugab" (*ibid.*, 22). Por outro lado, o rei das serpentes, que se encontrava escondido por baixo de uma tabuleta de pedra, apresenta afinidades com a cabeça da Medusa (cf. o cap. III, 5). O movimento dos vários corpos e cabeças que, gradualmente, se tornam perceptíveis ao olhar do menino e o uso de verbos de acção e de substantivos com uma forte conotação ameaçadora, salientam o seu aspecto, simultaneamente, misterioso e fascinante:

Erst war von einem Kopf nichts da, nur ein einziger Klumpen, ein Knäuel, ein Gestrück von Leibern. Ein krampfhaftes Zucken, ein Schaudern flog über das Geschling, als der Stein aufstand. Erdbraune, stumpf glänzende Leiber zogen sich muskulös zusammen, andere dehnten sich. Bald schien der Ballen zu fließen, zu verlaufen, allein es entstand keine Bewegung nach irgendeiner Seite, alles Wogen und Winden lief wieder in sich zurück. Haut blähte sich fleckig und erschlaffte wieder. Dann unterschied ich Köpfe. Sie zogen sich aus dem Knäuel, verharrten pendelnd und schossen durch Maschen des Geflechts. Sie fitzten wie Ruten auf, wurden starr und sanken langsam zusammen. Hätte einer von diesen Köpfen auf mich gezielt, wäre etwas auf mich zugeschossen, es hätte mich nicht mehr erschreckt als dieses ziellose Wogen und Zerfallen. Ein Ergrausen, eine tiefe, unstillbare Trostlosigkeit kam daraus. (Gaiser 1975, 26-27)

Também na primeira parte do conto "Aus einer Kindheit" (Gaiser 1983, 107-124)¹³¹ intitulado "Mückenlarven" (*ibid.*, 107-115) manifestam-se as divergências entre o narrador e a Anna no que se refere ao fascínio ou ao repúdio quanto aos reinos mineral e microbiológico. A criança descobre vida dentro da água estagnada que se tinha acumulado num recipiente de pedra, por isso vai ter com Anna que já anda na escola e aprende as diferentes características dos reinos animal, vegetal e mineral (*ibid.*, 108-109) "damit sie sich zu meiner Entdeckung äußere. Kaum hatte ich aber meine Darlegung begonnen, da spürte ich ihren Widerstand. Sie trat einen Schritt zurück und sagte verwerfend, sie sehe da nichts als Stinkwasser. Das sei eine Dreckbrühe, weiter nichts"

¹³¹ O conto "Aus einer Kindheit", publicado em *Gib acht in Domokosch*, em 1983 (107-124), é constituído por três partes: "Mückenlarven" (107-115), "Das Leere beseitigen" (115-119), que aparece também como conto independente na antologia de contos *Alpha und Anna. Geschichte einer Kindheit* (1975, 102-108), e "Blauer Stein, Bruder Schlaf" (119-124). Na primeira parte, o narrador descreve uma cena em que fica fascinado pelo tipo de vida que encontra na água estagnada num recipiente de pedra. Anna opõe-se à perspectiva estética da criança, que se sente atraído pelos reinos microbiológico, vegetal e mineral. O diálogo com o vizinho Ernst é importante na medida em que o esclarece sobre a evolução das diferentes espécies e também sobre noções como a temporalidade e a intemporalidade.

(*ibid.*, 108). Anna instruída, segundo o método de ensino tradicional, tinha aprendido uma tipologia rígida de classificar as diferentes espécies dos seres vivos: “So verstand ich Anna. Für Anna gab es Schön und Häßlich und keine Vertauschungen. Jedem Angriff auf ihre Welt leistete sie Widerstand. Sie ging nicht aus ihrer Welt und mochte an mir einen Abweg nicht dulden, vor allem nicht einen solchen, der nicht von ihr entdeckt und gewiesen worden war” (*ibid.*, 109-110). Todavia, o narrador tem uma opinião diferente e quando Anna não está presente, “zog es mich doch wieder zu dem grünen Trog. Ich hockte und verlor mich in den Anblick” (*ibid.*, 110).

É, assim, uma descoberta fascinante, “daß ein abgestandenes Wasser einen so weiten Raum bilde” (*ibid.*, 108). Gradualmente a criança começa a distinguir por entre a água turva as diferentes formas da fauna e da flora que crescem neste mundo subterrâneo, espaço que se abre diante dos seus olhos a vários níveis de profundidade: “Je länger ich schaute, desto weiter und tiefer schien dieses Wasser sich zu erstrecken. Dazu war es durchzogen von Wucherungen und Bewüchsen aller Art: Unterwasserwälder waren das mit grünen Säulen, mit schleierigen, schleimigen Flören, mit Wolkenballen und Gesträuchnetzen” (*ibid.*). À medida que concentra o seu olhar na água, começa a distinguir a aproximação de seres que desconhece e que depois se afastam de novo. O jogo entre a luz e a sombra confere vitalidade a uma água aparentemente morta. Na descrição do aspecto e do movimento dos seres microbiológicos acrescenta-lhe uma força expressiva do pormenor o uso dominante de adjetivos que contribuem para a sua personificação e produzem também o grotesco da situação:

Licht flunkerte darin, spielte hin und her und ließ feinfädige, flockige Schatten ausblühen. Aber am Grunde wanderten auch andere, punktförmige, bläschenartige Schatten; die Schatten tanzten, und endlich fand ich so die Lebewesen, die sie verursachten. Durchsichtige feine, bauchige, geschwänzte und gestachelte Kreaturen flossen gegen mich herauf, hängten sich mit ihren Sporen an die Wasserdecke und verharnten, ehe sie sich wieder entfernten, mit eigentümlichen, schlagenden und knickenden Bewegungen, ruderten sie durch Lichtbahnen, wurden sie zu den schwärmenden Fünkchen, die ich zuerst wahrgenommen hatte. (Gaiser 1983, 108)

São também emblemáticas duas figuras de artistas que no conto “Bettler und Graf” (Gaiser 1975, 56-65) (cf. nota 125), frequentam a casa paterna e que diferem uma da outra pelo seu estatuto social e pelo tipo de obra de arte que conceberam. Assim, enquanto o conde escreveu um livro que se encontra “in Leder gebunden, das fein roch”

(*ibid.*, 57), Gorge, o pedinte criou “ein Gebilde [...] das zur Aufnahme einer hängenden Pflanze bestimmt war” (*ibid.*, 62-63), cujo aspecto exterior é particularmente importante, uma vez que apresenta afinidades com uma concepção de arte que já vimos na descrição do rei das serpentes,¹³² e que exerce um enorme fascínio sobre a criança. Contudo, neste caso estamos perante cabeças de raposas: “[...] aus einem Weidenstorren hatte er es geschnitzt und Fuchsköpfe eingezapft, die höchst überraschend da und dort aus den Höhlungen des launischen Naturwerks hervolugten. Jederzeit bewunderte ich diese Schöpfung, wie sie samt eingepflanzten Ranken seitdem von der Decke unserer Diele pendelte” (*ibid.*, 63).

No conto “Die Zigeunergeige” (Gaiser 1975, 82-90) (cf. nota 125) deparamos também com outros símbolos da criação artística como o violino do cigano e, como representante de um projecto estético autónomo, a própria figura do cigano. Os ciganos, recorda o narrador, enquanto povo nómada sem qualquer noção de sedentarismo, “fielen gewöhnlich auf einem Platz am Flußufer ein, wo Weidengesträuch sie ein wenig abschirmte” (*ibid.*, 83), mantendo-se afastados da população e das suas convenções sociais (*ibid.*, 84). Enquanto os habitantes da aldeia desprezavam e temiam a figura do cigano, tentando impedir a sua entrada dentro das suas casas (*ibid.*, 82), o narrador, apesar de os temer também, sente-se particularmente atraído pela imagem do cigano, valorizando a sua marginalidade, a sua beleza e os aspectos exteriores e atitudes comportamentais que não encontra no habitante convencional de uma aldeia (cf. *ibid.*, 84).

O menino sente-se também atraído pela natureza musical dos ciganos. Constrói-se uma empatia muito forte da parte da criança pelo cigano que entrega o seu violino ao seu pai como garantia de pagamento de uma certa quantia de dinheiro: “Er tat mir leid, wie er da ohne seine Geige ging” (*ibid.*, 86). Quando na Primavera o cigano regressa, o narrador fica feliz, “daß er seine Geige wieder bekommen sollte” (*ibid.*, 87) e quando o cigano se vai embora depois de ter tocado no seu violino, afirma: “Diesmal war mir bang, als ich den Zigeuner ziehen sah unter den gelb blühenden Berberitzen, unter dem noch kahlen Nußbaum hin” (*ibid.*). A forma como a criança apreende os sons do violino, nas duas vezes que o cigano vem tocar e pedir mais dinheiro pelo violino, revela que se sente atraído por uma sonoridade agreste e ameaçadora que não se insere no cânone musical

¹³² Esta concepção de arte está presente também na cabeça da medusa, cujo mito ainda iremos analisar no cap. III, 5.

tradicional. O trecho musical termina sempre com um som semelhante a um grito, que podemos associar ao grito da Medusa e ao grito do filho mais velho do sacerdote Laokoon, uma das figuras plásticas fundamentais na compreensão da criatividade artística em Peter Weiss:¹³³

Solange er spielte, ging er im oberen Flur auf und nieder: ich hörte gebannt zu: gezogene, zitternd ausgehaltene, den Atem bedrängende Klänge, dann ein Hüpfen, ein Schnellen wie von Fischen, wie von gezückten Säbeln. Er machte kehrt, kam zurück, ließ die Geige flüstern. Klagte mit betörenden Doppelgriffen. Schloß mit einem schluchzenden Schrei. (*ibid.*, 87)

Também na segunda vez que toca no violino, o cigano termina “mit einem wimmernden Schrei” (*ibid.*, 88).

No caso dos textos de Peter Weiss, também aparecem certos símbolos que preanunciam o seu percurso artístico. É nos arredores da cidade que encontramos a feira (cf. AE, 22-24) e o acrobata do circo (cf. *ibid.* 24-25), motivos também explorados nas pinturas de Peter Weiss (cf. o cap. IV, 5), aos quais é associada a metáfora da vida como tecido, anunciando o seu itinerário no domínio das artes, em particular, na dramaturgia, na qual aspira à ideia da construção de um teatro do mundo, inspirada na *Divina Comédia* de Dante:¹³⁴ “Und da war ich schon verstrickt ins Dasein, war schon mitten drinnen in der Masse des Lebens und trieb auf das Dudeln und Brausen des Jahrmarkts zu [...]” (AE, 22). É possível verificar que tanto o acrobata como o trepador de façadas “weckte in mir die Vorahnung einer Berufung, es war als blickte ich in meine eigene Zukunft” (*ibid.*). Ambas as profissões implicam a presença constante do perigo e da insegurança e exigem um domínio corporal para manter o equilíbrio do corpo. Este perigo iminente o narrador

¹³³ Esta temática será retomada no cap. IV, 7, neste estudo.

¹³⁴ Logo no início da entrevista *Gespräch über Dante* (1979, 109-130), Peter Weiss afirma: “Ich plante ein Welttheater” (*ibid.*, 109). Na *Divina Comédia* interessa-lhe particularmente a parte que descreve a descida ao inferno (cf. *ibid.*), cujas cenas “von den Assoziationen her [...] sich in meiner heutigen Welt aktualisieren” (*ibid.*). Para Weiss, a obra de Dante funciona, “um meine Gedanken daran zu messen” (*ibid.*, 119). Admira em Dante o facto de este ser capaz de descrever todos os sofrimentos humanos, mantendo simultaneamente a necessária distância para não se deixar “von den Geschehnissen überwältigen” (*ibid.*, 111). Considera que autores como Kafka e Becket “sind Dante doch verwandt, indem sie sich selbst von den Geschehnissen, die sie schildern, nicht gefährden lassen” (*ibid.*, 113). O fascínio pelo poeta também decorre das semelhanças que verifica a nível biográfico. Assim, não lhe interessa Dante enquanto figura histórica, mas “Dante hat für mich nur Bedeutung, wenn er mit seinen Erlebnissen unmittelbar vor mir steht. Er ist aus seiner Heimatstadt Florenz verjagt. Er ist landflüchtiger. Er hat ein Todesurteil über sich hängen. Er sitzt irgendwo im Exil und schreibt. Das hat Aktualität” (*ibid.*, 115).

também sente na fase adulta: “Und bei all dem lag hinter meiner Arbeit das ständige Gefühl einer Gefahr [...]” (FP, 115).

Outro símbolo aparece no momento quando o narrador começa a trabalhar juntamente com o pai. Perto do local de trabalho, encontrava-se “ein Guckkasten-Theater, dessen gewölbter Eingang gekrönt war von der Maske eines Knabengesichts” (AE, 90), que, além de lembrar o mito da Medusa, remete para a infância infeliz do narrador. Esta figura representa o fim da infância, pois o rosto “mit leeren Augenhöhlen und halboffenem, herabgezogenem Mund” (*ibid.*) reflecte a amargura do narrador perante a entrada no mundo de trabalho na fábrica do pai. “Beim Vorübergehen blickte ich beklommen empor zu dem weißen Antlitz, das alle Tränen aus geweint hatte und auf ewig versteinert war über seinem Schmerz” (*ibid.*).

Verificamos que todos estes símbolos exprimem, por um lado, a vocação estética da criança e, por outro, uma concepção artística que se afasta da arte tradicional. No caso de Gaiser, o ramo das ervas daninhas, o rei das serpentes, as pequenas criaturas na água estagnada, a arte plástica de Gorge, o som do violino e a figura do cigano operam uma transformação marcante na criança e produzem, ao mesmo tempo, sentimentos contraditórios como o fascínio e a repulsa. Estes símbolos tornam-se particularmente representativos de um percurso alternativo na arte, na medida em que são confrontados com uma visão estética clássica. No caso de Weiss, o acrobata no mundo da feira, o trepador de fachadas e o teatro rotativo na cidade anunciam também simbolicamente um percurso nas artes, e, deste modo, apontam para um projecto existencial viável. Contudo, iremos ver, no capítulo seguinte, que este percurso é em grande medida preparado pela leitura de determinadas obras que alimentam a criatividade e a vocação literária e artística da criança.

3. Espaço de primeiras leituras literárias

O interesse pela arte em geral, claramente manifesto pelos narradores de Gerd Gaiser e Peter Weiss, sugere a preocupação em encontrar novas respostas para as suas incertezas quanto ao percurso existencial a seguir. Reconhecem que as instituições como a família, o trabalho na fábrica (no caso de Weiss) e a escola são incapazes de lhes indicar um percurso alternativo. É, neste sentido, que os diversos domínios na arte, como a poesia, a pintura, a música e, particularmente, a literatura se abrem como espaços que permitem o contacto com outras realidades antes ocultadas:

Doch ich hatte andere Dinge auf der Suche nach Nahrung für meine angewachsenen Bedürfnisse gefunden. Dinge die mir Antwort gaben auf meine Fragen, gedichtete Worte, die plötzlich meine Unruhe stillten, Bilder die mich in sich aufnahmen. Musik, in der mein Inneres mitklang. In den Büchern trat mir das Leben entgegen, das die Schule vor mir verborgen hatte. (AE. 59)

Um dos livros fundamentais, durante a infância do narrador em Gerd Gaiser, é a obra ilustrada de Amos Comenius intitulada *Orbis pictus*. É no conto “Mißglückte Weltordnung” (Gaiser 1975, 7-17) (cf. nota 125), que abre a antologia *Alpha und Anna. Geschichten einer Jugend*, que o narrador descreve como a leitura deste texto magnífico provocou nele o desejo de criar também uma obra ilustrada. No entanto, sem intenção, cria a sua primeira colagem, que acaba por destruir o livro original (cf. pág. 103 do cap. III, 4). Neste conto, reflecte-se sobre a antinomia entre a teorização sobre a arte e a prática artística. A obra intitulada *Orbis pictus*, originalmente publicada em 1658, na altura traduzida para 22 línguas, foi utilizada como compêndio ou livro didáctico até final do século XIX, em toda a Europa. O seu autor, Johann Amos Comenius, fundador e reitor de uma escola de latim, entre 1650 e 1654, tendo-se debruçado intensamente sobre o método de aprendizagem linguístico, planeou esta obra com intuito de servir de introdução à aprendizagem do latim.¹³⁵ No prefácio, dedicada ao leitor, salienta o valor didáctico e moral da obra e o livro é visto como “ein kurzer Begriff der ganzen Welt und der ganzen Sprache, voller Figuren oder Bildungen, Benamungen und der Dinge

¹³⁵ *Orbis pictus* compreende em 150 capítulos, em cerca de 300 páginas, todo o conhecimento do século XVII, ilustrado com xilogravuras. Comenius baseou-se na doutrina da emanção para desenvolver a sua teoria dos 7 mundos. A estruturação da obra obedece a um princípio lógico de ordenação: o mundo da imagem primitiva (*Welt des Urbildes*), *mundus angelicus*, *mundus naturalis*, *mundus artificialis*, *mundus moralis*, *mundus spiritualis*, e o *mundus aeternus* (s.p.).

Beschreibungen" (s.p.). O que torna este livro especialmente atractivo e apelativo para as crianças é o facto de associar texto e imagem: "Denn bekannt ist, daß die Knaben stracks von ihrer Jugend an sich an Gemälden belustigen, und die Augen gerne in solchen Schauspielen weichen" (s.p.), e Comenius insiste: "Man soll auch ihnen zulassen, die Gemälde mit der Hand nachzumahlen, so sie Lust dazu haben!. ja, so sie keinen haben, muß man ihnen Lust dazu machen [...]" (s.p.).

A cena originária, neste conto de Gaiser, é o contacto da criança com este livro e as suas imagens fascinantes (cf. Gaiser 1975, 7). O carácter pictórico do livro leva a criança a contrastá-lo com outros; a falta de ilustrações torna "die meisten Bücher so gänzlich unbrauchbar". Implicitamente contrapõe também o mundo dos adultos ao mundo da criança, quando desvaloriza a fase adulta: "die Erwachsenen in dem traurigen Nachlassen ihrer Sinne, kamen ohne Bilder aus" (*ibid.*, 7).

Já Goethe na sua autobiografia *Dichtung und Wahrheit* confere particular importância aos primeiros livros da sua infância para a sua formação artística, pois originam uma "Masse von Bildern" (Goethe 1949-1952, 28-29). Assim, numa primeira fase, realça também o *Orbis pictus* de Amos Comenius, além de outros livros e crónicas:

Man hatte zu der Zeit noch keine Bibliotheken für Kinder veranstaltet. Die Alten hatten selbst noch kindliche Gesinnungen, und fanden es bequem, ihre eigene Bildung der Nachkommenschaft mitzuteilen. Außer dem 'Orbis pictus' des Amos Comenius kam uns kein Buch dieser Art in die Hände; aber die große Foliobibel, mit Kupfern von Merian, ward häufig von uns durchblättert; 'Gottfrieds Chronik', mit Kupfern desselben Meisters, belehrte uns von den merkwürdigsten Fällen der Weltgeschichte; die 'Acerra philologica' tat noch allerlei Fabeln, Mythologien und Seltsamkeiten hinzu; und da ich bald die Ovidischen 'Verwandlungen' gewahr wurde, und besonders die ersten Bücher fleißig studierte: so war mein junges Gehirn schnell genug mit einer Masse von Bildern und Begebenheiten, von bedeutenden und wunderbaren Gestalten und Ereignissen angefüllt, und ich konnte niemals Langweile haben, indem ich mich immerfort beschäftigte, diesen Erwerb zu verarbeiten, zu wiederholen, wieder hervorzubringen. (*ibid.*)

O acesso ao mundo dos adultos, inclusive o tipo de relações de trabalho e de hierarquia que se estabelecem entre os homens, através da leitura de determinados livros, é uma temática tratada no conto "Aus dem Dorf M." (Gaiser 1983, 29-56) (cf. nota 127), quando, por exemplo, o narrador descreve o modo como se procedia o convívio na

reunião dos habitantes da aldeia para a leitura da bíblia (cf. *ibid.*, 38-40) e quando aos doze anos de idade começa a ler às escondidas os livros da mãe (cf. *ibid.*, 48-50). Assim, todos os dias de manhã cedo, antes de ir para a escola de latim, retirava a obra da prateleira, na qual estavam dispostos os livros da mãe, e enquanto tomava o pequeno-almoço. “war mein Blick gierig in ein Buch vertieft, das ich jeden Morgen herunterholte und von dem ich wußte, daß es nicht für mich bestimmt war, es schien mir abstrus, ungeheuerlich und tief. Es war ein verbotenes Buch, obwohl niemand ein Verbot erlassen hatte. Beißend und schluckend, dazwischen nach der Uhr schielend, las ich in dem Buch [...]” (*ibid.*, 48). Trata-se do *Faust*, cujas cenas relaciona com as cenas que observava todos os dias na estação de comboios e no interior da carruagem do comboio entre os trabalhadores das fábricas (cf. *ibid.*).

A leitura desta obra permite-lhe, assim, compreender o seu lugar no mundo e a relação de domínio que se instituem entre as diversas classes sociais: “[...] ich verstand, daß dies ein Teil der Welt sei und daß ich dazugehörte. [...] Ich beschloß, daß ich immer zu beiden Seiten gehören wolle. Nicht hier oder dort, sondern sowohl hier wie dort wollte ich auf eine wirre Weise meinen Platz haben und bald so, bald so verwandelt sein” (*ibid.*, 49). E enquanto corre para a estação de comboios, “tosten die Chöre in meinem Kopf und flackerte rätselhaft das Einmaleins der Hexe. Ich wollte alles begreifen und war ungeduldig auf den nächsten Morgen, der mir das Buch wieder zuspieren würde. Ich wollte alles begreifen” (*ibid.*). Para além do *Faust*, é também marcante a leitura de *Die Teufel* de Dostojewski, oferecido por um colega seu, “der die Bände selbst nicht gelesen hatte und keine Ahnung hatte, was er schenkte” (*ibid.*).

O recurso à parábola do semeador, na mesma passagem, traduz simbolicamente a função desempenhada pelo livro no desenvolvimento da vocação artística na criança. Assim, tal como o Evangelho contem sementes, cujos ensinamentos produzirão efeitos diferentes de acordo com o solo onde, por acaso, caem, também o livro contem sementes de criatividade artística que serão aproveitadas de forma diferente em função da natureza da criança. A ideia do acaso confere uma grande importância ao leitor, pois aponta para uma recepção diferenciada da obra. Assim, o texto e as suas sementes proporcionam interpretações múltiplas em função do leitor, que no futuro poderão produzir frutos ou não. Neste sentido, o narrador na fase adulta realça a importância destas sementes contidas nos livros que incutidas no seu espírito jovem, em criança, tiveram um alcance enorme no desenvolvimento da sua vocação artística:

Also ein Zufall: denke ich aber daran zurück, was er wirkte, so scheint mir erwiesen, daß Zufälle Masse sind, zahllos und an sich gleichgültig wie die Masse von Keimen, die der Wind treibt oder die in den Boden gemengt sind; vieles geht unter und bleibt taub, was aber ansetzt und Wurzeln zieht, ist damit aus dem Bereich des Zufälligen. Den Zufall ziehen wir uns zu. (*ibid.*, 49-50)

Acresce também a importância do paralelismo que estabelece entre o mundo que oferece a leitura da obra de Dostojewski e o mundo real no qual se movimenta. As afinidades entre estes dois mundos geram a indistinção da fronteira da realidade e da ficção, produzindo um espaço labiríntico, no qual coexistem simultaneamente as figuras de ambos os mundos. Tal como as personagens transpõem a barreira ficcional e adquirem contornos reais, também o narrador transita a barreira do real, percorrendo os mesmos espaços e vivenciando as mesmas experiências das personagens:

Ein Bezug bestand auch zwischen der seltsam unfarbigen Welt der Ereignisse Dostojewskis, in der keine Landschaft, kaum ein Haus vor Augen geführt wird, und der Umgebung, in der ich lebte. Das durchdrang sich so sehr, daß die Figuren jener Romane ungehindert sich bewegen konnten, wo ich selbst mich bewegte: an gewissen Zäunen gingen sie hin, ich sah sie aus bestimmten Türen treten, deren Farbe blätterte und vom Regen ausgebleicht war. Und ich selbst ging durch jene Welt, labyrinthisch irrend und tief getroffen, so wie die Menschen bei Dostojewski durch die unbildlichen, in der Vorstellung nackten Räume, durch zwielichtige Korridore von einer Szene in die andere wechseln müssen. (*ibid.*, 50)

Neste contexto, importa referir, que, no entender de Heinz Hillmann (2001), o livro, como meio de incentivar o jovem artista a descobrir o mundo, é um tema recorrente tanto no género da autobiografia como no romance de aprendizagem:

In den ein- und gleichförmigen Takt des schlafenden Daseins der Bürger hat nur beim Jüngling die Erzählung Unruhe gebracht, Nachdenken, Reflexion und später dann Traum, die Variante der Reflexion, und beide in ähnlicher Weise Bewegung. Übergang von einem ins andere. (*ibid.*, 139-140)

Um exemplo paradigmático é o romance de aprendizagem *Der Grüne Heinrich* de Gottfried Keller em que um livro com imagens é responsável por operar na criança o despoletar da imaginação e da criatividade artística: “Von Anbeginn ist sein Weg vorbestimmt, schon im Traum seines Vaters, im eigenen Traum, der Erzählung des Fremden, ja in einem alten gemalten Buch unterwegs erkennt er sich wieder” (*ibid.*,

144). Em entrevista com Roos, Weiss revela que é o seu interesse por imagens que o leva a “vasculhar” a biblioteca dos pais, em particular os livros que lhe eram proibidos, mas que se tornaram indispensáveis na sua auto-aprendizagem: “diese Bücher, die nun absolut verboten waren, neben einer ganzen Reihe anderer Sachen, durften wir nicht lesen, aber gerade diese Bildwerke haben mich natürlich umso mehr interessiert...hier gibt es sicher grundsätzliche oder grundlegende Ansätze zur Bilder-Welt” (Roos 1982a, 14). É também no espaço familiar que teve acesso a livros de autores como Hermann Hesse, Thomas Mann, Franz Werfel e Wedekind. “was die progressive deutsche Kultur verkörperte” (*ibid.*, 15).

A selecção dos livros subordina-se a uma preferência pessoal e pela forma como “die Wurzeln des Daseins angerührt wurden” (AE, 61), as “[...] naiven, farbstarken Bilder waren wie Szenerien aus meinen eigenen Träumen” (*ibid.*, 62). Atribuindo a cada época da sua vida a leitura de determinados livros (cf. *ibid.*, 61), numa primeira fase, deixa-se sobretudo envolver pelo mundo mágico dos contos, “das waren Bestandteile der Welt in der ich aufwuchs, in ihnen war eine bedrängende, erstickende Wahrheit ausgedrückt” (*ibid.*, 63). A enumeração e descrição detalhada dos heróis dos respectivos contos podem associar-se a diferentes autoretratos (*ibid.*, 61-68), uma vez que o narrador manifesta uma identificação total com as características físicas e psicológicas dos heróis. Assim, em relação à personagem Mucki “der Abenteurer und Gewaltäter” (*ibid.*, 62) salienta que era “mein frühestes Abbild, in seinem bössartigen Gesichtsausdruck zeigte sich, was in meiner eigenen Erscheinung so wohlgebändig war” (*ibid.*, 61). Também “Der Struwpeter, [...] führte mir [...] alle meine eigenen Gebrechen, Schrecken und Gelüste vor” (*ibid.*) e “[...] der Suppenkasper [...] und seine Worte, meine Suppe eß ich nicht, [...] waren meine eigenen Worte, ich selbst war es, der auf dem Stuhl hin und herschaukelte und beim Sturz das Tischtuch mit den Tellern und Gerichten in die Tiefe riß” (*ibid.*). A leitura da Bíblia, tal como em Gaiser, dá-lhe acesso ao mundo dos adultos que até então lhe era desconhecido. Para além de entrar em contacto com as imagens de tortura e de perseguição, é iniciado no mundo corrupto dos homens: “Die Bilder die ich in der Bibel fand, alle diese Bilder von Verfolgungen und Torturen, von Ausbeutungen, Brandschatzungen und Morden, von Verleumdungen und Bußen, bildeten die Vorbereitungen zu neuen Visionen, die sich mit meinen zerstörischen Spielen vermengten” (*ibid.*, 66).

Além do mais, enquanto jovem já manifesta preferências por determinadas técnicas narrativas de certos autores, preferindo o enredo intenso a longas descrições: “Ich wollte gleich seine Glut und innere Überzeugung erfahren. Lange Umschreibungen machten mich ungeduldig. Ich wollte gleich mitten in das Erlebnis hineingerissen werden, wollte gleich wissen, um was es ging” (*ibid.*, 60).

Quanto aos géneros narrativos manifesta explicitamente o repúdio pelo registo poético, que é elaborado segundo uma estrutura formal convencional e em que predomina a linguagem artificial, que, no entender do jovem, dificulta a apreensão do significado, que valoriza: “Nur selten befaßte ich mich mit Gedichten, hier war mir alles zu sehr bearbeitet, zu sehr einem Gerüst von Formen unterworfen. Ich mißtraute dem Abgerundeten und Vollendeten und es fiel mir schwer, unter dem Kunstvollen und Geschliffenen nach dem verborgenen Sinn zu forschen” (*ibid.*, 60). Em contrapartida, “Das Grauenhafte war mein Bereich. Das Umhegte und Versöhnliche stieß mich ab, mir war beklommen zumute, wenn ich von den Lieben Kindern hörte, von den Gütigen Eltern, den Reichen Belohnungen. Schilderungen von Beschütztheit, von Wärme und Zufriedenheit weckten einen bohrenden Schmerz” (*ibid.*, 63).

Em *Abschied von den Eltern* enumera um conjunto de obras, cujos títulos revelam o lado negro da condição e do ser humano, que remetem para mundos infernais e violentos, pelos quais se sente profundamente atraído: “Die Dämonen, Die Erniedrigten und Beleidigten. Aus einem Totenhaus, Die Elixiere des Teufels. Schwarze Fahnen. Inferno, waren Titel die plötzlich vor mir aufflammten und etwas in mir beleuchteten. Es war etwas Magisches in diesen Titeln, sie trafen mich ins Herz” (*ibid.*, 68).

Retrospectivamente, numa fase adulta, reflecte que o processo da leitura se situa num estado de desenvolvimento mais avançado no que diz respeito à apuração dos sentidos, que difere significativamente das brincadeiras de criança na casa dos pais. A leitura é, assim, associada ao desenvolvimento do sentido táctil, sendo identificada com um movimento de aproximação gradual de algo indecifrável e que, por isso, não se consegue identificar. Consequentemente, o processo de leitura é transformado numa metáfora para a vida: “Beim Lesen war das Tasten und Suchen, das ich vor der Tür mit den roten und den blauen Fensterscheiben, und oben auf dem Dachboden, empfunden hatte, herangereift. Mein ganzes Leben war ein Tasten und Suchen” (*ibid.*, 68). Este processo gradual de avanços e de recuos no acto da leitura é explícito quando, na segunda vez na

cidade de Estocolmo, em *Fluchtpunkt*, se sente finalmente preparado para a leitura dos livros de Kafka, porque ele “hatte oft in ihnen geblättert und versucht, sie zu lesen, sie jedoch immer wieder beiseite gelegt” (FP, 56). Sendo assim, a leitura implica fundamentalmente um amadurecimento do próprio leitor para que possa confrontar o seu pensamento e as imagens que aparecem nos livros e criar momentos de reflexão (cf. *ibid.*, 57).¹³⁶

Portanto, as primeiras leituras literárias durante a infância são marcantes por permitirem o acesso ao mundo dos adultos, a um espaço comunicativo mais amplo que se estende a todo o universo, e por estimularem o acto criativo a nível pictórico. Assim, os livros encerram em si os germes para o início de um projecto artístico no âmbito das artes plásticas. O que é particularmente interessante em Weiss, é que a identidade com os heróis dos primeiros livros é tão incisiva que os identifica com autoretratos. Ambos os narradores procuram, nesta fase inicial, principalmente transpor para a tela ou para o papel as imagens captadas nos livros, que tanto podem ser em forma de desenhos, pinturas, textos e colagens, o que será um aspecto fulcral a ser tratado no capítulo seguinte.

¹³⁶ A importância dos livros como espaço social é retomada na fase adulta (cf. cap. IV, 2). Os livros ordenados nas estantes, no seu espaço de trabalho, são também determinantes para proporcionar uma determinada atmosfera que estimula o trabalho criativo, que trataremos em mais pormenor no capítulo dedicado ao espaço físico do quarto (cf. cap. IV, 1).

4. Espaço de actividades pictóricas e de artes plásticas: o nascimento do artista

Der Maler, der sich anschickt, Wortbilder zu schaffen, entdeckt zunächst einmal den Reiz, ein Bild (im Sinne von Image) auch zeitlich abzuwickeln, es zu verändern und in verschiedenen Phasen darzustellen. Das Element Zeit, das jenseits der Malerei steht, bietet hier plötzlich die Möglichkeit, reine Formen zu beleben und in eine Kontinuität zu bringen. Er sieht Stilleben und verwandelt sie in Geschehnisse – dies ist wohl der Grundzug seiner Dichtung. (Platschek 1956, 9)

Neste capítulo, confere-se particular relevo às primeiras actividades pictóricas ou de colagens realizadas pelos narradores na infância. No conto “Mittagsgesicht” (Gaiser 1959, 213-231) (cf. nota 121), Ertinger, retrospectivamente, através do recurso a várias analepses, recorda como em criança já manifesta uma certa apetência para a pintura, ainda que apenas fossem rabiscos infantis. Assim, enquanto o pai realizava os seus afazeres de pastor da aldeia “hockte der kleine Sohn am Boden und füllte zahlreiche Bogen Papiers mit seinen Kritzeleien” (*ibid.*, 221). Também no conto “Die Erzreaktionärin” (Gaiser 1975, 44-55) (cf. nota 125),¹³⁷ Anna¹³⁸ testemunha que o narrador desde pequeno revelava habilidade para o desenho. Contudo, Anna tem uma concepção do belo que difere consideravelmente da do narrador, uma vez que ordena: “«- bis daß ich heimkomme, malst du. Aber etwas Schönes». Nach der Vorstellung Annas saß ich jetzt im Zimmer, fromm gebändigt an meinem Pult, bunte Kreiden vor mir ausgelegt” (Gaiser 1975, 46).

O livro *Orbis pictus*,¹³⁹ descrito no conto “Mißglückte Weltordnung” (Gaiser 1975, 7-17) (cf. nota 125), fascina a criança ao ponto de ele elaborar a sua primeira colagem (Gaiser 1975, 11). No sótão encontra livros velhos e na ausência do pai vai buscar ao escritório a cola (*ibid.*, 12-13). Descreve em pormenor o processo de criação da sua obra: “Ich begann und beträufelte reichlich alles, Rückseiten, Vorderseiten, mit der Lösung. Ich strich und pinselte, strich die Zeilen mit *des Lasters Bahn* zu, schwelgerisch zog ich Blatt nach Blatt auf, die leere Seite nach oben” (*ibid.*, 13). À noite reflecte sobre os acontecimentos, objectos e pessoas que pretende incluir na sua obra e que enumera:

¹³⁷ Este conto introduz no círculo de amigos do narrador, para além de Anna, uma nova personagem, que é Hemmerling. O texto distingue entre o tipo de relações que o narrador mantém com Anna, por um lado, e com Hemmerling, por outro; toda a caracterização em relação a Hemmerling fã-lo contrastar com Anna.

¹³⁸ Amiga de infância, que exerce um papel maternal e autoritário sobre a criança.

¹³⁹ Cf. cap. III, 3 e nota 135, neste estudo.

Alpha Centauri, ein Stern, von dem ich den Namen wußte, der paßte vorn hin. Zwischen ihm und der Zecke, die sich am Bauch voll Blut sog, mußte sich alles ordnen lassen. [...] Tätigkeiten der Menschen, das Schweineschlachten, die Hochzeit, [...]. Gegenstände: das Fahrrad, der Teppichklopfer, das Haupt Johannes des Täufers. Personen: Saul und die Königin von Saba, Armin der Cherusker und meine Freundin Anna erhielten ihren Platz. (*ibid.*, 14)

Qual o espanto quando, no dia seguinte, pega no livro e ao abri-lo verifica “daß nur hinten noch ein paar lose Seiten flatterten. Der vordere Teil bildete einen saftigen wellig verleimten Block” (*ibid.*, 15). Com a ajuda de uma faca: “Ächzend, widerwillig spaltete sich da und dort die Masse. Ich kratzte und schabte, ich riß: Ich schlitzte. Schon war nichts mehr heil. Fetzen rollten sich, Späne hingen aneinander. Inseln von Rückseiten hielten sich in den Buchten von Vorderseiten. Zeilen waren zerrissen. Schriftzüge, Zahlen Lettern verrückten sich zu verwunderlichen Mustern” (*ibid.*, 15). De uma forma inconsciente, tinha concebido uma colagem, “bloß gab es das Wort nicht damals” (*ibid.*, 17). Segundo a perspectiva da criança: “Alles war jetzt kaputt, was ich säuberlich bedacht hatte. Vorderseite, Rückseite, alles hing aneinander, alles war zerschlitzt. Lustig war es gewesen. Langsam zog sich der Spaß zurück” (*ibid.*, 16-17). Não deixa de ser curioso, que, apesar de atira-la para longe, sente-se profundamente atraído por este tipo de arte (cf. *ibid.*, 17) que se baseia no princípio da técnica de colagem, “inventada pelos cubistas Pablo Picasso e Georges Braque em França” (Elger 2005, 10), a partir de 1907 e 1909, apropriada pelo dadaísmo (*ibid.*) e, a partir de 1924, explorado pelo surrealismo, sobretudo pelos trabalhos de Max Ernst (cf. Klingsöhr-Leroy 2004, 8-9).

Também no conto “Das Leere beseitigen” (Gaiser 1975, 102-108),¹⁴⁰ o narrador descreve uma das primeiras actividades pictóricas que realiza “am Ende des Flurs, unterm Fenster” (*ibid.*, 103) na casa paterna. Desde o início a criança manifesta o plano de desenhar a figura bíblica do profeta João Baptista no deserto, contudo à medida que vai descrevendo as diversas fases do acto pictórico apercebemo-nos de um conjunto de desvios em relação à estética pictórica convencional. Primeiro, desconhece que o volume de uma figura está associado ao seu grau de santidade: “Dabei hatte ich nicht etwa die Vorstellung, daß mir der Prophet größer geraten müßte als Figuren, die ich

¹⁴⁰ Como já referimos, este conto constitui a segunda parte do conto “Aus einer Kindheit” (1983, 107-124) (cf. notas 125 e 131). A edição que serve de base, neste estudo, é a de 1975 (102-108). Este conto confronta dois modos distintos de imitar a natureza, que são representados, respectivamente, pelo “Herr Professor Flick”, o professor de artes plásticas, e a criança. O problema fundamental, no entender do professor, é o facto de a criança ainda não ter conseguido estabelecer um equilíbrio entre o volume da figura e o vazio do papel.

sonst entwarf" (*ibid.*, 102). Começando pelo plano inferior principia por desenhar elementos que exercem particular magnetismo sobre ele e estão normalmente presentes em pinturas de naturezas-mortas, com é o caso de elementos do reino mineral, dos reinos dos insectos e dos anfíbios. Como já mencionámos, no capítulo anterior, na primeira parte "Mückenlarven" (Gaiser 1983, 107-115) do conto "Aus einer Kindheit" (*ibid.*, 107-124) (cf. nota 131), Anna tenta convencer a criança de que a água estagnada, "sei eine Dreckbrühe, weiter nichts" (Gaiser 1983, 108), esclarecendo-o acerca da tipologia dos diversos reinos que tinha aprendido na escola, segundo a qual existiam insectos inferiores. Mas mesmo assim "fesselten mich solche Kerfen, sooft wir einen Stein umdrehten und es darunter kroch und floh. Traf das Licht sie, so rollten sie sich zu blinkenden Panzerkugeln von der Farbe alten Silbers ein" (*ibid.*, 109). Os insectos, bem como a pedra, habitualmente desprezados pelo homem comum, revestem-se, neste caso, de uma simbologia de enorme alcance na concepção estética da obra de arte (cf. cap. III, 5). Por isso, no texto "Das Leere beseitigen" (Gaiser 1975, 102-108) desenha por baixo das pedras vermes, escaravelhos ou aranhas. À medida que gradualmente se vai movendo na vertical em direcção ao céu faz um desvio, apesar de inconscientemente, no que se refere a representação da figura do profeta, quando o desenha na diagonal. Além do mais, os braços levantados do profeta sugerem desespero por parte da figura, o que põe em causa a noção clássica da ordem e da harmonia das figuras representadas:

Alsdann begann ich; ganz am unteren Rand strichelte ich den Grund der Wüste hin. Steine und Sand, und ließ unter Steinen manches Gewürm sich ringeln, auch Käfer oder Spinnen krochen dort, und es waren spitze böartige Steine. Dort also hob der Prophet seine Arme auf. Ohne daß ich wußte wie, geriet er mir mit schräg erhobenen Armen; als ich mich wieder aus meiner knienden Stellung aufrichtete, damit ich besser sehen konnte, bildete er mit seinen Armen eine Figur, die etwa einem großen Y glich. Ich sah, daß ich durch heftiges Stricheln das härene Gewand wiedergeben mußte, auch Haupthaar und Bart gab ich in starken dunklen Strähnen. Endlich stand er da in seiner furchtbaren Weite, und es war nichts rechts und links um ihn und über ihm auch nichts, riesig hoch ging es dort hinauf. (*ibid.*, 103)

É no final do conto "Mittagsgesicht" (Gaiser 1959, 213-231) (cf. nota 121), depois do narrador ter, ao longo do texto, contrastado a natureza artística do filho à maneira de ser do pai, que ocorre uma cena originária particularmente simbólica, no que diz respeito à emancipação do filho enquanto pintor. Será o momento em que o filho desenha o rosto do pai, quando este se encontra à exposição no caixão. Identifica esta tarefa como sendo

uma das mais difíceis, alguma vez realizada: “es war das erstemal, daß er ein totes Gesicht studierte” (*ibid.*, 228). É também neste momento que ficamos a saber que ele “damals Übungen im Zeichnen belegt hatte” (*ibid.*). A dificuldade na representação do rosto estático do pai sugere implicitamente o seu talento em pintar formas em movimento: “Das Gesicht lag, rührte sich nicht, strafte Lügen und erklärte sich niemanden” (*ibid.*). Enquanto Ertinger “brachte fast einen Tag dort in der Totenkapelle zu und mühte sich ab, das Gesicht zu zeichnen” (*ibid.*), ele é confrontado com o significado da vida e da morte, bem como com noções pertencentes ao âmbito da arte como a efemeridade, a antinomia entre “vergänglich” e “unvergänglich”, “movimento” e “imobilidade”: “Er hoffte, das Beobachten leichter zu finden dadurch, daß keine Bewegung mehr eine Form veränderte, doch erfuhr er das Gegenteil. Denn das Leben, das in Gesichtern eine unmerkliche immerwährende Summe von Bewegung bewirkt, erläutert die Formen und leuchtet sie aus. Das Unbewegliche gibt keine Hilfe” (*ibid.*, 228).

A contemplação do rosto do pai suscita a reflexão sobre a noção do belo, a distinção entre vários tipos de beleza que, neste caso particular, não estão associados a uma beleza intemporal na acepção clássica, por isso questiona-se “ob das Gesicht nun schön und vollendet sei. Es schien ihm so, doch war es keine Schönheit der Art, die Dauer verlangt und bewahrt werden will” (*ibid.*, 228). Contrasta a natureza humana com a natureza da pedra. Assim, enquanto a natureza humana se caracteriza pelo facto, “[...] daß sie Vergänglichkeit wollte und selber vergänglich war” (*ibid.*), a natureza da pedra é “unvergänglich” (*ibid.*). Estas considerações estéticas sobre a natureza efémera do Homem contribuem também para a reflexão sobre a própria natureza humana, e, por sua vez, sobre a morte que fazem parte da condição do Homem. Daí se lembrar da palavra hebraica *enōsch* que significa “Homem”. Neste conceito encerram-se elementos antagónicos que caracterizam a existência humana e que, por um lado, a associam a imagens de decadência e de efemeridade, por outro, à imagem do “eleito” entre todos os seres:

Der Abstand zu Gott, zu den seligen Geistern, alle Bilder der Hinfälligkeit, das Bild von Fleisch, das wie Gras welkt, von der Spreu, die der Wind davonträgt, von dem Acker, der verflucht ist und Dornen und Disteln tragen soll, das alles lag in dem Wort beschlossen, aber auch der Anspruch, die unverbrüchliche Zusage, allein inmitten der Schöpfung erwählt zu sein. (*ibid.*, 229)

Tal como no conto “Mittagsgesicht”, também o narrador em *Abschied von den Eltern*, é confrontado com a imagem do pai morto dentro do caixão: “[...] vor mir war ein Leben völlig abgeschlossen” (AE, 8). A colocação desta cena no início do livro reveste-se de uma significação simbólica, uma vez que sugere que apenas a partir deste acontecimento trágico, com a morte quase simultânea dos pais, é possível operar gradualmente o corte radical com os pais e criar a distância necessária para construir um projecto estético autónomo. Rodeado pelos sons dos comboios que provinham da estação perto do local onde se encontra, que demarca claramente o espaço exterior do interior, o narrador contempla pela última vez o pai. Apesar de o corpo ter o aspecto de se ter reduzido, o rosto apresenta-se com uma expressão tranquila e imponente.

Darinnen lag, neben einem mit Blumen und Kränzen bedeckten Sarg, mein Vater auf einem tuchverhangenen Gestell, gekleidet in seinen schwarzen Anzug, der ihm zu weit geworden war, in schwarzen Socken, die Hände auf der Brust gefaltet, und im Arm das eingerahmte Foto meiner Mutter. Sein gemagertes Gesicht war entspannt, das kaum ergraute, dünne Haar lag in einer weichen Locke um seine Stirn, etwas Stolz, Kühn, das ich früher nie an ihm wahrgenommen hatte, prägte seine Züge. Vollendet waren seine Hände, mit den ebenmäßigen, bläulich schimmernden Muscheln der Fingernägel. Ich strich über die kalte, gelbliche, straffe Haut der Hand während einige Schritte hinter mir die Schwester draußen in der Sonne wartete. (*ibid.*)

Apesar de a literatura crítica já ter explorado em pormenor a morte da irmã Margit Beatrice, cujo impacto na vida do narrador é descrito em *Abschied von den Eltern*, antes da mudança da família Weiss, primeiro para Londres e depois para Praga,¹⁴¹ é importante reter o efeito deste acontecimento que o autor confirma em entrevista: “Ihr Tod löste eigentlich den ganzen Prozeß der Produktivität bei mir aus, dieses Erlebnis des Todes!” (Roos 1982a, 19).¹⁴² É num estado de total perturbação que cria a sua primeira grande composição, dedicada à irmã, representando-a entre a vida e a morte. A insistente repetição da forma verbal e nominal do verbo “zittern”, estado que percorre todas as partes do seu corpo, que enumera, salienta o choque em que se encontra, em que a pintura aparece como único meio para expressar a sua dor:

¹⁴¹ O narrador, em *Abschied von den Eltern*, comenta: “Ehe wir das Land verließen und unsere Wanderung über viele Grenzen antraten, starb Margit” (AE, 74).

¹⁴² Para Sepp Hiekisch-Picard (1984a) a figura feminina da irmã é uma imagem recorrente nas composições pictóricas, que decorre da experiência traumática da sua morte. Outros acontecimentos como a tristeza da perda dos amigos da Alemanha, a insegurança criada pela língua e pelo ambiente durante o exílio são razões que levam Weiss a isolar-se cada vez mais (*ibid.*, 95).

Das Zittern ließ mich nicht mehr los, es zitterte in meinem Brustkorb, es zitterte in meinen Kniekehlen, es zitterte in meinen Händen, und meine Zähne schlugen aufeinander. Und auch am nächsten Tag war das Zittern in mir, am nächsten Tag, als ich vor der Staffelei in meinem Zimmer stand und malte. Während Margit mit ihrem unheimlichen Geliebten rang, bis ihre Kräfte sich langsam verbrauchten, malte ich mein erstes großes Bild. (AE. 77)

A referência da cópia da imagem bíblica da princesa por parte do menino (cf. *ibid.*, 65), sugere que, antes da morte da irmã, já desenhava as imagens que via nos contos que lia. Será apenas no texto *Fluchtpunkt*, quando o narrador mostra os seus trabalhos pictóricos e de desenho já concebidas a Max, que ficamos a saber que o narrador fazia cópias dos heróis dos seus filmes preferidos: “An Hand von ein paar Zeichnungen aus den ersten Schuljahren, die ich zwischen meinen Manuskripten verwahrte, nahmen wir Einblick in die Vorbereitungen meiner Bilderwelt” (FP, 29). Estes desenhos inserem-se numa fase em que mal sabia ler, nem escrever, “wußte noch nichts von Kunst und Literatur” (*ibid.*). Presenciamos a mesma identificação com os heróis dos filmes mudos, já analisada em relação aos heróis dos livros (cf. cap. III, 3); a aprendizagem do desenho e da pintura é inspirada em motivos e modelos do cinema. À medida que vai mostrando os desenhos, que contêm retratos das figuras e cenas dos filmes, enfatiza a identificação com os protagonistas dos filmes. Assim, em Jackie Coogan, actor principal do filme *The Kid* (1921) de Charlie Chaplin “fand ich einen Spiegel, in den ich mein Dasein überführen konnte” (*ibid.*) e, dois anos mais tarde identifica-se com Douglas Fairbanks: “So wie der Dieb von Bagdad [no filme de 1924] hatte ich einmal leben wollen, so wild und abenteuerlich wollte ich alle Schwierigkeiten überwinden, in allen Todesgefahren lachen, alle Feinde besiegen, und die Schatzkiste finden, und die Prinzessin aus ihrer Gefangenschaft befreien und für mich gewinnen” (*ibid.*, 30). E numa fase “als ich schon die Bücher, die Malerei entdeckt hatte, sah ich Murnaus Film Tabu” (*ibid.*), último filme realizado por Murnau em 1931, cuja cena final contrasta significativamente com o final do filme *Dieb von Bagdad*. Esta cena mostra uma mão, expressão do último esforço do amante que morre afogado depois de ter tentado nadar atrás do barco que tinha raptado a sua amada (cf. *ibid.*).¹⁴³ A cena final deste filme é também o centro de uma “Sammlung von Abbildungen, die ich aus Zeitungen und Zeitschriften ausgeschnitten hatte” (*ibid.*, 31) que pode ser identificada com uma acumulação de materiais para futuras obras.

¹⁴³ Os dois filmes *Dieb von Bagdad* e *Tabu* vão ser retomados na final do mesmo texto quando o narrador tem o seu “momento de iluminação” em Paris, e são importantes para caracterizar o espaço que denominamos por “espaço comunicativo absoluto” (cf. cap. IV, 7).

No que se refere às imagens e aos temas que dominam as primeiras actividades pictóricas de Peter Weiss, estas foram sobretudo influenciadas pelas impressões captadas na zona industrial, na cidade de Bremen, onde passou a sua infância: “[...] diese ganzen atmosphärischen Ereignisse einer Hafenstadt waren grundlegend, sie wurden während der ersten Jahre sehr stark aufgenommen.[...] In dieser Gegend selbst wurde alles instinktiv aufgenommen und kam dann in den visuellen Eindrücken der ersten Bilder wieder vor” (Roos 1982a, 11).¹⁴⁴ O motivo da cidade está presente numa colagem, descrita em *Fluchtpunkt*. Salienta-se a pouca consistência dos materiais e a consciência da necessidade de encontrar novos meios de expressão artística:

Neben mir auf einem Brett stand das Modell einer Stadt, das ich mir aus Papier und Zellofan, aus Drähten und Stäbchen erbaut hatte. Nach meinen zerstörerischen Spielen war dies der erste konstruktive Versuch. Es war eine Zukunftsstadt, eine utopische Metropole, doch sie war unvollendet, skeletthaft, ich wußte plötzlich, daß ich nicht daran weiterbauen würde, ich sah nur noch zerknittertes, leimdurchbröckeltes Papier, und alles war verbogen und zerbrechlich, man konnte es mit einem Atemzug umblasen. Ich mußte nach anderen Mitteln des Ausdrucks suchen. (AE, 56-57)

Podemos concluir que, numa fase inicial, a criatividade artística no âmbito das artes plásticas é sobretudo estimulada por determinadas experiências e acontecimentos que marcaram a criança ou o jovem. Vimos que, no caso de Weiss, são relevantes a morte trágica da sua irmã, a leitura de cenas da bíblia, o visionamento de filmes, as primeiras impressões captadas no espaço urbano e a morte quase simultânea dos seus pais, que inspiram as suas primeiras actividades artísticas. No caso de Gerd Gaiser se destacam sobretudo a leitura dos livros com imagens, as cenas bíblicas e a morte do pai que impulsionaram o acto criativo.

Dado que a descrição da natureza nos textos de Gaiser apresenta uma inegável semelhança com as naturezas-mortas, género de pintura que se desenvolveu sobretudo a partir do século XVII, analisaremos, no capítulo seguinte, em que medida é possível relacionar as naturezas-mortas, o mito da Medusa e a simbologia da pedra para compreender o projecto estético e/ou artístico de Gerd Gaiser.

¹⁴⁴ Cf. também Ingo Bartsch 1982, 81 e Karl Heinz Götze 1995, 173-196.

5. Espaço estético e recreativo em Gerd Gaiser: o mito da Medusa, a simbologia da pedra e as naturezas-mortas

Ein Feston ist, laut Sachwörterbuch, ein »natürliches oder künstlerisch nachgebildetes Gewinde von Blumen, Zweigen oder Früchten zum heiteren Schmuck architektonischer Masse. (Gaiser 1983, 77)

A expressão “naturezas-mortas” só começou a ser utilizada para designar uma forma particular de pintura, pela primeira vez, na Holanda, em meados do século XVII. Michelangelo Merisi, conhecido na história da pintura como Caravaggio, “O mestre das trevas” (Lambert 2001, 47), teria sido o primeiro a pintar naturezas-mortas (Caravaggio 1978, 7). A sua “Canestri di frutta” de 1600, mostra claramente os sinais da decomposição, frutos picados pelos insectos e folhas secas e comidas pelos caracóis. Numa escala hierárquica, elaborada pela Academia de Arte de Paris, que definia a hierarquia dos diversos géneros de pintura, as naturezas-mortas e quadros com animais e paisagens ocupavam o nível mais baixo “por se ocuparem de formas de vida mais inferiores ou simplesmente da natureza inanimada” (Schneider 1999, 7-8).

A descrição de uma natureza-morta de Jan Davidsz de Heem (1606-1656), na segunda parte do conto “Medusa” (Gaiser 1983, 74-83)¹⁴⁵ intitulada “Ein Feston” (*ibid.*, 77-80), revela sobretudo a perspectiva estética do narrador sobre este género de pintura. O fascínio pelas representações de naturezas-mortas, parece estar relacionado com a simbologia subjacente à sua criação, como a aguda consciência da passagem do tempo à qual se associa a efemeridade da vida e a decadência humana. Assim, para o narrador as naturezas-mortas não apresentam “Reichtum dieser Erde” ou “Reichtum des Leben”, mas antes “Das Wahnsinnige seiner Verschwendung” (*ibid.*, 78).

Na composição de Heem, o narrador começa primeiro pela descrição das flores e pelos frutos para depois salientar os indícios de degradação visível, estabelecendo um paralelismo com outras formas de vida, como o reino animal (*ibid.*, 77-78). Era

¹⁴⁵ O conto “Medusa”, publicado, pela primeira vez, em *Gerd Gaiser. Werk und Gestalt* de Curt Hohoff, em 1962 (48-56), posteriormente em *Gazelle, grün*, em 1965 (21-30) e em *Mittagsgesicht*, em 1983 (74-83), é dedicado ao mito da Medusa e procura revelar as ideias fundamentais que estão presentes neste mito, como a vida e a morte; a transitoriedade da vida; a ideia de que existe um modo de representar a natureza de uma forma intemporal. Este conto é constituído por três partes: “I. Ein Wespennest” (*ibid.*, 74-77), “II. Ein Feston” (*ibid.*, 77-88) e “III. Perseus” (*ibid.*, 80-83).

habitualmente aceite que as naturezas-mortas criavam uma “ilusão óptica”, contudo na perspectiva do conto “ela destrói ilusões” (*ibid.*, 79). A pintura identificada com uma “architektonische Masse” constitui “ein dunkel gehaltenes Viereck aus Stein” “nur durch zwei blaue Schleifen in beiden oberen Ecken angedeutet” (*ibid.*, 77). Começa então pela enumeração dos diversos tipos de caules e folhas, na qual se destaca a adjectivação pormenorizada das folhas que apelam aos sentidos do ouvido, do gosto e do tacto: “Darin Stengel und Blätter von Tulpen, von Atern und Efeu, von Kornelkirschen, von Wein und Disteln, Brombeer- und Rosenranken, Krautige, lasche oder zähe Blätter; sie rollen sich, fransen aus, strotzen von Adern und sind harsch, flaumig oder knirschend fett anzufühlen” (*ibid.*). Também os adjectivos usados na descrição das flores apelam fortemente aos sentidos da visão e do tacto, estabelecendo um contraste entre tons frios e quentes através do recurso a uma paleta de cores: “[...] kühlblaue Kaiserwinden, Schneeballen, Rosen in fester Knospe oder ermattend aufgetan. Auf natternhaften grauen Stengel die Tulpen, kalt geziert und incroyable, unfruchtbar, makellos, flammig wie gelackt” (*ibid.*, 77-78). Nos frutos salientam-se os indícios de decomposição, mas continua a ser evidenciado o aspecto visual da composição pela profusão de cores:

Früchte dazwischen, Granatäpfel gesprenkelte Zierkürbisse, Mais aus dem weißen Schelfen bleckend mit gelblichen, fahlen und schwarz verfärbten Körnern. In zottiger Kaspel die Kastanie. Durch die Haut von Weinbeeren schimmert süße Gallerte rötlich und blau. Wachs liegt auf der Haut, und Tautropfen liegen auf dem Wachs. Kirschen von der Art, die glasig wird an überreifen Stellen. Das Mürbe dort, wo die Stengel ansetzen. (*ibid.*, 78)

A degradação do arranjo de flores e de frutos é realçada pelo início do processo de decomposição, anunciando o tema da efemeridade da vida, que ora é originada pela acção destruidora do tempo ora pela intervenção de caracóis e de pássaros. Apenas a pedra subsiste nesta destruição total: “Denn überall in dem Strotzen das Anfällige, das Hinübergehen, das Gären und Sichöffnen; Flecken treten auf, Warzen, Verholzungen, Narben, Verkümmierungen, Geschwülste. Schnecken- und Vogelfraß reißt das Fleisch auf, bis der Stein bloßliegt” (*ibid.*, 78). Este processo é acelerado pela enumeração de substantivos que conferem dinamismo e por verbos que exprimem o lado medonho inerente à decomposição. Os talos comparados a serpentes salientam a disformidade e o estado de decadência: “Überall Bewegung, ein Quellen und Pulsieren, ein Abschmelzen und Aussickern. In Höhlungen zittern Staubfäden, Bürsten, Tentakel, Flugsamen

sträuben sich büschelig auf. Halme wie Schlangen; eine ekstatisch züngelnd, grell hinauszüngelnd; er schnellte eine Ähre ins Licht. Die Ähre krümmt sich" (*ibid.*, 78). Neste quadro os insectos e os animais rastejantes serão em grande medida responsáveis pelo aceleração do processo de decomposição até à morte: "Dazu bewegen sich Tiere selber durch die Höhlen. Schnecken wandern schleimig, Schmetterlinge schweben an, kleine Hautflügler bohren sich in Kelche. Stoffwechsel findet statt. Grüner Saft schießt in blaßgemaserte Raupen" (*ibid.*, 78). Nesta descrição, Gaiser consegue indubitavelmente transformar a superfície estática do quadro numa sequência textual dinâmica que evidencia a ambivalência da natureza, o eterno círculo de vida e de morte. A reflexão crítica sobre este género de pintura é dada através de duas longas questões retóricas no final que põem em questão o próprio sentido da vida e este tipo de arte.

Neste contexto importa salientar a importância do mito da Medusa¹⁴⁶ nos dois autores, que, apesar de tratado de forma diferente, acaba por se revestir de um significado simbólico muito semelhante. Associado à imagem da mulher, este mito surge, tanto no campo pictórico como textual, em Peter Weiss, aliado à atracção e à repulsa em relação ao elemento feminino, em particular no que se refere à figura materna.¹⁴⁷ No caso particular de Gerd Gaiser, o mito e a cabeça da Medusa são elementos fundamentais para a compreensão da sua concepção estética da arte. Tanto Weiss como Gaiser sentem-se atraídos pelo inferno.¹⁴⁸ Tal como em Dante, o mito da Medusa surge também associado a uma imagem de descida ao inferno, uma vez que Perseus teve que se afastar

¹⁴⁶ Importantes estudos no século XX tentam explicar o mistério que rodeia a figura da Medusa, como é o caso de Freud em *Das Medusenhaupt*, publicado em 1922, e de Guilherme II *Studien zu Gorgo*, publicado em 1936. Ao passo que na obra de Freud a figura mítica surge associada ao complexo universal de castração, aliado ao complexo de Édipo, no estudo de Guilherme II salienta-se a imagem poderosa e materna da figura de Medusa. Em ambos os casos, esta figura mítica produz, simultaneamente, sentimentos contraditórios, como o fascínio e o terror. A recuperação do mito da Medusa no século XX encontra-se associado a um contexto social particular e ambos os estudos reflectem apenas as ideias dominantes de uma série de artistas e cientistas em relação à emancipação da mulher e à crescente homossexualidade. Traduz, por um lado, o medo e a impotência do homem perante a mulher cada vez mais ameaçadora, por outro, reflecte a perda de identidade do homem num mundo em que a mulher começa a assumir uma posição cada vez mais dominante, que se traduz na tensão entre os géneros masculino e feminino (cf. Inge Stephan 1997, 60-83).

¹⁴⁷ Cf., por exemplo, o estudo "Eine 'destruktive Gewaltfigur' oder Abschied von Mutter und Medusa" de Ursula Bessen (1999, 89-96). O motivo da Medusa ganha particular importância no contexto da *Ästhetik des Widerstands* com a interpretação da pintura a óleo "Das Floß der Medusa", concebida em 1818/19 pelo pintor Jean Louis A. Théodore Géricault, que, em conjunto com as outras obras plásticas e pictóricas, citadas no romance, já foi alvo de vários estudos aprofundados. Cf., por exemplo, Badenberg 1995, 114, 125, 183-186 e o capítulo "Das Floß der Medusa – der Augenblick des Schreckens" do estudo de Nanfang Wu (1999) (Diss.).

¹⁴⁸ No caso particular de Weiss, o interesse pela temática do inferno surge associado ao fascínio pela *Divina Comédia* de Dante. Cf. o ensaio "Gespräch über Dante" (Weiss 1979, 109-130) e a nota 134. neste estudo. O inferno, tematizado na *Divina Comédia*, é particularmente explorado na *Ästhetik des Widerstands*, cf. por exemplo, Susanne Knoche (1995, 48-63 e nota 37).

do plano terreno, e entrar num tempo que se afigura intemporal, para decapitar a Medusa: “Er tritt aus der Zeit” (Gaiser 1983, 81) (cf. nota 145).¹⁴⁹

No âmbito deste trabalho, pensamos que a descrição de naturezas-mortas e a simbologia da pedra em Gaiser estão intimamente relacionadas com o mito da Medusa, uma vez que, de acordo com o mito, o olhar da Medusa petrifica todos aqueles que a contemplam e tem uma “cabeça aureolada de serpentes enfurecidas” (Chevalier 1982, 357).¹⁵⁰ Para o narrador de Gaiser, a Medusa não simboliza apenas a morte, por isso não consegue acreditar, “daß das Haupt der Gorgo versteinte, weil es starb, wie die Dichter berichten” (Gaiser 1983, 79). Esta figura mítica exprime, antes pelo contrário, também o princípio da vida, na medida em que, quando é decapitada, dá à luz Chrysaor e Pegasus: “Medusa hat geboren, indem sie stirbt” (*ibid.*, 83). Esta interpretação se diferencia consideravelmente de outras posteriores: “Das Entsetzen des Lebens strahlt von ihr aus, nicht die Starre des Tods, wie die späten Schreiber es verstanden” (*ibid.*, 82). A Medusa, ao ver-se no espelho, reconhece a sua própria mortalidade que a vida implica. De acordo com o mito, a Medusa mais as suas duas irmãs eram monstros e no seu conjunto eram designadas por “górgonas”: “Sterblich ist einzig Medusa unter den Gorgonenschwestern” (*ibid.*, 81-82), por isso, Gaiser adjectiva de “gorgonisch” a vida, que alude à própria Medusa e o seu grito em face da morte.

É no momento em que se descreve a morte da Medusa por Perseus, na terceira parte “III. Perseus” do conto “Medusa” (Gaiser 1983: 74-83) (cf. nota 145), que o narrador reflecte sobre a importância da pedra, pois a Medusa transforma-se em pedra quando se contempla a si mesma no espelho: “Unsere Sucht, Stein zu werden. Das Flüchten unserer Vergänglichkeit in den Stein. Nicht mehr zu tragen, zu trachten, zu fruchten. Tot sein, damit wir des lästigen Tods ledig sind” (*ibid.*, 82).

Sendo assim, pensamos que a interpretação habitualmente aceite de que a petrificação, provocada pelo olhar da Medusa, “simboliza o castigo infligido ao olhar indevido” (Chevalier 1982, 525).¹⁵¹ não se pode aplicar ao pensamento estético de Gaiser. Antes

¹⁴⁹ Na terceira parte “III. Perseus” (Gaiser 1983, 80-83) do conto “Medusa” (*ibid.*, 78-83) (cf. nota 145) reconta-se o mito. Descreve-se como Perseus corta a cabeça da Medusa com a ajuda dos deuses, mas a versão de Gaiser salienta sobretudo a simultaneidade do princípio da vida e da morte nesta figura mítica.

¹⁵⁰ Uma das representações mais conhecidas da cabeça da Medusa foi executada, cerca de 1597, por Caravaggio, a pedido do Cardeal Francesco Maria Del Monte, seu protector (Caravaggio 1978, 11-12).

¹⁵¹ Para a tradição da simbologia da pedra cf. o *Dicionário dos Símbolos* Chevalier 1982, 510-514.

pelo contrário, a petrificação é algo desejado, porque possibilita o regresso a um estado primordial que simboliza a própria pedra.

O fascínio pelas pedras manifesta-se também no conto “Steine” (Gaiser 1983: 100-106).¹⁵² associado à predilecção do narrador por zonas montanhosas.¹⁵³ Principia por realçar a sonoridade da palavra “pedra”, em alemão “Stein”, e o facto de a pedra permitir conservar, ao mesmo tempo, o frio e o calor: “Wärme strömte, wenn die Sonne gesunken war, lange noch aus den Steinen [...] Die Schlangen ruhten dort. Wenn der Stein erkaltete, schlüpfen die Schlangen in ihr Versteck” (*ibid.*, 100). O narrador descreve também os seus locais preferidos na natureza onde se encontram pedras de todos os tipos: os diversos utensílios fabricados a partir de pedras; a intemporalidade da pedra que contrasta com a efemeridade das árvores e do ferro da faca: “Ich lernte die Zeit am Stein” (*ibid.*, 102). O narrador tem uma caixa na qual conserva e colecciona pedras de diferentes texturas, tamanhos e cores: “Jener Kasten mit Gesteinsbrocken und Handstücken begleitet mich” (*ibid.*, 103). A apreensão da pedra é feita através dos cinco sentidos: “Immer habe ich das Gestein gespürt, auf dem ich lebte. Es kommt nicht darauf an, mit welchen Worten man solche Wirkungen benennen will. Durch die Sohlen geht das: durch den Tastsinn, durch Schmecken und Riechen; durch Feuchtigkeiten und Farben, durch Formen und Linien teilt es sich mit” (*ibid.*). Salienta também as diversas cores das pedras. A atracção pela pedra está ainda associada à preferência por objectos inanimados. Desde muito cedo, o menino “bemerkte das Vergängliche des Organischen, das sich entzog, austrocknete, sich verfärbte, verblich” (*ibid.*, 105), por isso deixa de coleccionar seres vivos que estão sujeitos aos ciclos da vida e da morte, o que traduz a desilusão perante um mundo vivo que gradualmente entra num processo de decomposição. “Ich begriff die Sehnsucht in den Stein” (*ibid.*).

Também na primeira parte “I. Wespennest” (Gaiser 1983, 74-77), do conto “Medusa” (*ibid.*, 74-83) (cf. nota 145) surge a importância da colecção de objectos. O elemento

¹⁵² Neste conto, publicado, pela primeira vez, em Gerd Gaiser. *Werk und Gestalt* de Curt Hohoff, em 1962 (65-71), posteriormente, em *Mittagsgesicht*, em 1983 (100-106), o autor descreve a sua relação com as pedras e aponta as razões que estão na base do seu fascínio por elas. A pedra está associada à intemporalidade e pode ser apreendida através dos cinco sentidos. Este conto está também associado ao fascínio pelo mito da Medusa, que exprime a sua perspectiva estética sobre a arte.

¹⁵³ Nos textos de Weiss, o narrador coloca na sua mão a pedra redonda, branca, polida pelo mar que se encontra em cima de cómoda de Auguste e “fühlte das Innere der Hand ganz erfüllt von ihm” (AE, 36). A referência à pedra surge também no contexto da pedra da calçada no espaço urbano, antes da partida da cidade de Praga, quando Peter Kien e o narrador vão pela estrada, a segurar um quadro, lhes cai um corpo desconhecido aos seus pés “und der so liegen blieb, erstarrt, wie ein Embryo in der großen Gebärmutter aus Stein” (*ibid.*, 133-134).

inanimado é condição fundamental para fazer parte desta sua colecção, constituída por pedras, cristais, penas de pássaros, peles de serpentes e conchas. “denn mein Streben richtete sich auf das Dauernde, auf die Erhaltung dessen, was meinen Augen bewahrenswert erschien” (*ibid.*, 75). A descrição do incidente com o vespeiro, encontrado pela criança na via-férrea, tem como principal função revelar a razão pela qual a criança valoriza determinada arte, que não está sujeito à degradação corrosiva do tempo. O menino decide levá-lo para casa apenas porque verificou que “[...] alles still blieb und nichts kam oder ging, so schloß ich daraus, dieses Nest sei verlassen” (*ibid.*, 79). Também são as características da sua forma como “seiner Eleganz und der Geometrie seiner Fügung wegen” que o levam a colocar o vespeiro junto dos seus cristais (*ibid.*, 75-76). A descrição do seu aspecto exterior apresenta uma inegável similitude com os objectos de arte já descritos anteriormente e que fascinavam a criança: “Aus der eisernen Kehle sproßte es, spröde, langgestielt einer grauen Tulpe ähnlich. Ich schlich mich an, und im Schotter kniend betrachtete ich lange, vorsichtig das unbekannte Gebilde” (*ibid.*, 74). Quando descobre que o vespeiro afinal não estava abandonado e que todo o espaço e os seus objectos estavam cheios de vespas, sente, por um lado, vergonha por o ter destruído, mas também desvaloriza a própria vida porque identifica “dieses Kämpfen und Tasten und Sichschleppen” com “sinnlose Bewegung” (*ibid.*, 76). Por outro, pode verificar que as vespas tinham destruído a ordem da sua colecção: “Da hing es, klebrig, verunreinigte meine säuberlichen Anordnungen, krampfte sich ohne Kraft an meine Kristalle und edlen Steinschnecken, die nicht aufbrachen und nichts von sich gaben” (*ibid.*, 76).

Tal como no conto “Mißglückte Weltordnung” (1975, 7-17) em que o protagonista reage de uma forma impulsiva e agressiva quando sente o fracasso de não ter conseguido conceber uma obra estética de valor abrangente, também no final desta cena “fing ich an, in sinnloser Erbitterung loszuschlagen und die Tiere zu töten, wo ich eines sah. [...] Ich mochte nicht leben” (*ibid.*, 77). A última frase desta parte sugere que o narrador deseje a morte para fugir à vida tal como no conto “Steine” (Gaiser 1983, 100-106), citado em cima. Aí a pedra é aliada ao tema da morte, quando se refere aos sarcófagos egípcios, que se encontram no sótão do museu de Louvre, sendo estes descritos como “schwarz, das Härteste an hartem Stein” (*ibid.*, 105). Pensamos que este fascínio pela morte e pela pedra decorre da percepção da fragilidade e da efemeridade da vida. Uma aproximação da pedra através da morte surge quando o narrador manifesta o desejo de estar deitado no caixão: “Ich wollte im Stein liegen” (*ibid.*).

Associado ao tema da pedra surge também a figura do escultor, que talha a pedra. O narrador chega a pensar na hipótese de se tornar escultor: “Stein dauerte. Mich verlangte, in Stein zu hauen” (Gaiser 1983, 105), uma vez que reconhece “mit Trauer, wie vergänglich auch Schrift und Bild waren” (*ibid.*, 105). Contudo, coloca em questão a possibilidade de ser capaz de escrever algo que fosse válido para a posterioridade, chegando à conclusão: “Sterblichkeit war eine Gunst. Leichter war es, zu vergehen” (*ibid.* 106). Esta admiração pelo escultor decorre do facto de este conseguir inscrever o seu sonho na pedra, sendo capaz conferir desta maneira valor intemporal à sua obra de arte.¹⁵⁴ Assim, no entender do narrador, a partir do momento em que o escultor consegue talhar a pedra, pela graça divina, esta adquire uma dimensão transcendental. Desta forma, acaba por situar o escultor acima do pintor e do escritor: “Dennoch bewunderte ich den Bildhauer, der sich in den Stein wagte. Ich beneidete ihn. Den Stein wählend, der doch geistlos und sinnlos war, ihn prüfend und formend, gab er ihm seinen Traum. [...] Gott ließ ihn leiden, aber er hatte ihm diesen Traum gegeben. Der Stein währte lang, der Mensch unbeträchtlich. Aber er hatte den Traum. Er war mehr als Stein” (*ibid.*, 106).

Concluimos que a importância do mito da Medusa, da pedra e das naturezas-mortas na concepção estética de Gaiser decorre da estreita relação que estabelecem com as noções de vida e de morte, temas essenciais ao longo dos contos de Gaiser. A aspiração a uma arte de valor intemporal que simboliza em Gaiser a petrificação da Medusa denuncia a efemeridade e a precariedade da vida e da condição humana. Contudo, a tomada de consciência dos ciclos de vida e da morte não é apreendida de uma forma amarga, antes, pelo contrário, a natureza é visualmente representada de um modo dinâmico, o que traduz a aceitação do que é inerente à condição humana.

Para a realização dos trabalhos pictóricos e, posteriormente literários, tanto o narrador de Gaiser como o de Weiss, manifestam a tendência de buscar espaços isolados que propiciam o desenvolvimento da sua criatividade. Por isso, no capítulo seguinte, daremos especial relevo aos diversos espaços de refúgio privilegiados pelos dois narradores, que terão também um ascendente determinante na fase adulta do artista e no caso particular na escolha do seu espaço físico do quarto (cf. IV, 1).

¹⁵⁴ No ensaio “Der große Traum des Briefträgers Cheval” de Peter Weiss (1975, 29-55), dedicado ao carteiro Ferdinand Cheval, “die Auffindung dieses Steins” corresponde à “Auffindung eines alten Traums” (*ibid.*, 35). Durante trinta e três anos dedica-se à edificação de uma obra de construção monumental (*ibid.*, 34), materializando assim “den Traum, den er einmal in seiner Jugend träumte” (*ibid.*, 36). Cheval também é citado em *Ästhetik des Widerstands*. Cf. Badenberg (1995) que reproduz uma imagem da obra construída (169) e também o diário de Weiss (1982, Bd. 1), no qual se encontram duas imagens (27-28).

6. Espaços de refúgio

Dieses Gebiet, das zumeist abgesondert lag, unter einem Tisch, in einem Keller, auf einen Dachboden oder in einem Gartenschuppen, nahm in sich die Welt auf, die so weit war, wie seine Vorstellungen reichten. (Weiss 1979, 133)

A vontade de se evadir nos espaços mais isolados desde criança é partilhada por ambos os narradores: assim, os textos propõem uma delimitação clara entre os vários tipos de espaços.¹⁵⁵ Entre estes refúgios, incluímos todos os lugares nos quais a criança sente liberdade de expressão e consegue desenvolver a sua criatividade artística; são lugares “an denen ich plötzlich meine eigene Existenz empfunden hatte” (AE, 19). Contudo, enquanto nos textos de Peter Weiss domina o espaço urbano, nos textos de Gerd Gaiser o espaço de refúgio preferido é a natureza que apela sempre aos cinco sentidos do narrador.

A valorização da natureza agreste é particularmente valorizada nos textos de Gerd Gaiser, sendo a simbologia das cores influenciada pela sua formação nas Belas-Artes e, por isso, um dos elementos que mais se destaca na descrição de espaços exteriores. A descrição da paisagem natural e da paisagem artificial, isto é, que nasce e cresce com a intervenção do ser humano, levanta questões relativamente a diferentes modos de representar a natureza. Enquanto a cor verde em Gaiser é associada a todos os objectos familiares, o azul é aplicado a todos os objectos misteriosos, desconhecidos e que, por esta razão, provocam receios. Por exemplo, na terceira parte “Blauer Stein, Bruder Schlaf” (Gaiser 1983, 119-124) do conto “Aus einer Kindheit” (*ibid.*, 107-124) (cf. nota 131), a cor azul surge associada à morte.

No conto “Mittags Gesicht” (Gaiser 1959, 213-231) (cf. nota 121), já citado em capítulos anteriores, o narrador recupera uma cena em que em criança se sente muito mais atraída pelo espaço exterior do que pelo local de trabalho do pai, criando-se assim uma antinomia entre o interior da igreja e a natureza. Ambos os espaços são apreendidos pelo sentido do olfacto, mas enquanto os adjectivos referentes ao espaço natural têm uma conotação positiva e salientam os aromas que este emana, os adjectivos utilizados na

¹⁵⁵ Helmut J. Schneider (1971) constata: “Der kleine Junge, dem das elterliche Haus »fremd« bleibt, verkriecht sich in einen abgelegenen Raum” (*ibid.*, 29), e Ilisabe D. Arnold-Dielewicz (1982) insiste que, no caso de Peter Weiss, trata-se de uma “*Isoliertheit*, die im wesentlichen auch eine selbstgewählte war” (*ibid.*, 2).

descrição do interior da igreja têm uma conotação negativa salientando a sua atmosfera opressiva:

Wilder herrlicher Flußgeruch strich heran, der Duft der Kleeblüthen und der fauligen Röhrichte, wenn das gelbe Eis ging und der Seidelbast austrieb. Oder die Wiesen standen schon hoch, und die Apfelzweige hingen mit roten herzförmigen Knospen, die noch geschlossen waren. Indessen gaben die Glocken das erste Zeichen. Dann der Geruch der kühlen Steinflure in den Pfarrhäusern, der Muff in den Sakristeien, streng und ehrwürdig, etwas bedrängend, nach wurmstichigen Schränken, nach abgehängten Talaren, nach schwartigen Taufregistern, in denen die Milbe kroch. Die Fußböden waren rein, in den Dielenritzen glitzerte noch der Fegesand, Licht fiel durch die Fenstergläser, in denen Bläschen standen wie in einnächtigem Eis, und deren Fluß das Gebüsch draußen flimmern ließ, als wenn es regnete. (Gaiser 1959, 218)

Nesta linha de pensamento, é natural que o espaço de refúgio predilecto seja o bosque e/ou a floresta. Contudo, a descrição não aponta para um espaço idílico de exaltação mitológica característico da representação clássica da natureza, mas descreve elementos que representam um espaço sombrio, medonho e/ou mórbido e desolado que ainda não foi sujeito à acção civilizadora do homem. Estamos, assim, perante um espaço completamente isolado, com partes selvagens e caminhos de pântano: “Am Rande der Markung lag der Wald, den ich einfach den großen Wald zu nennen pflegte und der wilde Teile und versumpfte, kaum einmal befahrene Wege hatte” (Gaiser 1983, 51). O bosque é altamente valorizado ao contrastá-lo explicitamente com a aldeia, a vida na casa paterna, a escola, os comboios e os livros. O espaço da floresta é essencialmente apreendido como refúgio da vida quotidiana:

In dem Leben der Ferienwochen, die ganz eintönig, ohne äußere Abwechslung, ohne Vereinbarungen und Altersgefährten abliefen, brauchte ich den Wald. Der Wald hatte mit dem Dorf, mit dem Leben des Elternhauses, mit meiner Schule, mit der Bahn und mit Büchern nichts zu tun. Um dem allem fern zu sein, suchte ich den Wald. Ich hielt ihn gleichsam geheim, als wäre er nichts als ein Ort üblicher Spaziergänge. Niemand und nichts begleitete mich. Wenn ich eintauchte, blieb am Waldrand zurück, was nicht zu dem Wald gehörte. Ich war nicht von Anlage furchtlos, aber ich trat ein zu jeder Zeit. Wo sie auf den Wald zuführte, standen längs der Straße Pappeln, und hinter den Pappeln und hinter der Schwärze des Walds stand bei gewissen Bedeckungen des Himmels eine

bleiche Helle. Der Widerschein der großen und fernen Hauptstadt spielte dort, und der Wald wurde davon noch dunkler und verlassener. (*ibid.*)

Uma importante descrição da floresta de Gaiser apresenta analogias com a técnica pictórica do cubismo, nomeadamente com a pintura de Juan Gris. O título do conto “Schwarzwald, mit Juan Gris” (Gaiser 1977, 34-41)¹⁵⁶ sugere uma homenagem ao pintor e escultor espanhol José Victoriano González-Pérez (1887-1927), que se tornou conhecido pelo nome Juan Gris. Em conjunto com Pablo Picasso e George Braque foi um dos grandes impulsionadores do cubismo.¹⁵⁷ No final da descrição da floresta negra, é o próprio narrador que interpela o leitor e estabelece a analogia desta descrição com a técnica pictórica de Juan Gris: “Du weißt, woran das Gefüge dich erinnert. Ein strenges System: so etwas gab es bei Juan Gris” (*ibid.*, 34). O narrador começa então por adoptar um determinado ângulo de visão, uma perspectiva, que segundo a sua opinião é única, para descrever a floresta, dando implicitamente a entender que seria possível adoptar várias perspectivas. Porém, nesta descrição, as formas do mundo natural adquirem uma dimensão antinaturalista, sendo a natureza limitada a blocos geométricos, em que se destaca a intersecção de várias linhas paralelas, traços importantes da pintura cubista. É a acção corrosiva do tempo através da força destruidora da chuva e do sol que deu origem a esta paisagem de formas geométricas, transformando a natureza numa estrutura abstracta. Uma floresta recortada. As formas adquirem um aspecto ameaçador e agressivo através da utilização de adjetivos como “zerfurcht”, “schräg” “scharf”, “streng” e verbos de acção como “stürzten”, “verzweigten”, “liefen zusammen”, “erhoben”, “fiel”, “zeichnete”, “schlugen”. Todas estas formas distinguem-se e são apreendidas através da alternância entre luz e sombra:

Die Stelle war unbewachsen und vom Regen zerfurcht; jetzt aber lag sie trocken und verkrustet. Von oben her wäre an ihr nichts aufgefallen. So aber brachte die Perspektive ein Nahbild, das den Blick nicht losließ. Der letzte Guß mußte heftig gewesen sein, ein Platzregen, hinter ihm Sonnenbrand. Der Grund war ein Wald von Zacken. Die Furchen

¹⁵⁶ Conto publicado em *Ortskunde*, em 1977. O pintor cubista Juan Gris também é referido na *Ästhetik des Widerstands* de Peter Weiss (cf. Badenberg 1995, 189).

¹⁵⁷ Na última parte deste conto são fornecidos alguns dados biográficos e características da técnica do pintor (Gaiser 1977, 39-40). Ao descrever uma exposição que ocorreu em Baden-Baden, Gaiser valoriza em Juan Gris “Farbigkeiten, Konstellationen, Licht”. É verdade que Juan Gris tenha “nur vierzig Jahre gelebt, davon kaum die Hälfte Zeit gehabt, zu malen” (*ibid.*, 40), pois nasceu a 23 de Março de 1887 e morreu a 11 de Maio de 1927. O narrador não hesita em aplicar, apesar da vida breve do artista, conceitos como «Gesamtwerk» e «Vollbringen», que no contexto da obra pictórica de Gris “sich wieder mit Bedeutung füllten” (*ibid.*).

stürzten von oben, verzweigten sich und liefen wieder zusammen. Dazwischen standen die Kämme auf und erhoben sich, winzige Pfeiler, säulenhaft rund, prismatisch, Zwerg-Obelisk aus gebackenem Schlamm. Jede Zacke trug oben einen hellen, harten Kiesel. Die Kiesel als deckende Kappen hatten die Erosion so gelenkt. So standen die Vertikalen gleichartig, spitzwinklig zum schrägen Fall der Furchungen, und in wiederum anderem Winkel fiel Sonne ein. Sie legte Lichtkanten auf und zeichnete scharfe Schatten. Die Schatten schlugen in das Gefüge mit strengen, parallelen Lagen, immer wieder verworfen und neu angesetzt. Ein strenges System. Der Grund rötlich, auch grau mit Variationen. (*ibid.*, 34)

Outros espaços de refúgio são as zonas montanhosas. Por exemplo, no conto “Steine” (Gaiser 1983, 100-106) (cf. nota 152) Gaiser valoriza as paisagens montanhosas completamente isoladas, desoladas e afastadas da civilização humana. Estas zonas, em que domina o elemento da pedra, favorecem a autoreflexão sobre a natureza e/ou essência humana, mas não desenvolvem o sentido de pertença:

Die Zonen des barens Steins sind Zonen unserer Selbstprüfung. Jenseits des Pflanzenwuchses, in dünner Luft, als Einzelgänger die Kare und Schuttwüsten, das Angesicht ungeheurer und durchaus sinnloser Wände zu bestehen, das hat etwas Reinigendes – es fordert viel ab und schafft Helligkeiten. Wir sind uns deutlicher, denn es ist nichts mehr verwandt. Solche Bezirke blieben vor Aufkommen der Touristik den Dämonen. Keinem Bergewohner kam es in den Sinn, sie aufzusuchen. Steigen wir nieder, wie bedeutsam wird uns das erste ärmliche Pflanzenkissen: wir kehren ins Gehörige zurück. Auch auf dem Mond werden wir Stein betreten. Hingehören werden wir nie. (*ibid.*, 104)

Tal como os espaços verdes, também as zonas montanhosas são sobretudo apreendidas pelos sentidos da visão, através das cores, e do olfacto: “Gerne trieb ich mich herum, wo gewachsener Fels anstand in Platten und stumpfen Zähnen; grauer, gelblicher Kalk; nur dünne, von Schafen kurzgerupfte Heidenarbe glänzte dazwischen. An solchen Orten schien mir viel Günstiges. Wärme nistete da, gutes, trockenes Arom von Kräutern. Die Flora der Steppenheide, feurige Farben, kurzer und zäher Wuchs, lederig, dornig, das sagte mir zu” (Gaiser 1983, 100-101).

Quando a criança descobre a existência do livro *Orbis pictus* em casa de uma família, que os pais visitavam ocasionalmente, cena descrita no conto “Mißglückte

Weltordnung" (Gaiser 1975, 7-18) (cf. nota 125), ela prefere estar afastada num canto do quarto a ler o livro: É neste pequeno espaço recolhido que ela se sente protegida: "In der Zimmerecke saß ich geschützt, nur von ferne drang zu mir das Schwirren der Unterhaltung" (*ibid.*, 7). E quando inspirada por este enorme livro ilustrado de criar algo semelhante é em segredo que se refugia no sótão. É neste espaço isolado da casa paterna e na ausência do pai que concebe a sua primeira colagem: "Suchend schlich ich herum und gelangte auf den Dachboden" (*ibid.*, 12). Também no conto "Aus dem Dorf M." (Gaiser 1983, 29-56) (cf. nota 127) se define o lugar do menino no espaço da casa paterna quando ocorriam as visitas das pessoas da aldeia, que no início não lhe agradavam, porque "war ich durch die ständigen Gäste in meinen Beschäftigungen eingeschränkt. Ich konnte zwar für mich lesen oder konnte an einer Ecke des Tisches zeichnen und malen, doch war ich niemals ganz sicher, ob nicht die Rede auf meine Tätigkeit kam" (*ibid.*, 35). No entanto: "Mit der Zeit aber gewöhnte ich mich an diese Winterabende. In mein Buch vertieft, auf mein Blatt gebückt, spürte ich um mich die von murmelnden Worten, von Kleider- und Atemgeräuschen erfüllte Stube" (*ibid.*, 36).

No conto "Herodes in seinem Garten" (Gaiser 1975, 66-81) (cf. nota 125) o narrador revela a sua concepção estética na apreciação da antiga casa e do jardim das irmãs Zimmeth. Estabelece um contraste entre a forma como o espaço da casa e o jardim se apresentavam no passado, quando preservado pelas irmãs Zimmeth, e quando começa a estar ao cuidado de um viajante, vindo do exterior à aldeia, o chamado senhor "Schrapp".¹⁵⁸ que comprou a casa após a morte das irmãs. A criança prefere, indubitavelmente, o espaço selvagem emaranhado em que domina o caos. "Solange die Fräulein Zimmeth das Haus bewohnt hatten, war es ganz eingewachsen, auch der Garten eine rankige, von Vögeln durchschlüpfte Wildnis gewesen. Mich hatte immer am meisten der Zaun entzückt, der sommers von Winden gänzlich übersponnen war. Kühlblau und rosa, streifig oder blendend weiß schaukelten in dem Grün die kurzlebigen, glockenförmigen Blüten" (*ibid.*, 69). Mas quando a casa passa a ser habitada pelo senhor Schrapp: "Entsetzt sah ich eines Tages, mitten im Sommer, die ganze Dickung erschlaft und verfärbt, wie von Feuer, von Frost versengt" (*ibid.*).

A transformação completa do jardim aponta para a aplicação de um princípio de ordem, que procura estabelecer a beleza e a harmonia da vegetação e no final "lag der Garten

¹⁵⁸ O aspecto exterior do senhor Schrapp é bastante desagradável segundo a perspectiva do narrador (*ibid.*, 76). Apesar do medo que lhe inspirava e o ódio que lhe tinha, após a sua morte repentina não consegue reprimir "ein bitteres Schluchzen" (*ibid.*, 80).

ganz umgegraben, geharkt, die Fläche glattgezogen. Reinlich stieg der Stiel der Blautanne auf und ließ frische Narben sehen, denn sie war peinlich bis zu bestimmter Höhe entastet worden" (*ibid.*, 71). Contudo, "In dem Rondell, auf einem Podest, erhob sich eines Tages eine Pflanze, die vorher im Zimmethschen Garten nicht angetroffen worden war" (*ibid.*) e que, segundo a mãe do narrador, era uma espécie de planta chamada "Agave", e mais tarde na fala do tio Manfred fica-se a saber que a planta era feita de ferro fundido (cf. *ibid.*, 73). A ordem é preservada através da aplicação de um produto de extermínio que, segundo a perspectiva da criança, dá origem a uma guerra entre a natureza que quer crescer livremente sem entraves e o homem, neste caso o senhor Schrapp, que quer impedir este crescimento: "Das ist mein Mittel, das den Garten sauber hält. Ordnung, schöne, klare Flächen, kein Bücken mehr, keine Schererei!" (*ibid.*, 72). Podemos associar a atitude do senhor Schrapp com uma arte que é prescrita por regras normativas e que oprime a criatividade e a individualidade do artista, tal como fora proclamada pelo classicismo francês setecentista e que foi posta em causa pelo Romantismo e posteriormente, de uma forma mais insistente, pelos movimentos de vanguarda como o dadaísmo e o surrealismo.¹⁵⁹

No caso de Peter Weiss, pelo contrário, inserimos entre os espaços de refúgio privilegiados também as zonas industriais e marítimas (portos) e as estações de caminhos-de-ferro, lugares que, no entender de Karl Heinz Götze, se impregnaram durante a infância.¹⁶⁰ Weiss salienta a apreensão dos espaços pelo sons: "Da sind die Stimmen im Haus, in dem das Kind lebt, da sind die Stimmen auf der Straße, und in dem großen Gefüge der Stadt, in das es immer tiefer eindringt" (Weiss 1979, 132). Como tal, pensamos que é por esta razão que o narrador, numa fase adulta, irá sempre procurar o espaço físico do seu quarto nos arredores da cidade,¹⁶¹ como, por exemplo, acontece quando se instala na cidade de Praga (cf. AE, 123-134) para, segundo a opinião do

¹⁵⁹ A atitude de extermínio do senhor Schrapp de tudo o que fosse rebelde e não obedecesse à ordem aplicava-se também às crianças, por isso o narrador, no início do conto, associa o senhor Schrapp ao rei Herodes que na bíblia mandara matar todas as crianças para garantir a sua sucessão (*ibid.*, 66). Quando a mãe de Anna tenta convencer o senhor Schrapp a não cortar "die Hecke aus Dirlitzen, die nach hinten hinausging" (*ibid.*, 70) com o argumento "Das meiste hängt auf den Weg hinaus" e "Und die Kinder holen sie doch gern" (*ibid.*, 72) a resposta é explícita: "Kinder gehören ohnedies abgeschafft" (*ibid.*, 73).

¹⁶⁰ Götze (1988) sustenta que toda a obra literária e pictórica de Peter Weiss é percorrida por lugares e/ou espaços concretos ou imagens que foram captadas inconscientemente na primeira infância na cidade de Bremen (onde viveu de 1918 até 1929, dos 2 aos 13 anos de idade) (*ibid.*, 173-196). Também Vogt (1987) partilha a opinião de que "einige frühe Eindrücke aus diesem unbürgerlichen, zumindest gemischten Milieu prägen sich tief ein und werden später im Werk des Malers und Schriftstellers ihre motivische Spur hinterlassen" (*ibid.*, 16).

¹⁶¹ Esta temática será tratada no cap. IV, 1, neste estudo.

narrador, “[...] mir selbst ein Dasein zu schaffen” (*ibid.*, 124): “Ich hatte ein Zimmer gemietet in einem Vorort Strašnice, in der Nähe der Güterbahnhöfe. Das war wieder Industriemilieu, Vorstadt, Fabriken, Eisenbahn, Güterwagen, Güterbahnhöfe, ein Milieu, das mich anzog wie in Bremen, Berlin, London, der Hafen usw” (Ross 1982, 27).

Verificamos que quando entra em contacto com a natureza em Tessin, na Suíça, apesar de corresponder a uma das fases mais felizes da sua vida, o narrador manifesta explicitamente a sua preferência pela cidade. É, portanto, um homem da cidade: “Ich hatte früher keine Beziehung zur ländlichen Natur gehabt, hatte mich eher verloren in ihr gefühlt, ausgesetzt und der Vergänglichkeit preisgegeben, und nur in den Städten konnte ich etwas wie Zugehörigkeit empfinden [...]” (AE, 136). Quando, durante as férias de verão, aluga com Edna, a sua primeira mulher e também pintora, uma cabana no campo (cf. FP, 79), para além de se demarcar explicitamente da visão que Edna tem da natureza, a sua perspectiva também contrasta com a do narrador de Gaiser: “Ich war nur ein verlaufener Städtebewohner hier in ihrer Wildnis” (*ibid.*, 84). Assim, enquanto “Edna singend und summend durch das Gebüsch strich, mit den Tieren sprach und die Gewächse beim Namen nannte, dachte ich an die Steinstädte, Industrievororte und Hafengegenden, in denen ich zuhause war” (*ibid.*).¹⁶² Assim, uma das cenas originárias mais marcantes na infância é a captação das primeiras impressões do espaço urbano, uma vez que são fundamentais para a construção da sua própria identidade enquanto criança, e estas imagens continuarão a marcá-lo na fase adulta: “In meinen Träumen tauchen zuweilen Bilder aus diesen Wanderungen auf, erstmalige Eindrücke, die ihre gläserne Durchsichtigkeit und Schärfe bewahrt haben, sie zeigen Standorte, oft ohne erkennbares Ereignis, reglos und verschwiegen, an denen ich plötzlich meine eigene Existenz empfunden hatte” (AE, 19). É pela mão da ama Auguste que aos olhos da criança se abre, pela primeira vez, o mundo fascinante do espaço citadino (cf. *ibid.*, 18-19).¹⁶³ A descrição deste espaço aponta também para a imagem de um organismo no qual o narrador gradualmente penetra: “Immer tiefer drangen wir ein in die Gassen, Arkaden und verborgenen Plätze [...]” (*ibid.* 19). O recurso dominante a verbos e advérbios que traduzem acção conferem dinamismo, uma sonoridade agressiva e, ao

¹⁶² Também Paul, dramaturgo em *Die Situation*, manifesta “eine panische Angst vor der Natur” (S, 71) e afirma: “Ich bin ein Stadtmensch, ich bin verloren in der Natur, ich brauche den Asphalt unter den Füßen” (*ibid.*).

¹⁶³ Heinz Ludwig Arnold (1982a) comenta: “Was die Mutter nicht geben kann, wird dem Jungen von der alten Auguste zuteil, die im Hause arbeitet. Nicht die Mutter leitet das Kind zur Erfahrung in der Umwelt an, sondern die alte Auguste, sie bietet dem Unerfahrenen die Hand zum sicheren Geleit (*ibid.*, 43).

mesmo tempo, personificam esse mesmo espaço urbano pela forma como se integram e se movimentam todos os elementos:

Vor mir steigen die Straßen auf, mit ihren knirschenden, eisenbeschlagenen Rädern, mit ihrem Dunst von Teer und Malz und feuchtem Staub, mit ihren Packhäusern, an deren Fassaden die Ketten der Hebebäume rasseln, und in deren Lasträumen zwischen Kisten und Säcken Gestalten sich im ungewissen Licht bewegen. [...] bis wir durch Torgewölbe und hinab über ausgetretene Treppen an die Deichanlagen und in den Hafen gerieten. [...] wo die Wimpel an den straffen Takelagen flatterten und die Lastkräne kreischend ihre langen Hälse drehten. (*ibid.*)

Durante a primeira infância o espaço da casa paterna em *Abschied von den Eltern* é palco dos primeiros rastos de uma tomada de consciência que se afigura mítica. Por um lado, identifica-se implicitamente com Moisés, pois, na sua opinião, a mãe o tinha encontrado “Am Rand eines Teichs [...] zwischen Schilf und Störchen” (*ibid.*, 14). Em outras passagens realça-se a profundidade do espaço paterno remetendo para uma dimensão geológica com várias camadas de sedimentação: “[...] in der Tiefe leben die ungestillten Wünsche weiter fort” (*ibid.*, 47); “In der Tiefe des Hauses lebten meine Eltern und Geschwister” (*ibid.*, 98). Assim, o narrador marca a sua distância em termos espaciais e afectivos em relação aos membros da família.¹⁶⁴

Desde muito cedo, o menino não se sente inserido no espaço enorme da casa paterna, daí experimentar uma sensação de perda como se estivesse a percorrer um labirinto. “Das erste Haus weist große blinde Flecken auf, ich kann den Weg durch dieses Haus nicht finden, ahne nur Stufen einer Treppe, ahne den Winkel eines Fußbodens, auf dem ich fettig abgegriffene, rotbraune Holzhäuschen aufbaue und grüne Schanzen [...]” (*ibid.*, 14). É evidente a obsessão pela cor verde pela constante repetição do respectivo adjectivo e que podemos associar a uma aversão por parte do menino a tudo o que exerce opressão sobre ele: “Ich ahne einen Raum, der ist grün, der Fußboden grün, die Tapeten grün, die Gardinen grün [...] und alles ist grün, und die Straße draußen ist grün, und die Straße heißt Grünenstraße” (*ibid.*).¹⁶⁵ A personificação do espaço da casa

¹⁶⁴ Numa fase de emancipação como pintor quando chega à Checoslováquia, segundo exílio, Weiss comenta, numa entrevista, que na casa paterna continua a ocupar o sótão: “Mir wurde eine Dachkammer zur Verfügung gestellt [...]. Ganz unten wohnten die Eltern, im ersten Stock wohnte diese Frau Goldberg, die Antisemitin, und darüber, in der Dachkammer, hauste ich mit meinem Grammophon, meinen Platten, meiner Malerei und meinen Lieblingsbüchern” (Roos 1982a, 25).

¹⁶⁵ A cor verde surge ao longo dos textos sempre associada ao espaço da casa paterna e a uma vivência burguesa que oprime o narrador. Por exemplo, depois de ser despedido do armazém, o momento da

paterna é expressa pela sua caracterização orgânica, que a faz assemelhar a um organismo no interior do qual o jovem se sente perdido. Por esta razão, a criança procura outros espaços como o jardim. O contacto com a terra é explorado através do sentido do tacto, que lhe permite experienciar uma sensação de conforto, que não sente inserido na casa paterna:

Das Haus bleibt mir fremd, in seinem Innern finde ich mich nicht zurecht, doch den Garten nehme ich an mich, ich liege auf der Erde ausgestreckt unter den Büschen, fühle die trockene Erde unter den Händen, nehme die Erde in den Mund, lasse die Erde zwischen den Zähnen knirschen, befühle die weißen, runden Kieselsteine, nehme die Kieselsteine in den Mund, fühle ihre Rundheit und Sonnenwärme an der Zunge (*ibid.*, 16).

Verificamos como o interior e o exterior da casa exercem efeitos opostos sobre os sentidos da criança. Assim, enquanto na casa “herrschte das Dumpfe, das Eingeschlossene, und meine Sinne waren gefangen”, no exterior “öffneten sich meine Sinne” (*ibid.*).¹⁶⁶

Um dos espaços de refúgio preferidos, no exterior da casa paterna, é o caramanchão, mas também um “Winkel hinter der Scheune, wo ich eine kleine geschlossene Welt überblickte. [...] Immer wenn ich mich hier aufhielt, war mir, als könnte ich ewig hier bleiben. Es war ein Ort der Verbannung, der Verdammnis, ein Ort, der an ein Bild erinnerte, das Swedenborg von seiner Vorstellung der Hölle aufgezeichnet hatte” (FP, 84-85). Contudo, no interior do espaço paterno, o narrador aponta também como espaço de refúgio predilecto o sótão. Não deixa de ser curioso, que neste espaço se encontram também vespas, tal como na primeira parte “Ein Wespennest” (74-77) do conto

conversa séria com os pais é anunciado da seguinte forma: “Dieser Augenblick kam an einem grünen Abend, im grünen Gartenzimmer” (AE, 105) e enquanto os pais “saßen in ihren grünen Stühlen, vor den hohen, grünen Gardinen, und draußen verdämmerte der grüne Garten. [...] da stand ich vor ihnen in dem halbdunklen grünlichen Raum [...]” (*ibid.*, 105-106). O verde também se associa a uma experiência traumática e a uma sensação de perdição. Assim, quando descreve a imagem de um livro, em que duas crianças se tinham perdido na floresta e “ringsum war nichts anderes zu sehen gewesen als die grüne Undurchdringlichkeit”, o verde exprime, “daß es keinen Weg zurück mehr gab” (*ibid.*, 64). A tonalidade verde está também presente na representação do início da guerra: “[...] so stellte sich mir auch der Abend des Kriegausbruchs dar, so still und versunken, mit glattem, grünlich, gelben Wasser und langsam blaß werdendem Himmel, [...]” (FP, 17).

¹⁶⁶ Esta sensação de não pertença na casa paterna intensifica-se antes da partida para o primeiro exílio, em 1934, para a Inglaterra e que se deve sobretudo ao desentendimento quanto à futura profissão do jovem. Weiss elucida, em entrevista, da seguinte forma a desavença com o pai: “Ich wollte Maler werden, und mein Vater wollte, daß ich einen praktischen Beruf ergreife [...]. Damals führte diese Frage zu furchtbaren Auseinandersetzungen. Ich war zu Hause völlig abgeschieden von den Eltern. Man sprach wochenlang kaum miteinander. Ich war völlig verzweifelt darüber, daß ich nicht malen durfte” (Roos 1982a, 21).

“Medusa” (74-83) (cf. nota 145) de Gerd Gaiser, que estão mortas caídas no chão: “Von Augustes Zimmer waren es nur ein paar Schritte zum Dachboden, einem großen, von Holzpfählen getragenen Raum, [...] unter dessen runden Giebelfenstern der Fußboden voll lag von toten Wespen. Mein Exil, das ich in der Gartenlaube gefunden hatte, setzte sich auf diesem Dachboden fort” (AE, 37).

O sótão, que em relação ao resto da casa se situa no patamar mais elevado, afastado dos outros moradores da casa, excepto do quarto da ama Augusta, com a qual tinha alguma relação afectiva, vai ser palco de brincadeiras violentas. Este espaço proporciona momentos de libertação e de auto-expressividade de “algo intocável”, que não consegue identificar. Neste contexto, “a morte” e “a destruição” deverão ser entendidas como formas de permitir a regeneração e/ou renascimento do próprio eu para iniciar um novo percurso, liberto das cadeias que o prendiam aos laços familiares e à casa: “Hoch oben über unserem Heim breitete ich Tod und Zerstörung um mich aus. Etwas Unfaßbares hatte sich in mir angebahnt. Ich suchte nach Befreiung” (*ibid.*, 43).

A busca de outros espaços isolados marca profundamente a criança e continua a exercer influência na fase adulta do narrador. Implicitamente estabelece afinidades entre as brincadeiras de infância e o trabalho artístico na fase adulta, pois ambas requerem o recolhimento. Tal como a criança, o artista procura marginalizar-se, escolhendo os lugares mais recônditos, retirados e secretos: “Das Abgeschiedene und Geheimnisvolle, das Verstecktsein mit mir selbst, mit meinen Spielen, das ist noch vorhanden und regt sich in dieser Stunde, es ist zu verspüren jedesmal wenn ich in meine Arbeit eindringe” (*ibid.*, 16). Também numa entrevista ficamos a saber que todas as noites, no primeiro exílio, na Inglaterra, quando a família Weiss começou a habitar uma mansão, “malte ich für mich in meinem Zimmer oben im Dachgeschoß” (Roos 1982a, 21).

Os espaços de refúgio para ambos os narradores, são essencialmente espaços que proporcionam momentos de autoreflexão e de criatividade artística. Habitualmente circunscritos a lugares isolados, estes espaços delimitam a sua vivência e experiência pessoal e artística e configuram-se em oposição a outros espaços pela forma diferente como são apreendidos. Vimos como em Gerd Gaiser os espaços da floresta e das montanhas revelam a sua concepção estética da arte. Estes lugares são principalmente apreendidos pelos cinco sentidos, nos quais se distinguem o carácter dinâmico e a profusão de cores. Em Peter Weiss, pelo contrário, o espaço citadino é

fundamentalmente um espaço que lhe indica um percurso artístico na arte, que lhe permite o contacto com o espaço da feira, do circo e dos arredores da cidade (cf. cap. II, 2). É sobretudo em Peter Weiss que a conservação do espaço da casa paterna está associada à preservação dos laços familiares, por isso no capítulo seguinte daremos particular relevo ao modo como a tensão e a rotura familiar se manifestam irremediavelmente na configuração de diferentes espaços.

7. Espaço de rotura familiar em Peter Weiss

Es ging ihr darum, ihre bürgerliche Welt zu behalten. Der Umzug des Hauses, alles, die Bücher, die Eßzimmermöbel, die Betten, alles waren Symbole für ihre Sicherheit, ihre bürgerliche Sicherheit, die sie mitnehmen mußte. Sie hatte sonst nichts. (Roos 1982a, 31)

Esta citação retirada de uma entrevista refere-se a um momento em que a mãe, encarregada da mudança dos móveis para a Suécia, destrói as pinturas de Peter Weiss, quando este se encontrava, pela segunda vez, em casa de Hermann Hesse, em Tessin, na Suíça. A segurança do lar burguês exprime-se pelos objectos e pela forma como estes são distribuídos pela casa. Também os membros da família são circunscritos a um determinado lugar, uma ordem que não podia ser alterada. Num capítulo anterior, já analisamos como esta situação condicionava irremediavelmente a busca de determinados “espaços de refúgio” ou de divisões da casa mais afastados, mais isolados pelo narrador de Peter Weiss.

A rotura dos laços familiares reflecte-se particularmente na configuração do lar paterno e na simbologia do automóvel, no qual toda a família se encontra no regresso a casa depois do funeral da irmã. Pensamos que a desagregação do espaço familiar é fundamental para a reconstrução da identidade artística do narrador, uma vez que as cenas que apontam para a dissolução desse espaço ocorrem na sequência da morte quase simultânea dos pais do narrador.¹⁶⁷ Aliás, no entender do narrador, a morte dos pais iniciou-se “mit dem Tod meiner Schwester” (AE, 81). Sendo assim, a representação da casa paterna permite, por um lado, definir o tipo de relação que o narrador estabelece com os pais e os seus irmãos, do que o narrador se lembra, desde a primeira infância, de um “gänzlich mißglückten Versuchs von Zusammenleben” (*ibid.*, 7) e que dispersa os irmãos com a morte dos pais, “ein jedes in sein eigenes Dasein” (*ibid.*). Por outro, a representação do lar paterno, permite também determinar a distribuição dos objectos nesse mesmo espaço. A partir de algumas passagens dispersas é evidente a íntima relação existente entre o conceito de família e o conceito da casa como lar, pois qualquer tensão ou perturbação a nível familiar reflecte-se, por conseguinte, na casa paterna. Daí a importância atribuída à sua preservação pelo pai: “Es hat im Leben dieses Mannes ein unablässiges Mühen um die Erhaltung von Heim und Familie gegeben, unter Sorgen und

¹⁶⁷ Cf. o cap. III, 4, neste estudo, no qual já analisámos o efeito marcante que a morte dos pais e a morte da irmã exerceram sobre as primeiras actividades pictóricas.

Krankheiten hat er, gemeinsam mit seiner Frau, sich am Besitz des Heims festgeklammert, ohne je ein Glück unter diesem Besitz zu erfahren" (AE, 9).¹⁶⁸ Com a morte dos pais morre também o lar paterno, personificação que realça a estreita relação entre os pais e esse mesmo espaço, preservado ao longo do período da emigração: "[...] ein Heim das nicht mehr atmete, ein Heim das er durch die Jahre der Emigration hindurch, durch ständige Übersiedelungen, Anpassungsschwierigkeiten und den Krieg hindurch, gerettet hatte" (*ibid.*, 10). No entanto, "seinen Tod hatte er fern von diesem Heim, allein in einem Krankenzimmer, erlitten [...]" (*ibid.*, 9).

Por exemplo, no excerto seguinte, que apresenta grandes semelhanças com um quadro, é atribuído a cada membro da família um lugar determinado no espaço da sala em que se assinala a distância e o estranhamento "tief in bürgerlicher Ordnung" (FP, 12) experienciado pelo narrador:

Aus der Tiefe sah ich meinen Vater im Lehnstuhl sitzen und in der Zeitung blättern, und am Nähtisch meine Mutter, die Hand mit der Nadel auf und abgleitend. Auf dem Sofa, abgerückt in der Zimmerecke, saß mein Bruder mit seinen Schulbüchern, und in einer anderen Ecke neigte meine Schwester Irene ihre kurzsichtigen Augen über einen Brief. Das Zimmer war warm und sauber, weiße Gardinen hingen an den Fenstern, die Bücher standen ausgerichtet in den Regalen, im Flur tickte die Uhr. Auch ich war als Teil des repräsentativen Ganzen gedacht. (AE, 115)

Para representar a sua existência na casa paterna o narrador recorre à imagem do cão e da peça de mobiliário. Assim, antes de os pais decidirem que ele fosse trabalhar na fábrica, a imagem do cão humilde traduz a sua incapacidade de se impor perante os pais: "Ich lebte wie ein gekuschter Hund. Ich fraß die Brocken, die man mir hinwarf. Ich verkroch mich. Ich wartete auf den Augenblick eines Ultimatums" (*ibid.*, 105). A situação do narrador num plano inferior em relação à família, neste caso por baixa da mesa da sala de jantar, acentua a distância e a falta de comunicação com os pais, mas exprime também a sua existência insignificante no seio familiar. O diálogo e a troca de

¹⁶⁸ O narrador descreve as diferentes casas paternas durante o exílio na Inglaterra, na Checoslováquia e na Suécia, que estão intimamente relacionadas com a tentativa de preservar o núcleo familiar: "Zwischen den silbergrünen Weidenbäumen einer englischen Landschaft wurde das Heim in einem roten Ziegelhaus errichtet, in der böartigen Enge einer böhmischen Industriestadt wurde das Heim in einer schmutzgelben Villa errichtet, in dem großen, dunkelbraunen Holzhaus am Rand eines schwedischen Sees wurde das Heim zum letzten Mal errichtet, und dort vollzog sich der Untergang, der mit dem Tod meiner Schwester begonnen hatte" (AE, 81).

afectos com o cão indiciam, por um lado, uma condição existencial semelhante, em que ambos estão a ser domesticados e, por outro, o entendimento entre ambos.

Da lag ich abends im Wohnzimmer unter dem Tisch, mit dem Hund. ich drückte den Kopf des Hundes eng an mich, spürte seinen warmen Atem auf meinem Gesicht, griff mit meinen Händen in sein weiches Fell. Du, Harras, flüsterte ich, und der Schäferhund legte seine Pfote auf meinen Arm und blickte mich mit seinen großen schwarzen Augen an, und seine Zunge schleckte mich. [...] Als meine Mutter zu mir herablickte, über den Rand ihrer Brillengläser, durchsiedete mich ein Schmerz, und etwas wollte mich zwingen, zu ihr zu kriechen und ihre Hand zu lecken. Ich hielt mich fester an den Hund an, wir gehörten zueinander in unserer Stummheit. Nichts ließ sich klären. Mein Leben war ein dumpfes Warten auf die Katastrophe. (AE, 115-116)

Tal como a imagem do cão, também a identificação com uma peça mobiliária traduz a sua impotência e incapacidade de se impor perante os pais. “Nach Jacques Verschwinden wurde ich wieder zu einem Möbel im gemeinsamen Haushalt, ich stand an meinem vorgeschriebenen Platz, und als wir übersiedelten in die böhmische Stadt, in der meinem Vater die Leitung einer Textilfabrik übertragen worden war, ließ ich mich mit verfrachten” (*ibid.*, 114-115).

Uma cena emblemática da rotura familiar é a partilha de bens entre os filhos na casa paterna após a morte dos pais, que contribuiu para “die endgültige Auflösung der Familie” (*ibid.*, 11). Todos os objectos inseridos neste espaço encontram-se associados a determinados momentos da infância, em que se destaca o relógio da entrada, que é um dos objectos mais simbólicos da ordem instituída neste espaço familiar: “Auch für uns, obgleich wir uns längst davon entfernt hatten, besaßen alle diese angesammelten Dinge ihren Wert, und plötzlich war mit jedem Ding eine Fülle von Erinnerungen verbunden. Die Standuhr mit dem Sonnengesicht hatte in meine frühesten Träume hinein getickt [...]” (AE, 11-12). Também na última visita à casa paterna, no final do texto *Fluchtpunkt*, quando entrega a sua filha de dois anos ao cuidado dos seus pais, o relógio continua a ser um emblema da ordem mantida na esfera familiar: “Oben in meinem Zimmer lag ich noch lange wach. Vom Flur kam das langsame, schleppende Ticken der Standuhr, jede Viertelstunde spannte sich rasselnd das alte Werk, und holte scheppernd Atem zwischen den zitternden, verstimmten Glockenschlägen. Aus ihrem Zimmer hörte ich meine Eltern im Schlaf stöhnen wie Verwundete auf einem Schlachtfeld” (FP, 176).

A cena da partilha de bens no lar paterno aponta para a morte do conceito de família, que se traduz na dissolução definitiva dos laços familiares, mas torna também perceptível como este espaço é capaz de unir todos os elementos da família e de originar um sentimento de pertença: “In jedem von uns starb etwas in diesen Tagen, jetzt, nach der Plünderung, sahen wir, daß dieses Heim, aus dem wir ausgestoßen worden waren, doch eine Sicherheit für uns verkörpert hatte, und daß mit seinem Aufhören das letzte Symbol unserer Zusammengehörigkeit verschwand” (AE, 13).

As descrições mostram como os objectos neste espaço têm uma determinada disposição e são representativos de uma determinada vivência burguesa. A alteração e/ou quebra da ordem dos objectos provoca também uma rotura nos laços familiares e de todos os valores que lhe estão associados. O uso dominante de substantivos em vez dos verbos acentua a agressividade desta partilha de bens: “Eine Schändung und Zerstampfung fand statt, voll von Untertönen des Neids und der Habgier [...]” (*ibid.*, 11). Cabe aos filhos a destruição do lar: “[...] gewaltsam brachen wir die Ordnung auseinander” (*ibid.*). Enquanto os pais representam o modelo de uma vida estável e segura construída e preservada através da casa paterna e todos os objectos nela inseridos, os filhos manifestam outro modelo existencial que procura essencialmente subverter e destronar todos os valores tradicionais característicos de uma vivência burguesa. A imagem dos filhos como usurpadores dissemina assim todos os valores dos pais.

Die Urnen von Vater und Mutter standen nebeneinander in der schwarzen, feuchten Erde des Friedhofs, und wir Geschwister hockten zwischen den Bruchstücken des zerstörten Heims, wir tranken die Flaschen aus dem Weinschrank des Vaters leer und brachen die Schreibtische auf, um Briefschaften und Dokumente zu sichten. Berge von Papieren wurden, auf Grund des testamentarischen Wunsches, zum Verbrennen aufgeschichtet [...]. (*ibid.*, 12, 13)

Contudo, o próprio narrador já se apercebe da rotura no seio familiar antes, em *Fluchtpunkt*, quando regressa de Estocolmo, da sua primeira tentativa de libertar-se dos laços familiares: “Meine Geschwister waren jetzt an der Reihe, sich aus der Familie zu befreien. Von meinem Versteck aus nahm ich die Zersetzung wahr, die in den Räumen des Hauses vor sich ging” (FP, 48). Mais uma vez é realçada a ideia de todos os objectos inseridos na casa paterna serem um prolongamento dessa ordem familiar. Assim, quando a sua irmã deixa cair no chão um tabuleiro de mesa com pratos e copos, após uma

divergência com a mãe, esse acidente é entendido pela mãe como uma agressão ao próprio espaço familiar que ela tenta preservar com tanta dedicação:

Einmal schreckte ich von einem Klirren auf. Ich lief die Treppe hinunter und sah meine Schwester zwischen den Scherben im Eßzimmer liegen und meine Mutter mit der Maske des sprachlosen Entsetzens in der Tür stehen. Daß meine Schwester an der Türschwelle gestolpert und das Tablett voller Teller und Gläser nicht auf den Tisch abgestellt, sondern fallen gelassen hatte, faßte meine Mutter als einen gewaltsamen Angriff auf ihr Heim. Sie hob ihre Hände und schlug sie vor das Gesicht, sie schwankte und brach langsam zusammen, und ich schlepte sie zum Sofa und bettete sie nieder. (FP, 48)

Esta rotura é também visível no jardim, onde o jardineiro escava a terra. Deste modo, enquanto a irmã varre os cascos caídos no chão, o narrador acalma a mãe e vê “durch das Fenster den Gärtner in der Dämmerung die fette schwarze Erde zwischen den Himbeersträuchern umgraben” (*ibid.*). Este lado sinistro para o qual remete a cor negra da casa paterna permanece até à última visita, quando vai entregar a sua filha ao cuidado dos pais. A casa é sempre evocadora de uma experiência traumática: “Wir näherten uns dem Haus am Rand der Stadt, am freien Feld neben dem See. Schwarz ragte es auf, von seiner Gartenhecke umschlossen” (*ibid.*, 171).¹⁶⁹

A rotura familiar torna-se também patente na descrição da viagem de automóvel, depois do enterro da irmã, que, no entender do narrador “[...] war der Anfang von der Auflösung unserer Familie” (AE, 81). Também é interessante verificar que esta viagem de destino incerto é identificada com uma viagem de barco e os elementos da família com náufragos: “Es gab kein nachhause mehr. Die Fahrt ins Ungewisse hatte begonnen. Wie Schiffbrüchige in einem Boot trieben wir durch das sanft rauschende Meer der Stadt” (*ibid.*, 78). Contudo, a reunião de todos os elementos da família no espaço reduzido da capela é já um indício da deterioração dos laços familiares que vai ser tematizado na viagem de regresso a casa: “Bei der Begräbnisfeier saßen wir dicht gedrängt in den engen Bänken der Kapelle” (AE, 79).

A forma como se encontram aglomerados os corpos no espaço reduzido do automóvel apresenta uma inegável similitude com uma colagem, daí partilharmos, neste contexto, a

¹⁶⁹ O desentendimento e a distância entre pais e filhos também manifesta-se noutras passagens em que se assinala o conflito entre gerações: “Sie hatten uns alles gegeben, was sie uns geben konnten, sie hatten uns Kleider und Nahrung und ein gepflegtes Heim gegeben, sie hatten uns ihre Sicherheit und ihre Ordnung gegeben, und sie verstanden nicht, daß wir ihnen nicht dafür dankten. Sie konnten es nie verstehen, daß wir ihnen entglitten” (AE, 82).

interpretação de Karl Heinz Bohrer (1984): “Die Collagekombinationen von menschlichen Körperteilen und mechanischen Gegenständen suggerieren unmittelbar die Vorstellung von physischer Bedrohung” (*ibid.*, 187). Esta viagem de automóvel é particularmente simbólica na medida em que marca o início de uma nova etapa na vida familiar. O contraste entre o interior agitado, em que os diferentes corpos se enredam uns nos outros, e o exterior calmo, em que brilha o sol cria uma situação grotesca. A descrição das várias posições dos diferentes corpos aponta que esta viagem será mais torturante para o narrador, uma vez que a sua posição sugere mais sofrimento físico. O paralelismo entre o automóvel e a casa paterna torna-se mais evidente quando o narrador refere a saída dos irmãos mais velhos. O espaço reduzido remete também para o ambiente tenso da vida familiar. Por fim, anuncia-se também a partida para o exílio.

Auf der Rückfahrt saßen wir zusammengepfercht in einem Automobil. Ich hockte auf dem Boden, Irene lag halb über mir, mein jüngerer Bruder verschwand fast zwischen meinem Vater und meiner Mutter, die Knie meines Vaters drückten sich mir spitz in den Brustkorb und Gottfrieds Knie preßten sich in meinen Rücken. Mein Gesicht war schweißüberströmt. Draußen flogen die sommerlichen Straßen vorbei und hier und da stand jemand im Staub und blickte uns nach. Dies war der Anfang von der Auflösung unserer Familie. Bald war diese Fahrt, während wir uns noch einmal aneinanderklammerten, zuende, bald stiegen meine Stiefbrüder aus und verließen uns, bald lag die Stadt hinter uns, und das neue Leben in der Fremde begann. (AE, 81)

Quando tenta mais tarde constituir uma família com Edna, primeira mulher que é também pintora, a rotura familiar manifesta-se igualmente na configuração do espaço físico. Por exemplo, enquanto a sua mulher Edna dá à luz, é no exterior do hospital à beira de um circo ambulante que o narrador aguarda o nascimento da sua filha, o que já por si é um indício da sua instabilidade emocional e da sua incapacidade de manter ligações estáveis que estão irremediavelmente condenadas ao fracasso: “Ich wartete unterhalb des Krankenhauses, am Rand des Geländes, auf dem das Zelt und die Buden eines Wanderzirkus aufgeschlagen worden waren” (FP, 105). A distância afectiva do narrador com Edna e a sua filha revela-se também no espaço do apartamento, para onde vão viver em conjunto, onde procura em vão vestígios da sua presença, sendo assim mais uma vez salientada a importância dos objectos como prolongamento do indivíduo:

Ich suche nach Zeichen von mir in dieser Wohnung, suche nach Regungen, nach Äußerungen, die von meiner Gegenwart berichten. [...] Nichts spricht davon, daß ich

mich über dieses Gesicht gebeugt habe, um ihm die Wahrnehmung meines Daseins zu geben, nichts spricht davon, daß ich den leichten Körper aufgenommen und getragen habe, um ihm zu zeigen, daß er unter meinem Schutz stand. Ich versuche, etwas zu finden, aus dem die Tatsache hervortritt, daß Edna meine Frau war. (*ibid.*, 106-107)

Este processo de rotura está ainda presente na forma como o jovem se insere no espaço da fábrica do pai. A descrição da fábrica como um ser orgânico no final do primeiro texto, antes da partida da casa paterna para Estocolmo, tem um significado relevante. O trabalho de dois anos na fábrica é um tempo em que sente “ein dumpfes Unbefriedigtsein und vage Träume” (AE, 141), uma “Wartezeit [...] eine Zeit des Schlafwandeln” (*ibid.*, 143), durante o qual surgem “die Bilder in einem Zustand des Halbschlafs, in seltenen abgesparten Stunden” (FP, 15). Tal como o ritmo das máquinas vai preparando as condições necessárias para a produção da mercadoria (cf. AE, 142), também neste período, em que trabalha na fábrica do pai, o narrador prepara o seu projecto de autonomia existencial, dedicando-se à noite e aos domingos a uma outra vida secreta:

Und doch enthielt diese Zeit, die mir völlig erloschen schien, Äußerungen eines geheimen Lebens. In den Nächten in meinem Zimmer, an den Sonntagen, entstanden Bilder, Zeichnungen, Gedichte, verborgene Äußerungen eines Unbekannten, Verleugneten. In der Tiefe dieser totalen Isoliertheit gab es eine stille Überlegung, aus der heraus ich mir jeden Monat Geld für die Zukunft zurücklegte. (*ibid.*, 144)

Concluimos, que a transposição de elementos biográficos como a morte da irmã Margit e depois a morte dos pais no texto *Abschied von den Eltern*, precipita e intensifica a rotura familiar e, consequentemente, a dissolução da casa paterna. Vimos como o espaço é fundamental para operar uma organização sistemática, na medida em que define a relação entre os vários elementos da família e é fundamental para a análise do posicionamento do narrador na esfera familiar. Existe sempre uma íntima relação entre as figuras e o espaço que ocupam e os objectos funcionam como prolongamento desse mesmo espaço e das figuras. É neste contexto que se compreende que os objectos, o mobiliário e o cão se transformam em verdadeiros ícones de autorepresentação, uma vez que definem um lugar e expressam uma determinada existência na casa paterna. A fábrica como espaço orgânico representa uma ameaça para o jovem, mas o paralelismo que se cria entre a fábrica e o útero materno sugere no final do texto *Abschied von den*

Eltern um corte do cordão umbilical que completa o processo de rotura com a casa paterna e com os laços que o prendem ao(s) pai(s). o *Leitmotiv* deste primeiro texto autobiográfico.

Capítulo IV

A autorepresentação do artista na fase adulta em Peter Weiss:

Construção de diversos espaços de representação

1. Espaço físico do pintor e do escritor

Ich brauche eine ganz bestimmte Arbeitsumgebung. Ich brauche meine Bücher, Papiere und Notizen. (Roloff 1986, 33)

Peter Weiss, quando comenta o seu discurso *I come out of My Hiding Place*, proferido em 1966, reflecte retrospectivamente sobre a fase da emigração, na qual os seus diferentes objectos pessoais e o espaço do quarto se afiguram fundamentais para criar o seu projecto existencial autónomo: “Was für eine Existenz baute ich mir selber auf, eine Existenz die aus Büchern, Bildern, Musik und manchmal aus Frauen bestand. Eine Existenz, gekrönt vom Triumph, noch am Leben zu sein. Ein Zimmer für mich selbst zu haben, mit einem Schlüssel für meine eigene Tür” (Weiss 1971, 10).¹⁷⁰ Este espaço anula até o exílio: “Man ist überall dort daheim, wo man hinter sich abschließen und an einem Tisch sitzen und schreiben kann” (S. 23).

De facto, existem inúmeras passagens nos textos *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* que salientam a importância do espaço físico do pintor e do escritor e os objectos nele distribuídos para a construção de uma identidade como “Widerstandskraft gegen die Fremde, die außerhalb des Zimmers lag”. Assim, é possível “die Vergänglichkeit zu betrügen, und die Lage zu sichern mit dem Auspacken von ein paar Büchern, einem Zeichenblock, einer Schreibmappe” (FP, 54-55).¹⁷¹ Como o espaço físico do quarto do artista nos dois textos, citados em cima, já foi objecto de estudo por parte da crítica literária, centraremos a nossa análise na dimensão orgânica desse mesmo espaço, no qual é perceptível uma íntima relação, por um lado, entre o artista e o seu espaço e, por outro, entre o pintor e as suas pinturas e/ou os seus objectos pessoais; e conferiremos maior

¹⁷⁰ Também no ensaio “Aus dem Kopenhagener Journal” (Weiss 1979, 40-55) verificamos que os primeiros registos de Peter Weiss, quando chega a Copenhaga em 1940, como produtor de documentários, são dedicados aos objectos e aos livros que ocupam o quarto que se situa “am Hof eines großen Hauses in der Mitte der Stadt [...] das ich für die Dauer der Filmexpedition gemietet habe” (*ibid.* 40).

¹⁷¹ Cf. também a seguinte passagem em *Abschied von den Eltern*: “Zuhause lebte ich wie ein Belagerter. Mein Zimmer glich einer Festung. Die Wände hatte ich angefüllt mit Bildern von Masken und Dämonen und mit meinen eigenen Zeichnungen, die mit schreienden Figuren den Eintretenden zurückschreckten” (AE, 69).

relevo ao espaço físico do quarto e/ou atelier no romance *Die Situation* de Peter Weiss, escrito já em 1956, mas apenas traduzido para língua alemã em 2000.¹⁷²

Assim, a criação de uma existência autónoma (cf. AE, 124) e a afirmação como pintor na cidade de Praga passa pela procura de um espaço que o possa receber, como se se tratasse de um organismo, no qual é possível criar um encontro consigo mesmo, isto é, iniciar um processo de autognose: “Da stand ich, in dieser Stadt Prag, und sollte mich beweisen, und ich suchte nach einem Raum in dieser Stadt, einem Raum, der mich aufnehmen konnte, und in dem ich mich finden konnte [...]” (*ibid.*). Acaba por instalar-se num quarto que, no seu entender, reflecte a sua própria existência precária. Trata-se de um espaço provisório, habitado anteriormente por outros indivíduos. Ao identificá-lo com uma caverna estabelece implicitamente uma analogia com uma vivência própria do homem primitivo. É também um local de refúgio, um território, no qual vai deixar a sua marca pessoal com os seus primeiros trabalhos artísticos:

Dieser Raum entspricht mir, er ist krank, er ist fleckig und aufgeplatzt von Ausschlägen, er zeigt mir meine Erbärmlichkeit, er zeigt mir die Niedrigkeit meines Daseins. So siedelte ich mich an in der fremden Stadt, ich fand eine Höhle, in der sich vordem fremde Menschen verkrochen hatten, und die bald wieder anderen als Unterschlupf dienen würde. (AE, 125)

Já na casa paterna identifica o seu quarto com uma pele, que o protege contra o exterior, o que, por sua vez, remete para as várias camadas do seu ser.¹⁷³ É nesta perspectiva que o espaço físico do quarto permite a construção de uma existência artística que passa por um trabalho geológico no qual se distinguem vários estratos: “Die inneren Schichten meines Daseins aber waren von diesem Raum eingeschlossen, dieser Wohnstätte, in der ich mich verbergen konnte” (*ibid.*, 126). Também quando vai, pela segunda vez, para a cidade de Estocolmo, o acto de habitar um espaço próprio está associado a um gesto de apoderação e o quarto adquire uma dimensão orgânica pela forma como recebe os seus objectos pessoais: “Während des Wartens auf die Packer ergriff ich Besitz von dem

¹⁷² Por exemplo, para Michaela Holdenried (1991, 155-173) nos diferentes quartos realiza-se “ein Ritual der Befestigung mit dem wenigen Eigenen” (*ibid.*, 163) e Helmut J. Schneider (1971, 28-46) refere-se à importância do espaço físico do quarto nos diversos hotéis e dos objectos pessoais como protecção em relação ao exterior tanto em *Abschied von den Eltern* como em *Fluchtpunkt*: “Ebenso das Ich des *Fluchtpunkt*: es verschanzt sich hinter Büchern und Bildern, versucht mit eigener künstlerischer Produktion einen Schutzwall zu errichten gegen das immer mächtiger werdende Draußen. In den fremden Städten sucht es Selbstbestätigung, indem es sein Reiseinventar in den Hotelzimmern ausbreitet” (*ibid.*, 29).

¹⁷³ Iremos ver como o acto criativo a nível pictórico e literário também é identificado com um processo de sedimentação, em que se distinguem várias camadas, cf. cap. IV, 3 e 7.

Zimmer, in dessen Ecke der weiße Kachelofen stand, und dessen Deckenkante mit einem Stuckornament verziert war. Als das Gepäck ankam und ich die Wohnungstür geöffnet hatte und wieder ins Zimmer trat, war es schon mein eigenes Zimmer, und es nahm die Gegenstände, mit denen ich leben würde, auf" (FP, 54). Para a construção da sua existência é fundamental a distribuição dos seus objectos pelo espaço do quarto, que estão associados a determinadas fases da sua vida: "Alle Dinge in diesem Zimmer waren durch meine Hände gegangen, und viele waren unter meinen Händen entstanden. Jedes Ding hatte eine Bedeutung. Ich stellte die Bilder auf und ordnete die Zeichnungen" (*ibid.*, 55). O princípio da ordem rege a distribuição dos livros pelas estantes que estão associados a diversas vivências marcantes:

Die Ordnung, in der ich die Bücher ins Regal stellte, entsprach einer inneren Folgerichtigkeit, die im Laufe der Jahre herangewachsen war. In Verwandtschaftsbeziehungen, den Perioden entsprechend, in denen ich sie gelesen hatte, fügten sich die Bücher aneinander. Hinter jedem der abgegriffenen fleckigen Einbände konnte ich eine Welt eigener Gedanken finden. Die Titel, die Farbe, das Ornament eines Buchrückens riefen bestimmte Erlebnisse wach. (FP, 55-56)

É interessante verificar como o espaço reduzido do atelier de Anatol, abarrotado de pinturas, gradualmente se dissolve e amplia à medida que exhibe as suas composições diante Max e o narrador em *Fluchtpunkt*. Assim, no início salienta-se a ausência de espaço que impede qualquer movimento: "Der kleine Raum war mit Bildern so vollgeladen, daß wir am Bettrand neben der Tür stehen bleiben mußten. Die Enge, die Unmöglichkeit der Bewegung war der erste Eindruck des Besuchs" (FP, 33). A gradual dissolução do espaço indica uma estreita relação entre o espaço e a força contida nas pinturas:

Schon nach dem Wechsel weniger Leinwände vergaßen wir die Enge des Zimmers. Als wir das Zimmer verließen, wußten wir nichts mehr von dessen Begrenztheit. Die Wände des Raums waren überwältigt worden. [...] In den späteren Bildern, die nach der Flucht gemalt worden waren, hatte sich der Raum aufgelöst. Es gab keinen Halt mehr, keinen Schutz, alles geschah im Freien. [...] Triumphierend hatten sich die Bilder über die lächerliche kleine Kammer erhoben. (*ibid.*, 34-35)

A disposição das pinturas por camadas sugere a imagem do acto criativo como um processo de sedimentação: "Auf dem Schrank, auf der Komode und an den Wänden standen die Bilder dicht geschichtet. Ein kleiner Tisch am Fenster war voll von

Zeichnungen und Farbskizzen, von Flaschen, Gläsern und Schachteln. Auch auf dem Bett lagen Stöße von bemalten Papieren” (*ibid.*, 33).

A estreita relação entre pintor e espaço e o efeito que este exerce sobre o pintor torna-se também evidente logo na abertura do romance *Die Situation*. Ao passo que fora do seu atelier Leo emite uma imagem frágil e desprotegida, inserido no seu local de trabalho, pelo contrário, opera-se uma transformação perceptível no seu aspecto físico e nas feições do seu rosto:

Als sie ihn tags zuvor in der Pension getroffen hatte, hatte er unbeholfen, weinerlich gewirkt; sein breiter, untersetzter Körper hatte etwas Niedergedrücktes und Stummes. Jetzt, als sie ihn zwischen den Bildern im Atelier sah, begann er zu wachsen, seine Gestalt vermittelte den Eindruck athletischer Stärke, sein Gesicht, das ihr phlegmatisch, fleischig erschienen war, baute sich nun, im Widerschein der Bilder, aus skulptural gekneteten Zügen auf, aus mit Gewaltigkeit geladenen Blöcken. (S, 7)

As feições adquirem um carácter escultural semelhante a uma máscara teatral como se estivéssemos perante uma auto-encenação da figura do pintor: “Das Abendlicht fiel gedämpft durch die rußigen Fensterscheiben und ließ sein Gesicht wie eine große Gipsmaske erscheinen [...]” (*ibid.*, 7-8). Tal como Anatol, também Leo em *Die Situation* procura transcender o espaço reduzido do seu quarto com as suas telas. Ao enche-lo de pinturas opera-se uma dissolução desse mesmo espaço, o que podemos associar à tentativa de romper as barreiras que impedem a expressão criativa: “In dem engen dunklen Zimmer. Malte meine größten Sachen in jenem kleinen Raum. Die Riesensachen, die die ganze Wand ausfüllten. Ich versuchte, den Raum durch die großen Formate zu überwinden. Stand auf einem Stuhl, auf der Kommode, und malte” (*ibid.*, 48).

Fanny, a escritora em *Die Situation*, pelo contrário, confere especial relevo ao espaço do quarto localizado em pensões ou hotéis. Assim, Fanny detém-se no corredor do hotel para reflectir sobre o interior dos quartos aos quais têm apenas acesso aqueles que vivem provisoriamente neles. Os quartos de hotéis surgem como prolongamento de diferentes existências, uma vez que testemunham cenas particulares da vida das pessoas: “Die dunkelbraunen Türen mit ihren kleinen Nummernschildchen waren wie geschlossene Geheimnisse. Hier und da war ein gedämpftes Gemurmel zu hören, ein Lachen, Radiomusik. Sie genoß die Leere des Korridors, den Gedanken an all diese

geschlossenen Lebenszentren hinter sich und vor sich" (*ibid.*, 21). Segundo a sua perspectiva a existência do artista perfaz-se pela soma dos diferentes quartos em hotéis, que vai ocupando pelo mundo fora: "Das Hoteldasein. [...] Zürich, Lugano, Rom, Paris, Stockholm. Ein Dasein in Zimmern, [...] Zimmern, denen man sofort in einer Schutzmaßnahme seinen eigenen Stempel aufzudrücken versucht [...]" (*ibid.*, 22). Chega a adoptar uma visão transnacional quando se refere à actividade dos diversos artistas que trabalham em toda a parte do mundo confinados ao seu mundo, no espaço restrito do quarto, alheados da realidade circundante:

Maler, Bildhauer, Schriftsteller, Musiker in ihren Zimmern, überall, in allen Städten, eingeschlossen in ihr seltsames Bedürfnis, einige Gedanken und Gefühle anschaulich zu machen, webend, spinnend, hämmern und polierend an Worten, Klängen, Farben, Formen, isoliert in ihrer eigenen inneren Welt, während um sie herum das Leben im Gange ist mit Börsennotierungen, schnurrenden Turbinen, Waffenfabrikationen [...]. (S. 146)

Refere-se depois a todos os artistas, inclusive a si própria, que tal como o saltimbanco estão sujeitos à instabilidade da vida e ao isolamento: "Wir mit unserem ständigen Seiltanz zwischen Leben und Tod, wir, die keine festen Werte besitzen, die immer vom Zweifel befallen werden, wir, die manchmal umhegt und gelobt, aber meistens verachtet werden, wir seltsamen Tiere, die gerne romantisiert werden, die aber immer in Einsamkeit verbleiben" (*ibid.*, 147). Será então no interior do quarto, que o artista "tece" a sua obra artística que contrasta com o mundo exterior: "Was für ein sonderbares Dasein, welch eigenartige Beschäftigung, hier in Zurückgezogenheit zu sitzen, in einer Muschel, in einem Kokon, und Worte hervorzuspinnen und sie auf Papier zu fixieren, während draußen Menschen und Maschinen in einer gewaltsamen Aktivität brodeln" (*ibid.*, 146).

Para Thel, actriz de teatro, em *Die Situation*, o quarto exerce essencialmente um efeito apaziguador e é ela mesma que constitui o núcleo essencial desse mesmo espaço:

Das Zimmer hatte sie immer beruhigt, aber nicht auf die gleiche Weise wie jetzt. Dieser hohe, luftige Raum, in dem nichts die harmonische Ganzheit störte, ein Raum, der einer Skulptur glich, mit ihr selbst als zentralem Bestandteil. Aber das Zimmer ohne sie ist abstrakt, tot; sie ist es, die das Zimmer und die Dinge zum Leben erweckt. Sie ist es, die den Raum formt, den Raum mit einem Glücksgefühl ausfüllt. Mein Zimmer. (S. 75)

O quarto reveste-se de algo sublime e até divino, pois o narrador identifica-o com um quadro pintado por Fra Angelico. Salienta-se a pureza deste espaço para o qual contribuem o corte limpo das formas e a cor branca:

Drei dünne weiße Pfeiler tragen die schräge Decke mit dem großen Fenster, das Feuer brennt im Kamin, eine Schaffeldecke liegt auf dem niedrigen Bett, die Wände kahl, keusch, weiß, eine große, ungerahmte Spiegelscheibe, der Boden aus breiten geschliffenen Dielen. Sie genoß die Reinheit des Raumes. Ein Raum, wie gemalt von Fra Angelico, jederzeit kann der Engel mit den farbigen Flügeln eintreten (*ibid.*).

Portanto, o espaço físico poderá ter diferentes acepções em função das figuras que habitam nele, contudo para todas constitui um núcleo existencial fundamental a partir do qual se desenvolve o seu trabalho e se constrói uma identidade artística. Vimos que para o narrador de *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt*, os pintores Anatol e Leo, a escritora Fanny e a actriz Thel o espaço físico do quarto é fundamentalmente um espaço no qual projectam as suas angústias e os seus desejos e, neste sentido, este espaço poderá ser entendido como um prolongamento do próprio artista, inclusive os objectos nele distribuídos. Será a partir desta configuração dos diferentes espaços físicos, habitados pelas diferentes figuras, que se constrói um espaço social, um espaço em sentido mais lato, no qual convivem as diferentes figuras. No próximo capítulo iremos ver em que sentido este espaço social permite a construção de uma identidade artística do próprio narrador e como essas figuras podem ser entendidas como representativas de percursos alternativos no âmbito da arte e até alter-egos da própria figura do narrador.

2. Espaço social: debates artísticos e narratológicos

Manche Einblicke in das Dasein anderer Menschen können solche Schärfe annehmen und sich so tief in die Empfindungen und Gedanken einschneiden, daß sie zum Bestandteil des eigenen Lebens werden. (FP, 145-146)

O retrato do protagonista enreda-se na descrição de um elenco de personagens, cada uma delas, talvez, esboço ou fragmento incorporado do narrador. Correspondem a fragmentos expressivos, constituintes da sua própria experiência do mundo e, por isso, da sua subjectividade. De todas elas, a figura do artista é a mais evocada. Observamos os elos de ligação e o intrincado nó no plano das relações entre as diferentes personagens à volta do narrador na primeira pessoa, que traduzem uma tentativa de definição do artista enquanto pintor, escritor e actor. A vida de cada personagem é desenvolvida em paralelo, mas entre todas há a partilha da experiência de vida. Nesta tentativa de representar e/ou encenar o espaço social com artistas encontra-se o desejo de pôr em cena sob vários ângulos diferentes figuras e delinear um projecto de vida existencial viável. A tematização dominante de debates artísticos produz um jogo com a fronteira da realidade e da ficção.

Quando Peter Weiss (1979) no discurso “Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache” (*ibid.*, 131-144) descreve a sua biografia de pintor e de escritor (cf. cap. IV, 7), há uma passagem que sugere a ideia de um espaço social partilhado por todas as figuras, inclusive pelo próprio narrador. Nesta fase “erreicht er den Grad der Geübtheit, in dem er pausenlos die Beschreibungen riesiger Lebensabschnitte in sich verarbeitet und sich dabei mit seiner Vorstellungskraft in all diesen Räumlichkeiten, zwischen all diesen Figuren und Begebenheiten, bewegt” (*ibid.*, 134). Em *Abschied von den Eltern* salienta-se a importância dos livros para o desenvolvimento de um sentido de pertença. A leitura proporciona o diálogo com uma “anonyme Gemeinschaft mit Sprechern, die sich ringsum in der Welt umhertasteten [...]. Die Vorstellung dieser Zusammengehörigkeit tröstete mich” (*ibid.*, 117-118).

Também Paul, em *Die Situation*, se refere a esta “anonyme Gemeinschaft” (S, 73), que podemos associar a um espaço social que tem uma dimensão transnacional. tão importante no final do texto *Fluchtpunkt* (cf. cap. IV, 7): “Man stand in ständigem Kontakt mit einem großen Zeitgeschehen, man verarbeitete die Gedanken und Ideen anderer, man baute weiter an den Schöpfungen anderer, fügte kleine Details und

Eigenarten hinzu, man erfand, was andere gleichzeitig in anderen Städten und Ländern erfanden" (S. 72).¹⁷⁴

Consideramos que desta "comunidade anónima" fazem não só parte as diferentes figuras de artistas com as quais o narrador convive e debate ideias, mas também os livros de autores que acompanharam sempre o narrador nas suas diferentes fases da vida e marcaram o seu percurso artístico. Assim, tal como na sua infância, os livros na fase adulta continuam a exercer um ascendente determinante na sua actividade como escritor e pintor (cf. cap. III, 3). Em *Abschied von den Eltern*, Hermann Hesse é identificado por "Haller" (cf. AE. 118, 119, 120), o *Steppenwolf*, caracterizado por "Nur für Verückte". O narrador retira-o da prateleira dos livros dos pais, "einer verständnislosen Umgebung" para "in meinem Reich zur Sprache zu kommen" (*ibid.*, 119). A influência da obra e da pessoa de Hesse foi importante, por um lado, porque a leitura dos seus livros "war wie ein Wühlen in meinem eigenen Schmerz" (*ibid.*), por outro, porque a resposta de Hesse a uma carta do narrador é determinante para a possibilidade de frequentar a Academia das Belas-Artes na cidade de Praga (cf. *ibid.*, 120). Em *Die Situation*, pelo contrário, é à personagem Viktor, pai da escritora Fanny, a quem é atribuído o convívio com Emil Sinclair, pseudónimo de Hermann Hesse, em Lugano, na Suíça (S. 43, 78-85).¹⁷⁵

Quando o narrador de *Fluchtpunkt* chega, pela segunda vez, à cidade de Estocolmo, ordena os livros na estante:

Die Reihe der Bücher begann mit der hellblauen Gesamtausgabe von Hesses Werken. Die geschwungenen Linien der Goldverzierung waren verwoben mit Erinnerungen an meine Stuben in England, in Nordböhmen, in Prag, im Tessin, im Elternhaus, und innen in den Seiten lagen die Träume und Phantasien aus den Jahren des Aufwachsens. Hingekritzelte Notizen und Anstreichungen füllten das Marginal der Bücher. (FP. 56)

Mesmo se *Das Schloß* e *Der Prozeß* de Kafka não encontram lugar na estante, será *O Processo* que lê "in der ersten Nacht in meinem neuen Zimmer" (*ibid.*, 57) em

¹⁷⁴ Kienberger (1994) refere que no final de *Fluchtpunkt* o narrador encontra a sua perspectiva numa "internationalistischen Identität" (*ibid.*, 301).

¹⁷⁵ Para Matthias Richter (1984), as obras de Hesse são para Weiss "[...] das Magazin der Jugendträume" (*ibid.*, 48). Segundo Richter, apenas quando em 1960 consegue a publicação da sua primeira obra em língua alemã *Schatten des Körpers des Kutschers* e começa a dedicar-se dominantemente à escrita e impor-se como escritor, publicando também a sua autobiografia *Abschied von den Eltern*, Weiss retoma também o contacto com Hesse (*ibid.*, 49). O último encontro data de 23 de Janeiro de 1962, Hesse morre nesse mesmo ano (*ibid.*, 50).

Estocolmo.¹⁷⁶ A leitura deste livro inicia uma nova fase na evolução artística da figura autobiográfica,¹⁷⁷ pois diverge significativamente de tudo o que tinha lido antes. Encontra pontos de afinidade entre si e o autor: “Hier war alles Außenwerk abgeschält, und das Ich des Buches stand schutzlos und entkleidet da. [...] So begann ich jetzt, beim Lesen des Prozesses, hellhörig zu werden für den Prozeß, der mich selbst gefangenhielt” (*ibid.*).¹⁷⁸

É significativo mencionar que no pós-guerra, no ano de 1946, o universo opressivo de Kafka dá lugar ao universo de Henry Miller, cuja obra *Tropic of Cancer* é oferecida ao protagonista pelo pintor Amos, antes de este partir para a Califórnia (cf. *ibid.*, 163).¹⁷⁹ Depois de analisar comparativamente as diferenças entre os mundos apresentados pelos dois autores (cf. *ibid.*, 164), chega à conclusão: “Die Welt, in der ich mit Kafka im Zwiegespräch stand, erhielt den Todesstoß” (*ibid.*). A obra de Henry Miller exerce sobre o narrador um efeito regenerador, despertando nele forças adormecidas e indicando-lhe assim um novo itinerário: “So wie der grüne Flecken der Detonation auf dem Umschlag meinen Blick an sich riß, so rissen die Worte mich jetzt in diese Sprengung hinein, und wieder wurde, wie bei allen einschneidenden Mitteilungen, etwas in mir wachgerufen, etwas was bereit lag und antworten wollte” (*ibid.*).

As biografias de pintores e de escritores funcionam essencialmente como pontos de apoio, como testemunhos reais do percurso nas artes, uma vez que procurava referências “[...] aus denen hervorging, was sie in dem Alter, in dem ich mich jetzt befand, geleistet hatten” (FP, 100). Neste contexto, torna-se fundamental a leitura das cartas de van Gogh:

¹⁷⁶ Em *Fluchtpunkt* comenta: “Als ich in Prag wohnte, der Stadt, in der Josef K. um sein Leben kämpfte, war mir der Prozeß zu nah, als daß ich ihn hätte erkennen können. Was ich erfuhr, war nur die Unmöglichkeit und Ausweglosigkeit, obgleich mir scheinbar jede Freiheit gegeben war” (*ibid.*, 57).

¹⁷⁷ Descobre os romances de Kafka, por intermédio do seu amigo e colega Peter Kien na Academia de Belas-Artes, na cidade de Praga, com o qual sente muitas afinidades; além disso entra em contacto com Endre Nemes, pintor húngaro, que volta a reencontrar na Suécia, enquanto Kien morre em Auschwitz (Spielmann 1995, 29). Cf. também Roos 1982a, 28, 32; Mazenauer 1992, 20.

¹⁷⁸ Matthias Richter (1984) observa que no texto *Fluchtpunkt*, já não se encontra um capítulo dedicado a Hermann Hesse, como em *Abschied*, mas um dedicado a Franz Kafka (*ibid.*, 48).

¹⁷⁹ Também Matthias Richter (1984) salienta que as leituras de Weiss, que agora também influenciam a sua forma de escrever, são, para além de Dostojewski e Kafka, também a partir de 1947, em Paris, *Tropic of Cancer* de Henry Miller, a literatura surrealista (*Nadja* de Breton) e existencialista, sobretudo Sartre (*ibid.*, 1984, 49). Para Silvia Kienberger (1994) a leitura de determinados autores constituem pontos de partida fundamentais, destacando *Tropic of Cancer* de Henry Miller, *Maldoror* de Lautréamont, *Nadja* de Breton, Beckett, Genet, Sartre, Brecht (*ibid.*, 297). Estas novas leituras pretendem dar início a uma nova fase na sua vida, que contrasta com a primeira fase, descrita em *Abschied von den Eltern* em que domina a perspectiva de Kafka e possibilita um novo contacto com os dadaístas e os surrealistas em Paris (*ibid.*, 299).

“Sie gehörten zu diesem plötzlichen Abbruch, zu diesem Umherirren, dieser Wanderschaft. [...]” (*ibid.*, 102).¹⁸⁰

Num plano social, o narrador distingue entre conflitos que se desenvolvem a uma escala mundial e os conflitos individuais existenciais que ocorrem no dia-a-dia, privilegiando claramente estes últimos, visto estes se situarem no plano do “faßbar”, noção importante para a construção de um itinerário estético viável: “Dies hier war faßbar. Diese Konflikte hatten menschliche Proportionen. Der Krieg spielte sich in einer Welt von Giganten und Dämonen ab. Dies waren Vorgänge in alltäglichen Labyrinthen, und hier ließen sich Eindrücke festhalten. Die Geschehnisse auf den Kriegsschauplätzen blieben unvorstellbar” (FP, 40).

Como já referimos, no início deste estudo, é possível estabelecer uma correspondência entre as personagens de *Fluchtpunkt*, *Abschied von den Eltern* e as de *Die Situation* (cf. cap. II, 4).¹⁸¹ Na análise do espaço em que coabitam diferentes figuras de artistas é fundamental verificar qual a função que cada figura desempenha dentro do universo textual autobiográfico. Assim, neste capítulo, privilegiamos, por um lado, o debate de ideias e o confronto de diferentes concepções artísticas e, por outro, a relação que cada uma das figuras estabelece com a arte e como estas contrastam e/ou espelham a visão do protagonista principal de *Abschied von den Eltern*, *Fluchtpunkt* e *Die Situation*.¹⁸²

Numa primeira análise, as figuras são necessárias para avaliarem os trabalhos escritos e pictóricos do narrador: “Nur hin und wieder, wenn Hoderer, Anatol, oder andere Freunde mich besuchten, wurden sie einer Kritik unterstellt” (FP, 67). São importantes também como interlocutores para as suas reflexões. Por exemplo, depois do suicídio de Karel Kurz se lembra: “Meinen Reden hörte er gelassen zu, in dem Kellerraum, der von

¹⁸⁰ A mudança de espaço para o “Gartenhaus” (traseiras da casa) está intimamente ligada à leitura de van Gough, cf. *ibid.*, 102.

¹⁸¹ Mazonauer (1992) testemunha: “In Stockholm traf Weiss zwei Freunde aus der Prager Zeit wieder, Max Barth und Endre Nemes, und er wurde bekannt mit dem Sozialpsychologen Max Hodann, dem Bildhauer Karl Helbig” (*ibid.*, 20-21).

¹⁸² Apontamos apenas o carácter dramático das experiências amorosas e que são representadas como se fossem encenações teatrais. Assim, no âmbito deste estudo não cabe a análise da relação amorosa do narrador com Tarmina (cf. AE, 35, 36), Margit (cf. *ibid.*, 69-70 e FP, 190), Elfriede (cf. AE, 70, 98-99), Magda (cf. *ibid.*, 137 e FP, 17, 132, 189, 190), Else (cf. FP, 41-44, 46, 72-73, 190), Hanna Pickova (cf. *ibid.*, 55, 58), Anita Kahler (cf. *ibid.*, 58), Lucie Weisberger (cf. *ibid.*, 58, 59, 60, 61, 73-74, 79, 136, 188, 190), Edna (cf. *ibid.*, 74-79, 83, 102, 103-107, 115, 190), Cora (cf. *ibid.*, 180-186, 187, 188); a relação de Max com Erika (cf. *ibid.*, 39-40); a relação de Hieronymus com uma menina de dez anos (cf. *ibid.*, 143-145); a relação de Anatol com Jarmila (cf. *ibid.*, 146, 147, 149, 150, 151, 152, 153, 158-161) e com Fanny (*ibid.*, 147-155). Em *Die Situation* (2000) as relações de: Leo com Agate e Fanny; Paul com Thel; Knut com Sonja, que se encontram dispersos por vários pontos do romance.

Skulpturen angefüllt war [...]” (*ibid.*, 72). E quando Hoderer “sich ein Jahr später das Leben nahm” (*ibid.*, 71) recorda: “Trotz seinen [sic] harten Angriffen hatte er mich voller Verständnis angeblickt [...]” (*ibid.*). Neste sentido, as diferentes figuras têm essencialmente a função de reforçar a própria identidade: “Eben noch war der Raum erfüllt mit Leben, einige Stunden hat man um einen Tisch gesessen und miteinander gesprochen, sich einander gezeigt, dann kehrt jeder zu sich zurück; durch das Zusammentreffen mit den anderen wurde das Gefühl der eigenen Existenz gestärkt” (S, 41). Os amigos e colegas também são pilares existenciais e/ou pontos de apoio fundamentais para fixar os acontecimentos passados na sua autobiografia: “[...] ich saß in einem abgeschiedenen Zimmer und versuchte, mir etwas zu erklären aus dem einzigen Material, das mir zugänglich war, und wenn es mir einmal gelang, genau das aufzuzeichnen, was mir widerfahren war, so konnte es zu einem Teil der Geschehnisse werden, an deren äußerstem Rand Hoderer und die anderen Wachsamten, Uneigennützigen standen” (FP, 61).

Uma das figuras mais enigmáticas que aparece repentinamente no texto de *Abschied von den Eltern*, numa fase da vida do jovem artista, quando este acompanhava todos os dias o seu pai para o escritório, é Jacques. O convívio de treze dias com esta figura que, além de músico, trabalhava na construção a tempo parcial (cf. AE, 107-114) inicia-se “Nach Kontorschluß [...] in einem kleinen russischen Café in der Nähe des Hyde Park, eine halbe Treppe unterhalb der Straße” (*ibid.*, 107). Numa entrevista ficamos a saber que esta personagem possui grandes afinidades com Jacques Ayschmann, amigo que Weiss conheceu durante o seu primeiro exílio na Inglaterra e que esteve, na verdade, também presente na primeira exposição da sua obra pictural (cf. Roos 1982a, 24). “Das war die erste Begegnung mit einem Menschen, der politisch aktiv war, der nach Spanien ging, der verschollen ist, und von dem ich nie wieder etwas gehört habe” (*ibid.*, 23).¹⁸³ Jacques, em *Abschied von den Eltern*, é responsável por provocar no narrador a redescoberta da fala e dos universos da pintura e da escrita, que, nesta fase, se encontravam subterrados no seu interior: “In meinem Gespräch mit Jacques verlor ich plötzlich alle Furcht vor dem Leben, alles war mir möglich” (*ibid.*, 109). A troca de ideias com Jacques proporciona o reencontro do seu percurso estético na arte, que identifica com uma outra vida. A insistente repetição desta “outra vida” traduz a

¹⁸³ Rainer Koch e Beat Mazenauer (1994), quando analisam as diferentes fases artísticas de Weiss, salientam: “Im Unterschied zu Jack (“ein Teil meiner Selbst”) geht das Erzähler-Ich den umgekehrten Weg nach Innen, dem einzigen Ziel des romantischen Lebensweges” (*ibid.*, 165).

importância dessa existência ligada às artes, anunciando um novo percurso existencial, que difere significativamente da vida que leva na fábrica:

Nach dem Konzert sprach ich von meinen Bildern, die während der letzten Monate ganz in mir erloschen waren, und während ich von ihnen sprach, belebten sie sich wieder, und nahmen Farbe an, und ich merkte, daß auch meine Stimme verschwunden gewesen war, und daß ich mit meinen Worten das Sprechen wieder lernte. Indem ich meine Bilder vor Jacques aufsteigen ließ, wurde ich daran erinnert, daß ich ein anderes Leben besaß, ein anderes Leben als das Leben zwischen den Musterkatalogen und Stoffrollen, und dieses andere Leben, mein anderes Leben, nahm eine solche Leuchtkraft an, daß mir der Atem stocken wollte. (AE, 108)

É também durante estes treze dias que o narrador consegue organizar a sua primeira exposição de pinturas, que, apesar de não receber nenhuma recepção crítica, é um acontecimento extremamente positivo para o início do seu itinerário pictural. Numa entrevista Weiss comenta: “Jedenfalls hatte ich meine Bilder einmal gezeigt und mir selbst bestätigt, daß ich Maler bin” (Roos 1982a, 24).

A figura enigmática de Jacques encerra em si valores que o próprio narrador aspira ter, por isso podemos identificar o seu modo de vida despreendido com um percurso alternativo: “Sie enthielt vieles was Wunschbild für mich war, diese völlige Ungebundenheit, diese Freiheit des Kommens und Gehens, dieses Vagabundieren, in Gedanken idealisierte ich dieses Dasein, ich träumte von dem Ausschweifenden und Verwegenen dieses Daseins, während ich wieder zurücksank in meine alte Gefangenschaft” (AE, 113). Esta identificação com Jacques e o seu desaparecimento misterioso contribuem para o aparecimento da imagem duma luta violenta interna:

[...] und diese Gedanken hängen mit Träumen zusammen, die von Zeit zu Zeit wiederkommen, und in denen ich in Zweikämpfe verwickelt bin mit einem Widersacher, oder einem Alter Ego, und in denen es nur dieses eine gibt, du oder ich, und entweder ermordet er mich, langsam und drohend näherkommend, mit seinem Messer, seiner Schußwaffe, oder seinen furchtbaren nackten Händen, oder ich bin es der den Dolch in seinen Körper hineinstößt, oder der mit der Pistole in sein zerfließendes Gesicht feuert. (*ibid.*, 114)

No caso da figura Peter Kien, colega na Academia das Belas-Artes, em Praga, verificamos que as semelhanças físicas e biográficas com o autor são ainda mais evidentes. Para além de partilharem o mesmo nome próprio, são de descendência judaica

e pintores.¹⁸⁴ Neste estudo tem particular interesse ver esta personagem na perspectiva de uma vida alternativa, isto é, como percurso alternativo existencial, mas que neste caso não é viável. O narrador consegue fugir atempadamente da cidade, mas “Peter Kien blieb zurück. Peter Kien wurde ermordet und verbrannt” (AE, 134). Anatol, pelo contrário, mais velho e que tinha frequentado a Academia de Belas-Artes antes do narrador, consegue obter algum reconhecimento antes de se exilar na Suécia.¹⁸⁵ A atitude de desprezo que Anatol exprime em relação ao trabalho pictórico do narrador, salienta a inexperiência deste em relação a Anatol; este “[...] hatte damals schon Anerkennung gefunden und sich mit leichtem Spott über meine archaische Malweise geäußert” (FP, 32). No entanto Amos, “ein lettischer Maler, brachte mir mehr Verständnis entgegen” (*ibid.*, 68).¹⁸⁶

Apesar de tudo, é no seu quarto à noite que o narrador exprime a sua admiração por Anatol. A identificação explícita de Anatol com Ahasverus, figura mítica do judeu vagabundo, salienta a sua intervenção na actualidade política e social: “Diese Bilder lebten im Jetzt. Der Maler dieser Bilder stand mitten im Zusammenbruch der Welt. Er versteckte sich nicht, schonte sich nicht, lieferte sich aus” (*ibid.*, 35). Por conseguinte, enquanto as pinturas de Anatol exprimem uma revolta e uma identificação com os desprotegidos, as do narrador “lagen unter dicken Glasglocken, in einem Vakuum. [...] Meine Bilder verdeckten und verschwiegen” (*ibid.*), o que indicia uma total alienação da realidade política e social. Apesar da admiração profunda por Anatol, que representa um percurso viável do pintor inserido na sua época, o narrador define explicitamente a sua visão sobre a arte, que contrasta com a de Anatol. Assim, o seu trabalho criativo dever-se-á desenvolver afastado de todos os laços que possam prender e oprimir a sua liberdade artística (cf. cap. IV, 7): “Nur für meine Flucht, meine Feigheit, wollte ich eintreten, keinem Volk, keinem Ideal, keiner Stadt, keiner Sprache angehören” (FP, 37). Esta distância caracteriza também a relação com Max: “Nur in einer Freundschaft, in einer Liebesbeziehung wollte ich Verwandtschaftliches finden, oder in der Begegnung

¹⁸⁴ Michael Dörfel (2006) no estudo “Der Künstler Peter Kien. 1919-1944” (18-41) faz uma apresentação sucinta da vida e da obra de Peter Kien e analisa a sua importância no percurso artístico de Peter Weiss. Dörfel salienta que Kien “verstand sich in erster Linie als Künstler, nicht als Dichter, Drehbuchschreiber, Schriftsteller, Maler, Dramaturg oder Plakatgestalter, diese Tätigkeiten waren nur Teile seiner Persönlichkeit. Er hat dieses Künstlersein genossen und es ist schwierig, die verschiedenen Aspekte seines künstlerischen Schaffens getrennt voneinander zu betrachten” (*ibid.*, 20).

¹⁸⁵ De facto, Anatol, tal como o narrador, orienta-se por mestres clássicos da pintura como Bosch, Archimboldo. No entanto, desenvolve já um estilo pictórico que apresenta semelhanças com o dadaísmo e o expressionismo e é também influenciado por Chirico e Chagall (*ibid.*, 33).

¹⁸⁶ Amos diverge consideravelmente de Anatol no que diz respeito à atitude perante a vida e à sua concepção de arte (cf. *ibid.*, 68).

mit Kunstwerken” (*ibid.*, 32). Apesar das antinomias que se criam entre Anatol e o narrador, pensamos que esta figura ajuda o narrador a definir o seu próprio percurso existencial artístico. Leo, pintor em *Die Situation*, mas que facilmente identificamos com Anatol, revela perante o homem que faz a entrega domiciliária de telas a sua técnica pictórica: “Eine Art Realismus”, “mit kubistischen und surrealistischen Zügen” (*ibid.*, 149). Uma das funções essenciais que Fanny desempenha em *Die Situation* em relação a Leo, para além de provocar nele sentimentos obsessivos, é levá-lo a falar sobre os seus inícios na pintura e as razões subjacentes de vir a ser pintor. As cenas de vivência da sua infância têm afinidades muito próximas com as do narrador de *Abschied von den Eltern*. À pergunta de Fanny: “Wie kam es, daß du zu malen anfingst” (S, 217), Leo responde que a pintura “[...] war wohl ein Versuch, aus der furchtbaren Enge auszubrechen [...]”. Ich war damals noch nie in einem Museum gewesen, hatte kaum ein Kunstbuch gesehen; das Zeichnen war nur ein Ventil für meine Alpträume” (*ibid.*, 218). Uma cena originária da sua infância é o primeiro contacto com a obra de Brueghel, realçando, assim, como as imagens deste pintor foram fundamentais para o início do seu trabalho pictórico: “Dann fand ich eines Tages ein Werk mit Reproduktionen von Bruegel. Es wurde wie eine Bibel für mich. Ich lebte vollständig in der Atmosphäre des Buches. Ich beschaffte mir Farben, begann, auf Kartondeckeln zu malen, ganz in Bruegels Stil. Totentänze, Weltuntergänge, Gespensterkarneval, ich ging so weit, daß ich mir einbildete, im Mittelalter zu leben: ich verkehrte mit geträumten Rittern, Jägern, Burgfräuleins” (*ibid.*). Também descreve a tentativa de conquistar a mãe com as suas pinturas, tal como o narrador de *Abschied von den Eltern*: “[...] meine Mutter – ich versuchte, sie mit meinen Bildern zu gewinnen, was ich malte, war der einzige Wert, den ich im Leben hatte, ich wollte, daß sie mein Werk anerkannte” (*ibid.*). Contudo, a mãe para impedir que o filho saísse de casa para estudar na Academia de Belas-Artes, queimou todas as suas composições, tal como a mãe do narrador de *Abschied von den Eltern*.

No que diz respeito a Max B (AE, 122) ou Max Bernsdorf (FP, 7), escritor e jornalista alemão, que fora jornalista na guerra civil espanhola (cf. *ibid.*, 14), pensamos que é a figura que mantém um contacto mais próximo e duradoira com o narrador, na medida em que desde o primeiro encontro na cidade de Praga estabelece-se entre ambos “Einverständnis und Vertrauen” (AE, 122), do qual o narrador podia esperar “Rat und Hilfe”. Sendo o jovem pintor vinte anos mais novo,¹⁸⁷ este “verkörperte für Max die

¹⁸⁷ Cf. “Er war Mitte Vierzig. Ich wurde an diesem Tag vierundzwanzig Jahre alt” (FP, 16).

Hoffnungen und Möglichkeiten, die er selbst seit langem aufgegeben hatte” (*ibid.*). Assim, espera em Estocolmo “meine Ankunft würde, wie damals in Prag, etwas von seiner alten Aktivität zum Leben wecken” (FP, 8). O narrador compara sempre o presente em Estocolmo com o passado em Praga, no que diz respeito ao comportamento de Max. Tal como em Praga, Max acompanhou-o durante uma fase da vida em que este tenta afirmar-se como pintor (cf. *ibid.*, 22). Em Estocolmo a partida de Max para Nova Iorque coincide com uma exposição de pinturas do narrador em Março de 1941 (cf. *ibid.*, 48) e o seu próprio regresso à casa paterna: “Die Ausstellung meiner Bilder, die kurz vor seiner Abreise stattfand, war nicht als Manifestation meiner Ankunft in dieser Stadt gedacht, sondern als Abschiedsgabe an Max” (*ibid.*, 45). Também esta vez, como na exposição em Londres, antes da partida de Jacques, “war nichts verkauft worden” (*ibid.*, 48). Só na despedida de Max apercebemo-nos verdadeiramente da função que esta figura desempenha na sua vida. “Wir standen als Wanderer hier, nachdem wir ein Stück Weges gemeinsam gegangen waren, die Trennung stand bevor, und ich mußte, auf meiner Suche nach dem Absoluten, mich mit dem Alleinsein abfinden” (*ibid.*, 46-47). Assim, é na presença de Max e pelas suas perguntas insistentes e o uso de frases como “Max setzte mit einem Angriff ein” (*ibid.*, 10), “Max wollte mir zu Hilfe kommen” (*ibid.*, 15), “Max fragte mich nach meinen Bildern” (*ibid.*, 16), “Max fragte nach der Herkunft der Motive” (*ibid.*, 23) que obtemos uma variedade de informações sobre o protagonista e a sua família, a sua actividade como pintor, a sua técnica pictórica. Discute-se a função da arte na sociedade e evocam-se determinadas cenas do presente e do passado, retomando-se episódios do texto autobiográfico anterior *Abschied von den Eltern*, que, no entanto, são tratados de uma forma mais detalhada, permitindo dar uma visão mais clara sobre a condição presente e as aspirações quanto ao futuro (cf. *ibid.*, 16). Tanto Hoderer, médico alemão que sofre de asma, e Max representam uma perspectiva política da arte e levantam a questão judaica. É interessante verificar como o jovem pintor se afasta das opiniões de Max e Hoderer e define a sua posição:

Deine Arbeitsversuche bleiben fruchtlos, solange sie nicht dem Kampf um die Veränderung der Gesellschaft dienen. Du bist verloren, wenn du dich nicht einordnen kannst in eine Solidarität. Doch ich mißtraute allen Bindungen, allem Aufgehen in gemeinsamen Ideen, ich konnte noch nicht nach weiten Perspektiven suchen und nach einer politischen Zugehörigkeit, ich mußte mich an die kleinen fragmentarischen Bilder halten, die meine eigenen Erfahrungen spiegelten. Nur in diesen Bildern konnte ich

erkennen, auf welche Weise ich in die Zeit gehörte, alles andere mußte Konstruktion bleiben. (FP, 60)

Hoderer, pelo contrário, insiste no “Gebrauchswert” da arte. “Das Zwecklose meiner Arbeit, und daß ich kaum das Bedürfnis hatte, sie zu zeigen, stieß Hoderer ab” (*ibid.*, 68). O narrador confessa a dificuldade de assumir a sua profissão: “Weißt du, daß ich nie gewagt habe, mich Maler zu nennen, sagte ich zu Hoderer” (*ibid.*, 70). Apenas na Suécia, “[...] beginne ich, dafür einzustehen, daß mein Malen und Schreiben eine Arbeit ist, selbst wenn ich vorläufig meinen Widersachern nur die Genugtuung geben kann, daß ich nichts mit dieser Arbeit erreiche” (*ibid.*, 70-71). Hoderer comete suicídio no início do ano de 1943. Contudo a sua voz continua a ecoar, o que permite concluir que funcione como a sua consciência: “Ich hörte die Stimme des toten Hoderer” (*ibid.*, 137). Karel Kurz, escultor alemão, também comete suicídio (cf. *ibid.*, 71-72). A morte quase simultânea destas duas figuras fá-lo reflectir sobre os seus percursos escolhidos: “Die Frage, warum er und Hoderer den Tod gewählt hatten, ließ mich nicht los. Die beiden Männer schienen in die Zukunft zu gehören, um die jetzt gekämpft wurde. Daß sie verschwanden, jetzt wo die Erfüllung schon fast greifbar war, legte einen Schatten über den Kampf, eine unheilvolle Vorahnung” (*ibid.*, 72).

Uma outra figura que, na nossa opinião, apresenta algumas afinidades com Jacques, mas também com Max e até com o caçador, no final de *Abschied von den Eltern*, é Jörg, primo de Edna. Desde o primeiro encontro com Jörg, em casa da Edna, que o narrador associa sempre a esta figura uma “gargalhada estrondosa” (cf. FP, 110), que também se exterioriza quando reconstrói e encena na companhia de Jacques (cf. AE 109-110) e de Max (cf. FP 17-19) episódios do seu passado. “Jörg war das schwarze Schaf der Familie, er hatte keinen festen Beruf, hatte sich sogar als Schriftsteller versucht” (FP, 110). A cumplicidade entre ambos é manifesta, porque ambos são apresentados como marginais dentro deste círculo da alta burguesia e de militares. Esta marginalidade é particularmente evidente na ocupação do espaço destas duas figuras na ocasião duma festa familiar. Ao passo que as visitas estão bem vestidas, condecoradas e instaladas confortavelmente no interior da sala, o narrador encontra-se de pé perto da porta e difere significativamente das restantes figuras pela cor cinzenta, que contribui para a sua insignificância e para o seu apagamento neste meio social: “Ringsum in den Polstern der Sessel und Sofas saßen die Zuhörer, die Damen in Abendkleidern, die Herren in Schwarz oder in Uniform, mit Orden und hohen Rangzeichen, nur ich stand grau an der

Tür" (*ibid.*, 109-110). Também Jörg parece não se inserir neste ambiente aristocrático, contudo nada o impede de actuar de uma forma provocadora que se manifesta não só pelas gargalhadas, mas também pela forma como entra em conflito com as normas sociais: "Es war Jörg, Ednas Vetter, der, in einem tiefen Lehnstuhl sitzend, die Beine weit von sich gestreckt, das Lachen ausstieß" (*ibid.*, 110). Bebe muito, mas durante o jantar, quando se faz a saúde provoca ainda: "[...] die Gäste in der Tafelrunde standen auf, nur Jörg blieb sitzen" (*ibid.*, 111).

É possível encontrar algumas afinidades entre Jörg e o caçador de *Abschied von den Eltern*, uma vez que, tal como o caçador se cruzou com o narrador enquanto jovem, no sonho antes de partir pela segunda vez da casa paterna, também Jörg se cruza de tempos em tempos com o narrador no meio da noite. Na sua presença a cidade adquire um carácter selvagem, sendo realçado o comportamento primitivo de Jörg:

Noch heute begegnet mir Jörg zuweilen spät nachts in den Straßen, von weitem erkenne ich schon seine hünenhafte Gestalt. Sein Gelächter, mit dem er mich begrüßt, hallt in den Häuserschluchten, und jedesmal nimmt die Stadt in seiner Gegenwart das Aussehen einer Wildnis, einer Steinwüste an. Sein dröhnendes Lachen, von krachenden Rülpsen durchsetzt, stammt aus einer vorzeitlichen Epoche, und Jörg riesenhaft aufgereckt, wilde Kehllaute ausstoßend, Äonen alt, irrt in den Trümmern späterer Zivilisationen umher. (*ibid.*, 112)

Encontrá-lo é como se estivesse perante um percurso alternativo que não é viável, pois Jörg mantém "Monologe, die anstelle der ungeschriebenen Bücher stehen und in denen sich die Wirrnisse seines Lebens ausdrückt" (*ibid.*), o que corresponde exactamente àquilo que o futuro escritor pretende ultrapassar. Refere outras características negativas como "Wut, Haß und Rauflust" e a fuga "in die Delirien des Alkoholrauschs" (*ibid.*, 112). Nota-se que a despedida entre ambos ocorre sempre num cruzamento e que Jörg induz nele uma profunda reflexão sobre a sua própria vida, o que permite concluir que nesta figura se espelham todos os seus fracassos. Em *Die Situation* a descrição física e o comportamento de Knut também remetem para Jörg, que Paul encontra sempre à noite no centro da cidade (cf. S, 58). Contudo, em *Die Situation*, esta personagem é muito mais explorada e tendo em conta a temática do nosso trabalho, pensamos que tal como no caso das outras personagens, o percurso de Knut se revela inviável, porque acaba por regressar a casa (*ibid.*, 200-201). Knut com uma situação profissional e social estável, decide um dia abandonar o apartamento que partilha com Sonja e a sua profissão de

engenheiro e correr o mundo à procura de outra vida. “Ich habe eine feste Arbeit, eine Frau und ein Heim. Hab ich? Es ist ein bedeutungsvoller Morgen. da ich, während ich hier liege und mich rekle, einen Entschluß fasse. Ich beschließe, meine Arbeit, meine Frau und mein Heim zu verlassen” (*ibid.*, 116). Procura enveredar por uma existência ligada às artes, pois está obcecado por escrever um livro de valor abrangente. Podemos identificar a sua atitude e o seu tipo de linguagem de baixo nível com a de um marginal que se revolta contra a sociedade. “Ich habe mein letztes Wort noch nicht gesprochen, ich werde es euch zeigen! Ein Riesenbuch, eine flammende Vision. ein Sturzfluß, ein Vulkanausbruch, mit diesem Buch tritt der Verfasser mit einem Mal in das vorderste Glied der Weltliteratur” (*ibid.*, 115). Contudo, este projecto acaba por se revelar numa empresa complicada. A partir de um incessante monólogo coloca a hipótese de construir uma nova existência que passa pela escrita de uma epopeia. Registam-se as tentativas fracassadas de transpor para o papel a sua identidade, que levanta ao mesmo tempo a relação problemática entre vida e escrita.

Es gilt nur, anzufangen, das Buch befindet sich fertiggeschrieben in dir. Er brach in kehliges Lachen aus. [...] Wenn ich einen Dreck auf das Büro gäbe [...] und statt dessen anfinke, an meinem Epos zu schreiben. Ich, Knut X., geboren den und den, gebe hiermit bekannt, daß es mich gibt. Aber dann sank er wieder hinunter in den Sand. Kroch wieder hoch. Meine Kindheit verlief, wie die Kindheit vieler anderer, - nein, was weiß ich von den Kindheiten anderer, und meine Kindheit verlief überhaupt nicht. Meine Kindheit bestand aus einer einzigen – wen zum Teufel interessiert das? Nein: meine Erfahrung in bezug auf – nein, es ist kein Bezug auf etwas, konzentrier dich jetzt. (*ibid.*, 115)

Também a vida e obra de Hieronymus¹⁸⁸ (cf. FP, 138-143) se inserem nesta perspectiva de geometria projectiva, na medida em que apresentam um projecto de vida que, apesar da originalidade que lhe é inerente, se afigura como não viável.¹⁸⁹ Matemático, construtor de máquinas de calcular e especialista da economia nacional, Hieronymus, tal como Knut em *Die Situation*, desiste um dia do seu trabalho, da família e de todas as regalias sociais para ir viver numa “velha oficina” e se dedicar única e exclusivamente “dem monströsen Gebilde seiner Arbeit”. O narrador conheceu Hieronymus “[...] als er etwa fünfzig Jahre alt war” (FP, 138), e pôde assim acompanhar o seu trabalho em torno

¹⁸⁸ Esta figura remete não só para o pintor Hieronymus Bosch (1450-1516), mas também ao Santo Jerónimo, representado várias vezes por Dürer; o quadro mais famoso, de 1521, encontra-se no Museu Nacional de Arte Antiga de Lisboa (cf. Invº 828) e é também citado na *Ästhetik des Widerstands* (cf. Badenberger 1995, 168-169).

¹⁸⁹ Silvia Kienberger (1994) reconhece na figura de Hieronymus, que se dedica à elaboração de uma enorme colagem, uma crítica ao dadaísmo (*ibid.*, 296).

de uma obra estética de valor abrangente que elabora “aus gefundenen Bruchstücken” (*ibid.*, 139), tal como o narrador construiu a história da sua família no sótão quando era criança (cf. cap. IV, 6). Mais importante do que a construção da sua “obra monumental incompleta” (*ibid.*, 145) é a “Fähigkeit des Aushaltens” (*ibid.*, 138) até ao limite das forças humanas nas condições mais adversas; assim a pobreza, a fome e a doença “wurden ihm zu notwendigen Bestandteilen seiner Forschungsarbeit” (*ibid.*), o que remete para uma tortura e auto-flagelação também presente na descrição da crise do corpo do narrador (cf. cap. IV, 3).

No caso de Hieronymus, não estamos perante uma obra que tenha sido criada a partir da sua imaginação, mas antes resulta da técnica de colagem de recortes de textos que abordam temáticas diversificadas, o que lhe confere um carácter fragmentado (cf. *ibid.*, 139). Neste artista destaca-se o uso de vários materiais que colecciona em caixas para depois serem recortados e colados. Como um alquimista (cf. *ibid.*, 140) combina e/ou associa as parcelas de temas e pensamentos distintos procurando, assim, transcender os limites inerentes ao pensamento individual para alcançar um conhecimento universal partilhado por todos, espaço ao qual o narrador também aspira: “Seine Kartothek enthielt Fragmente aus allen Gebieten des täglichen Lebens, die in seinem Universalbuch behandelt werden sollten” (*ibid.*, 139).¹⁹⁰ O projecto de Hieronymus implicitamente critica a estagnação nas artes plásticas, a falta de criatividade do artista, por isso o uso de novos materiais na arte e o uso da técnica de colagem explorada pelos dadaístas e surrealistas, porque “Es war alles schon gesagt, die fertigen Bestandteile brauchten nur ergriffen zu werden” (*ibid.*, 141). Assim, sugere-se que apenas a combinação de diversos fragmentos permite renovar a arte.

Também em *Die Situation*, quando Paul se reúne com Thel na pensão, onde Fanny e Viktor vivem, é levantada a questão da renovação da arte e a sua função político-social. No caso de Paul, assinala-se que é uma das personagens que apresenta maiores afinidades com o narrador de *Fluchtpunkt*, dado que na década de 50 se dedica também à encenação de dramas e à produção de filmes. “Ich war ein verwöhnter Bürgersohn, daheim wurde niemals ein Wort über die großen sozialen Konflikte verloren. Ich hatte keinen Begriff davon, was in Deutschland geschah, welche Werte auf dem Spiel standen” (S. 211). Paul é a figura neste romance que reflecte as preocupações dos

¹⁹⁰ Weiss comenta também em relação a Ferdinand Cheval (Weiss 1979, 29-39) (cf. nota 154): “Sein Genie ist, daß er die ganze Welt, mit allen ihren Erscheinungsformen, in sich, vor sich, um sich aufsteigen lassen kann” (*ibid.*, 38).

dramaturgos suecos em introduzir novidade no teatro: “Ich habe versucht, etwas Neues zu machen. unten im Theater. ich habe versucht, unsere letzte Vorstellung zu einem Pulverfaß zu machen, aber daraus wurde nichts, wir haben keine Kräfte, keine Ressourcen” (*ibid.*, 26).

Depois da rotura definitiva da sua relação com Anatol, o narrador de *Fluchtpunkt* retoma o seu diálogo com Fanny em que debatem as diferentes perspectivas sobre o processo da escrita. Assim, enquanto para o narrador o acto de escrita serve para “Erfahrungen zu deuten, um innere Zusammenhänge herzustellen und sich selbst besser zu verstehen [...]” (FP, 166), para Fanny, pelo contrário, a escrita apresenta-se “[...] wie ein Schachspiel, das nach bestimmten Regeln geführt werden mußte” (*ibid.*).¹⁹¹ Os seus motivos e as suas personagens não são retiradas da vida real, portanto, o mundo ficcional distingue-se claramente do mundo real, não havendo relações entre ambos: “Nichts, was aus ihrem bewußten persönlichen Leben stammte, wurde dabei benutzt. Was ihr bekannt war aus ihrer privaten Wirklichkeit, hatte kein Interesse mehr für sie, es war durchlebt und überwunden, nur im frei Erfundenen sah sie einen Ausdruck für ihre tiefsten Erfahrungen” (*ibid.*). O narrador, pelo contrário, sustenta que todas as personagens são criadas a partir de si próprio, tendo como modelo a sua personalidade contraditória, as suas diversas facetas e que assim correspondem a seus alter-egos. É a partir deste debate, que ocorre na parte final de *Fluchtpunkt*, em que o narrador revela a sua estratégia narrativa, que é possível afirmar que estamos perante uma autorepresentação multidimensional, em que todas as figuras de artistas fazem parte de um todo que é o próprio autor: “Ich wollte mich nicht aufteilen in fingierte Personen und meine Angelegenheiten von Fürsprechern austragen lassen, sondern nach dem Dieb, dem Krämer, dem Gewalttäter, dem Scheinheiligen, dem Weltverbesserer, dem Gleichgültigen und tausend anderen Kostümierungen in mir selbst suchen” (*ibid.*, 166). Já em *Die Situation*, Paul defende uma perspectiva muito semelhante quando afirma que todas as personagens têm origem no autor:

Ich kann nie von dem Gedanken loskommen, daß ein solcher fabulierter Boxer, Erweckungsprediger, Zauberkünstler, Mörder, Bettler oder Direktor nur ein Teil meiner

¹⁹¹ O jogo de xadrez remete para o jogador de xadrez no *Der Steppenwolf* (1955) de Hermann Hesse, que explica a Harry Haller a íntima relação entre o jogador de xadrez e o poeta: “Wie der Dichter aus einer Handvoll Figuren ein Drama schafft, so bauen wir aus den Figuren unsres zerlegten Ichs immerzu neue Gruppen, mit neuen Spielen und Spannungen, mit ewig neuen Situationen, Sehen Sie!” (*ibid.*, 254). “»Dies ist Lebenskunst« sprach er dozierend. »Sie selbst mögen künftig das Spiel Ihres Lebens beliebig weitergestalten und beleben, verwickeln und bereichern, es liegt in Ihrer Hand [...]” (*ibid.*, 255).

selbst ist, und da erscheint es mir richtiger, nur vom Ich auszugehen, für alle diese eigenen Züge einzustehen und abwechselnd zu morden, zu betteln, zu befehlen, zu predigen, zu zaubern und um mich zu schlagen. Es interessiert mich mehr, zu erforschen, warum ich morden, kriechen oder herrschen will, als Schachfiguren zu bauen, die ich gegeneinander ausspielen kann. (S. 29)

Mas Fanny denuncia a tentativa do narrador de querer abarcar todo o seu ser: “Du willst dich als ein unteilbares Ganzes sehen, willst alles in dir anerkennen, ich glaube aber, du betrügst dich. Eben weil du dich nicht anerkennst, weil du dich bezweifelst, grübelst und gräbst du an dir selbst herum” (FP. 167). Também Fanny em *Die Situation* propõe como estratégia narrativa a mudança de perspectiva do sujeito da enunciação para a terceira pessoa do singular: “Du mußt dich von außen sehen können. Es ist viel besser, wenn du von dir selbst sagen kannst, Er trat in den Raum” (S. 29). De facto, o narrador utiliza Fanny para revelar uma das categorias narrativas mais importantes nos seus textos que é a representação dos diversos espaços físicos, no qual se inserem e se movimentam as diversas figuras. Assim todas as personagens são um prolongamento existencial do autor: “Dann hast du einen Raum um dich herum, du stehst auf einem Boden, um dich herum gibt es Möbel und Wände mit Bildern. Das ist greifbar. [...] Auch der innere Monolog muß in einem Raum vor sich gehen, in einer Reibung mit der Außenwelt. Dir fehlt ein solcher Raum, du fühlst nur ein Vakuum, deshalb kannst du nicht schreiben” (*ibid.*).

Portanto, tudo indica que, nos textos em análise, os livros têm a mesma função que os diálogos com Max e com as outras figuras que é oferecer novas perspectivas e/ou percursos alternativos que podem ou não coincidirem com as do narrador, ou então podem influenciá-lo na construção do seu próprio projectivo estético.

Concluimos com uma afirmação de Leo, ainda que este se refira às relações familiares. Assim, as relações envolvem as personagens numa rede complexa que é simultaneamente estruturada em diversos percursos alternativos em vários domínios artísticos. Por outro, esta rede complexa reflecte também uma alteridade do próprio autor que assim se multiplica em várias figuras heterogêneas. “So tief sind wir verwebt in menschliche Beziehungen, so tief sind wir Teil voneinander, Spiegelbilder voneinander; eigentlich gibt es keine Einsamkeit” (S. 155).¹⁹² As diferentes figuras com os seus

¹⁹² Já o narrador, no *Der Steppenwolf* de Hermann Hesse, assinala a autorepresentação multidimensional do autor quando refere a necessidade de considerar as diferentes figuras “nicht als Einzelwesen [...]”.

dramas pessoais que se movimentam no espaço social têm como principal função instigar, orientar e suscitar a reflexão entre si e, no caso particular do narrador, de proporcionar o encontro de uma coerência nos acontecimentos passados para assim definir o seu próprio percurso existencial no presente. Verificamos também relativamente às figuras de *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt* que, à excepção dos dois pintores Anatol e Amos, todos os percursos existenciais não são viáveis: Max B, o jornalista vai para Nova Iorque e tenta mais tarde “zu seinem Ursprung zurückzugelangen. Er mußte noch ein Jahr bis zur Rückkehr in sein Wäldchen und Dörfchen warten” (*ibid.*, 162 e cf. *ibid.*, 187). Hoderer, o médico, (cf. FP, 71) e Karel Kurz, o escultor, (cf. *ibid.* 71) suicidam-se, Anatol, o pintor “siedelte nach London über, wo ihm die Möglichkeit einer retrospektiven Ausstellung angeboten worden war. [...] Ich hörte wenig mehr von Anatol, erfuhr nur, daß er allmählich sein Ziel erreichte und mit seinen Bildern am internationalen Kunstmarkt teilnehmen konnte” (*ibid.*, 163). Amos, o pintor “nahm eine Lehrstelle an einer kalifornischen Kunsthochschule an, wo er genießerisch und lässig seine elegante Graphik weiterführte, in der Nähe eines warmen Strandes und umgeben von schönen Frauen” (cf. *ibid.*, 163). Fanny, a escritora permanece em Paris, “wo sie, später, an einer Blutkrankheit starb” (*ibid.*, 163). Hieronymus, o pintor e escultor é preso (cf. *ibid.*, 143.145).

A representação multidimensional da figura do artista pressupõe um conhecimento pleno de todas as faculdades do homem. O ser humano é caracterizado não só no plano cognitivo e psíquico, mas sobretudo pela sua constituição física e orgânica. Tendo em conta que nos textos em análise é frequente o uso de campos semânticos provenientes da anatomia e da medicina, o próximo capítulo dará especial relevo à importância do espaço do corpo para verificar em que medida este contribui para compreender o acto criativo e a concepção da obra de arte e como fomenta também um processo de autoconhecimento no próprio artista, na perspectiva de Weiss.

3. Espaço do corpo

Es war erschreckend, wie tief die Malerei, sein Lebenswerk, mit seinem Innern verwachsen war: sie hatte fast organischen Charakter, sie war wie aus seinem Körper herausgerissen, blutig, mit den Wurzeln von Nervensträngen; deshalb war sie manchmal so unerträglich anzusehen. (S. 154)

A tentativa de compreender o funcionamento do corpo humano é particularmente manifesta nos textos de Peter Weiss. De facto, a partir da década de 40 constatamos o enorme interesse do pintor Weiss pela anatomia do corpo humano, como é possível verificar a partir da pintura a óleo sobre tela “Obduktion” (1944) (cf. Bartsch 1982, 197) e a pintura a têmpera sobre papel “Anatomie” (1946) (*ibid.*, 165), que foram antecederidas por vários estudos como, por exemplo, as duas versões duma “Studie zur Anatomie” (1944) (*ibid.*, 196 e 198) (cf. anexos).¹⁹³

O interesse pela dor física revela-se, por exemplo, quando tenta imaginar, “wie das war, das Messer in einen lebendigen Leib zu stechen und das Knirschen der Knochen zu hören, [...] das Messer in die eigenen Rippen zu bekommen, oder in die eigene Kehle, wie es sich anfühlte, wenn das Blut aus der eigenen Kehle brach, oder wenn der Unterleib eine zerissene, dampfende Masse war, wie der Bruchteil der Sekunde war, in dem die Kugel in den eigenen Kopf schlug [...]” (FP, 36).¹⁹⁴

Também Fanny em *Die Situation* insiste na importância de estudar o corpo humano:

Wie wenig ich meinen Körper kenne. Alles ist wirklich, offensichtlich für mich, nur mein eigener Körper ist mir ein Rätsel. Weiß nicht einmal, wie er funktioniert. Habe keine Ahnung, wie meine Eingeweide liegen. Warum lernt man keine Körperkunde in der Schule? Sollte eines der ersten und wichtigsten Fächer sein. Eine deutliche medizinische Aufbereitung des Systems von Blut und Nerven, von der Tätigkeit der Organe, vom Ursprung der Krankheiten und ihrer Behandlung. (S. 54)

¹⁹³ Cf. o recurso de campos semânticos provenientes da geologia, da arqueologia, da electromecânica e da microbiologia no cap. IV, 7, neste estudo.

¹⁹⁴ O fascínio pela anatomia do corpo humano manifesta-se também no visionamento de filmes e na leitura de livros, relacionados com esta temática, que mostram “Operationen mit Taschenmessern, ohne Betäubung, von Erschießungen und Erhängungen” (FP, 36). Ou então uma obra que encontra numa livraria que descreve a história da formação de médicos no exército. O livro ilustrado mostra como antigamente eram realizadas as operações. A atenção do narrador recai sobre as instruções técnicas dadas da amputação duma perna (cf. *ibid.*, 122).

Para Fanny, o perscrutar das funções e das necessidades do corpo torna-se imprescindível para compreendê-lo na sua totalidade. Mas o corpo físico é apenas uma parte de um todo e tão importante como as faculdades cognitivas e psíquicas. Esta percepção do corpo é primordial para o narrador se situar primeiro no quarto da pensão, que constitui o centro da sua vida, mas depois é fundamental para se estender, em círculos, a um espaço transcultural mais vasto:

Ich will mich durchleuchtet sehen, will mir meiner Impulse und Bedürfnisse bewußt sein, ich will mich als eine Ganzheit spüren, nicht nur als eine dunkle Kraft, die von Zeit zu Zeit eines Zuges, eines Details, eines Drahtes in ihrem Hampelmann-Dasein gewahr wird. Wie gut kenne ich mich selbst? Die ewige Frage. Manchmal erscheint es mir, als würde ich mich weniger und weniger kennen. Und gerade jetzt, hier in diesem Pensionszimmer, das ich deutlich abgesteckt auf dem Stadtplan sehe, umgeben von den Konturen des Landes, von Meer und Kontinenten, fühle ich mich völlig verirrt. (S. 54-55)¹⁹⁵

Um dos momentos em que o narrador de *Fluchtpunkt* percebe o seu corpo como identidade autónoma é quando tem uma inflamação no rim (cf. FP, 126-132).¹⁹⁶ A forma como descreve o aparecimento desta dor sugere que o corpo lhe está a pregar uma partida, como se reagisse e actuasse sem a sua vontade. O facto de não conseguir compreender, o que lhe está a acontecer é um indício do desfasamento entre o actividade do cérebro e o funcionamento do corpo (cf. *ibid.*, 126) e. “[...] die rostrote Farbe meines Urins zeigte mir, daß sich Veränderungen in meinem Körper vollzogen hatten, die ich nicht mehr bemächtigte. Mein Körper hatte, die Gewaltherrschaft über mich ergriffen und diktierte mir seine Bedingungen” (*ibid.*, 128). A atitude de vítima é manifesta quando constata: “Auf eine gemeine, hinterhältige Weise war ich angegriffen worden, und der Angriff kam aus meinem Körper, aus mir selbst” (*ibid.*, 127). Esta experiência dolorosa fá-lo tomar consciência da enorme distância que existe entre ele e o seu corpo, que se torna bastante evidente quando mostra a capacidade de sair do seu corpo e ouvir o seu próprio sofrimento: “Das Stöhnen, das ich eine Weile anhörte, kam mir komisch vor, was stöhnst du denn, fragte ich” (*ibid.*). A questionação sobre o seu interior, a enumeração das partes do seu corpo e a descrição do seu funcionamento salientam, por

¹⁹⁵ Também o diálogo do narrador com Jacques permite auscultar o interior do corpo humano por camadas: “Während wir Schicht auf Schicht unseres Innern beleuchteten, durchkreuzten wir mit freigelegten Energien die Stadt” (AE, 112).

¹⁹⁶ Sílvia Kienberger (1994) identifica uma descrição surrealista quando em *Fluchtpunkt*, o narrador é sujeito a uma operação cirúrgica para tirar a pedra do seu rim (*ibid.*, 294).

um lado, a súbita curiosidade por este mundo oculto que se abre a vários níveis de profundidade e, por outro, a ausência total, até àquele momento, da consciência da presença do seu corpo, ainda que este o acompanhe todos os dias:

Da wurde mir deutlich, wie unbekannt mir dieser Körper war, mit dem ich lebte. Ich versuchte, in den Organismus hineinzuzulauschen und mir seine Eingeweide vorzustellen, und ich wußte nicht einmal, wie die einzelnen Teile miteinander zusammenhingen und auf welche Weise sie arbeiteten. Ich kannte nicht die Zahl meiner Rückenwirbel und Rippen, die Form meines Herzens und Magens, konnte den Sitz der Gallenblase, der Nieren nicht genau ausfindig machen [...]. (*ibid.*, 126-127)

Uma tentativa de autorepresentação é explícita quando percebe os limites da consciência: “Dieses Gebilde war ich, mit diesem Gebilde stellte ich mich dar, lief ich herum, und der Kopf war nur eine kleine Observationszentrale” (*ibid.*, 127).

Esta crise do corpo físico, tal como os percursos pela cidade e os trabalhos físicos desgastantes em condições sociais desfavoráveis na quinta e na floresta, proporcionam fundamentalmente momentos de reflexão e de autodescoberta no sentido de definir o próprio percurso existencial.¹⁹⁷ Será também uma crise existencial e a incapacidade de transpor para a tela e para o papel as suas visões e ideias que “mich dazu trieb, im Winter wieder in die Wälder zu fahren” (FP, 85). O trabalho físico desgastante que leva o corpo até ao limite das suas forças insere-se numa terapia autoregenerativa, numa tentativa de encontrar um sentido para a vida. Assim, durante o corte de árvores na floresta, o narrador-trabalhador evoca a imagem de esvair-se em sangue até à morte: “Ich sah die Kerbe, die ich in meinen Stiefel geschlagen hatte, und ich stellte mir vor, ich hätte den Fuß getroffen und würde hier verbluten und langsam vereisen” (*ibid.*, 90-91). A analogia entre corpo e máquina, enquanto o protagonista corta e retira a casca e as folhas do tronco, estabelece-se através do uso de formas adjectivais e verbais que realçam o carácter mecânico dos movimentos do corpo:

Mein Körper war eine dampfende, pumpende Maschinerie. Mein Rücken glühte. Mit weit ausholenden Hieben stieß ich das Kerbeisen in der Längsrichtung des Stammes unter die Rinde. [...] Ohne Pause bewegte mein Körper sich vor und zurück. Das

¹⁹⁷ Arnold-Dielewicz (1982) lamenta que o convívio do narrador com os trabalhadores, classe social mais desfavorecida, na fazenda e na floresta não ter subjacente a tentativa de “sozial-politische Aufklärung zu betreiben”, mas seria apenas “ein Versuch zur Selbstfindung” (*ibid.*, 6). Também Holdenried (1991) considera que “weite Fußwanderungen und schwerste körperliche Arbeit als Holzfäller sind als Spuren eines höchst widersprüchlichen Selbstbestimmungsprozesses zu lesen” (*ibid.*, 163).

Kerbeisen legte das Fleisch des Baumes bloß. Mit dem Haken an der Rückseite des Eisens wälzte ich die Stöcke herum. (*ibid.*, 92)

O esforço físico fá-lo também sentir com mais intensidade as necessidades físicas básicas, sendo implícito um revigoramento do seu corpo: “Ich aß, wie ich nie zuvor gegessen hatte. Ich fühlte, wie der Körper die Nahrung aufnahm und verarbeitete, wie die Nahrung sich im Körper verteilte und ihn schwer machte” (*ibid.*, 92). Por fim, “Die Krankheit, in der ich aufgebrochen war, war vergangen. Ich war wach und sah mich zwischen den Arbeitern in diesem Sibirien. Ich hatte mich an die Hütte und an die Arbeit gewöhnt, und die anderen Bedürfnisse kehrten zurück” (*ibid.*, 95-96).

Também a terapia psicanalítica no consultório de Baahl inscreve-se na tentativa de ultrapassar uma crise de identidade que afecta a sua criatividade artística. Assim, as sessões psicanalíticas funcionam essencialmente como uma terapia mental para confrontar o seu passado e conhecer-se a si mesmo, para, deste modo, ultrapassar o bloqueio artístico:

Ich erwartete keine gewaltsamen Umwandlungen, keine schockhaften Entdeckungen, ich wollte nur ein sorgfälliges Auseinanderlegen und Vergleichen, wollte Zusammenhänge erkennen, wollte wissen, was mit mir geschehen war. Indem meine Worte sich an einen anderen richteten, waren sie einer ständigen Prüfung unterzogen, es war ein Monolog, der mich wachsam machte, und der mir vieles, in langsamen Umkreisungen und Untergrabungen, verdeutlichte. (FP, 50-51)

Contudo, o tratamento não lhe permite criar uma coerência entre passado e presente, porque “als ich unsere Untersuchungen abbrach, hatte ich die Masse des Schreckens noch vor mir” (*ibid.*, 53). Evidencia-se como terapia inviável, uma vez que não consegue sair da sua “eigenen Wildnis” (*ibid.*) para transformar o monólogo, sem forma e indistinto, num diálogo e romper com as barreiras linguística e de pertença. Também Paul em *Die Situation*, recorre a um tratamento psicanalítico que identifica com uma “seelische Operation” (S. 214) para confrontar-se com o passado e, deste modo, alcançar uma autocompreensão no presente. “Ich kam zur Psychoanalyse, um Abhilfe gegen meine Lethargie, mein Unvermögen, meine Qual zu finden” (*ibid.*, 213). Contudo, “Die Analyse enthielt für mich keine großen Neuentdeckungen, ich erreichte nie diese leuchtenden Augenblicke, in denen man plötzlich seine Vergangenheit zu verstehen glaubt” (*ibid.*). No entender de Paul, vida e arte não podem ser separadas analiticamente:

“Der künstlerische Ausdruck und das menschliche Dasein bilden eine Einheit” (*ibid.*, 215).

É frequente estabelecer-se um paralelismo entre o trabalho físico e o trabalho artístico nos textos de Weiss. Para além de operar uma anulação das diferenças entre as duas actividades, salientando assim o carácter orgânico do acto criativo, permite também alcançar uma maior clareza e coerência do trabalho criativo. Também no seu diário, Peter Weiss atribui ao processo de escrita um carácter orgânico ao compará-lo aos movimentos que ocorrem no interior do corpo humano, que não são perceptíveis num plano exterior. Trata-se de um fluxo “der im eignen Wachstum fortläuft, schwankt, steigt, sinkt, sich verliert, verläuft, weiterfindet, ohne nach einem Weg zu fragen. Bilder entstehen, Worte entstehen, wie Regungen in Nerven, Blutgefäßen, Eingeweiden, und sie bleiben unbekannt wie das Innere des Körpers [...]” (Weiss 1982, Bd. 1, 41).

Para Leo, em *Die Situation*, o acto criativo está associado a uma atitude de autoflagelação. Assim, antes de pintar começa por ouvir “eine wütende Stimme in sich, eine Stimme, die auf ihn schimpfte, eine Stimme, die ihn kommandierte und reizte, er kannte diesen Sklaventreiber in sich, den Sklaventreiber, der ihn zur Staffelei gepeitscht hatte, der in früheren Jahren manchmal eine solche Macht über ihn gehabt hatte, daß er sich selbst ins Gesicht schlug, wenn ihm etwas nicht gelang, daß er sich zu harten Strafarbeiten verurteilte, zum Hungern” (S. 153-154). Em *Abschied von den Eltern*, quando o narrador ainda se encontra na casa paterna, estabelece afinidades entre as cores da sua pintura e as cores das entranhas do corpo, que realçam o trabalho árduo do processo criativo: “Ich malte mit den Farben von Eingeweiden, den Farben von Kot, Harn, Galle, Eiter und Blut. Nach einigen Stunden gelang es mir, mich ins Vergessen hinüberzuarbeiten. Ich malte, bis die Dämmerung vom Garten aufstieg und alle Farben schwarz machte” (AE, 104). E quando sai pela primeira vez da casa paterna para frequentar a academia de Belas-Artes em Praga, esta auto-agressividade torna-se ainda mais evidente:

Entledigt von Eltern und Lehrern übernahm ich selbst die Gewaltherrschaft über mich. Niemand war härter gewesen und rücksichtsloser als ich es war, gegen mich selbst. [...] meine eigentlichen Leistungen gingen in der Abgeschlossenheit meines Zimmers vor sich und diese Leistungen waren wie Blut das nach Torturen hervorsickert. Ich schlug mich mit den Fäusten in die Rippen, ich spie in meine Hände und schlug mir die Hände ins Gesicht, ich strafte meine Müdigkeit und Unaufmerksamkeit mit Nahrungsentzug, und

bei all diesen Schindereien geschah es doch, daß Bilder in mir aufstiegen und sich langsam und tastend auf die Tafeln vor mir projizierten. (*ibid.*, 126)¹⁹⁸

Quando Edna, a sua primeira mulher, fica grávida, o carácter orgânico da obra de arte se torna particularmente evidente na analogia que estabelece entre as fases de desenvolvimento do feto no ventre materno e a concepção da sua obra de arte. Será também uma forma de visualizar e valorizar a criatividade artística e todo acto criador:

Wieder war eine Verkettung hergestellt, und im Leib der Frau entstand ein Leben, das von mir gezeugt worden war, im Halbdunkel zwischen den aufgetürmten Formen der Bilder. Eine Apokalypse umgab den Keim zu einem neuen Menschen, der Samen war aus mir herausgeflossen, so wie die Bilder herausflossen, und er lag festgefressen in der Gebärmutter, wuchs langsam, entwickelte seine Glieder, im Kreis der Gebilde auf den Papieren. Die Bilder wurden dann aufgespannt zu einer Ausstellung in der Stadt, diese Bildbänder, Bildflächen, aneinandergeklebt, übereinandergeklebt, zerknetet, zerwühlt, stückweise vielschichtig aus durchsichtigen Papieren, stückweise mit Texten durchsetzt, oder mit Reihen von Ausschnitten aus den Reproduktionen fertiger Kunstwerke, Farben waren gemalt oder aus bunten Papieren herausgerissen, und die Formen und Gegenstände, manchmal katalogweise geordnet, manchmal zersprengt, zeigten sich in photographischer Genauigkeit oder im Gewirr von Linien und verwischten Flecken. (FP, 102-103)

A representação do espaço do corpo insere-se, tal como os outros espaços, que analisámos até aqui, num doloroso processo de autoconhecimento. No entanto, verificámos que este espaço salienta sobretudo o lado físico e orgânico da obra de arte e do artista, que busca a apreensão da sua interioridade. Os estudos do corpo humano, as sessões psicanalíticas, o paralelismo do trabalho artístico com o trabalho físico e com o desenvolvimento do feto no ventre materno proporcionam assim um conhecimento mais aprofundado de si mesmo para ultrapassar a crise existencial. Só o conhecimento pleno do homem em todas as suas vertentes cria as condições necessárias para desenvolver o projecto artístico. É portanto possível identificar estes momentos de percepção física do corpo com uma terapia que acaba por afectar também as dimensões psíquica e cognitiva.

¹⁹⁸ Também no caso do carteiro Ferdinand Cheval (cf. nota 154), Weiss (1979) salienta o lado orgânico do acto criativo que se processa no interior do corpo: "In diesem Traum ist das Innere der Gedärme zu spüren, er wühlt in Kotmassen, knetet an den schweren Trauben des Kots, alles fließt von Kot, windet sich, schlängelt sich, erhärtet sich schließlich zu trächtigen Säulen, Böschungen, Spiralen, Gehängen" (*ibid.*, 32).

Iremos ver no capítulo seguinte em que medida a imagem especular também se inscreve nesta tentativa de autoconhecimento e até que ponto proporciona uma autorepresentação multidimensional.

4. Espaço de autorepresentação especular

Alle Geburten unserer Phantasie wären also zuletzt nur 'wir selbst'. Aber was ist Freundschaft oder platonische Liebe denn anders als eine wollüstige Verwechslung der Wesen? Oder die Anschauungen unserer selbst in einem andern Glase? (Schiller: Brief an Reinwald. (14/4/1783) 1955, 45)

No plano da reconstrução perceptiva do sujeito, a imagem especular inscreve-se numa tentativa de autorecriação e auto-encenação da figura do artista. Tal como o convívio do narrador com um conjunto de figuras artistas aponta para um desdobramento do narrador autobiográfico numa pluralidade de alter-egos, que já analisámos (cf. cap. I, 3 e cap. IV, 2), também a imagem reflectida no espelho de vidro e de água instaura um processo de autognose, numa tentativa de descobrir a interioridade do artista.

Nos textos em análise aparecem um conjunto de situações em que ambos os autores se confrontam com a sua própria imagem no espelho. O acto de contemplar-se no espelho em criança inscreve-se num momento primordial para a identificação do artista. Desde a antiguidade clássica, o espelho tem sido alvo de infinitas possibilidades de leituras e interpretações. De acordo com o mito de Narciso, a queda de um jovem dotado de grande beleza é atribuída por se ter contemplado e apaixonado pela sua própria imagem que visualizou no espelho da água. Daí que o mito surja geralmente associado a uma interpretação moralizante em que a figura de Narciso se identifica com um “emblema da vaidade, do egocentrismo, do amor e da satisfação de si próprio” (Chevalier 1982, 466). Umberto Eco (1989), pelo contrário, define no capítulo “Sobre espelhos” (11-44), o espelho enquanto “fenómeno-limiar que marca os limites entre imaginário e simbólico” (*ibid.*, 12).¹⁹⁹ De acordo com a tipologia de espelhos apresentada por Eco (cf. Eco 1989, 14-15),²⁰⁰ consideramos que em Weiss os espelhos são côncavos, uma vez que “o objecto varia de posição, [...] fornece imagens reais, invertidas, aumentadas ou reduzidas conforme os casos, em diversos pontos do espaço, que podem ser observados pelo olhar humano ou colhidos por um ecrã” (*ibid.*, 14-15). Sendo assim, o espelho pode ser associado a um ecrã que remete para o “Guckkasten” da infância de Peter Weiss, isto

¹⁹⁹ No entender de Eco (1989): “O domínio imaginário do próprio corpo que a experiência do espelho permite [...] verifica-se só na medida em que o sujeito se integra no sistema simbólico” (*ibid.*, 13).

²⁰⁰ Ao longo do capítulo, Eco (1989) justifica como o espelho impõe processos semióticos (*ibid.*, 11-23), define em que sentido a imagem especular não é um signo (*ibid.*, 24-30). Descreve as situações em que os espelhos sejam usados de modo a produzirem processos definidos como semióticos (*ibid.*, 30-31), como é o caso dos espelhos deformantes (*ibid.*, 30-33), da encenação pró-catóptrica (*ibid.*, 33-36) e do teatro catóptrico (*ibid.*, 37-39). E, por fim, estabelece a diferença entre imagem especular, por um lado, e imagem fotográfica, cinematográfica e televisiva, por outro (*ibid.*, 39-44).

é, para as primeiras imagens e impressões recebidas na infância. Assim, “A imagem real dos espelhos côncavos é, do ponto de vista do senso comum, irreal, e se se lhe chama “real” é não só porque o sujeito que a apreende a pode confundir com um objecto fisicamente consistente, mas também porque pode ser colhida por um ecrã [...]” (*ibid.*, 15).

Relativamente à presença do mito de Narciso nos textos em análise, pensamos que este se manifesta antes, na interpretação da água, na qual se contempla Narciso, “como um espelho aberto sobre as profundezas do eu” (Chevalier 1982, 466). Segundo o filósofo G. Bachelard, o mito pode ser também interpretado como “uma sublimação por um ideal” (*ibid.*). Neste sentido, o acto de se contemplar no espelho terá nos textos de Gaiser e Weiss o objectivo de conhecer as várias dimensões interiores, incluindo o corpo e a alma, que remetem para vários planos de criatividade artística.

É particularmente interessante ver antes a forma como Eco analisa os espelhos como próteses e como canais. Assim, partindo do princípio que uma prótese designa “qualquer aparelho que prolonga o raio de acção de um órgão”, é possível, no entender de Eco, identificar o espelho com uma prótese. Apesar de o espelho como prótese ser “absolutamente neutra” (1989, 19),²⁰¹ ele pode também ter uma função intrusiva que “não só nos permite ver melhor o mundo mas também vermo-nos a nós próprios, tal como nos vêem os outros” (*ibid.*, 20) e “por vezes poderá desempenhar também a acção intrusiva de um periscópio” (*ibid.*, 34).²⁰² Para Eco, o espelho, entendido como “prótese catóptrica”²⁰³ (*ibid.*, 21), fornece “um *duplo absoluto* do campo estimulante” (*ibid.*, 22). Isto significa que, neste caso, a imagem especular não é interpretável, mas apenas o objecto para a qual remeta, ou melhor, o campo estimulante de que a imagem constitui um duplo (cf. *ibid.*, 30). Neste sentido, os espelhos proporcionam uma “virtual duplicação dos estímulos” (*ibid.*) e uma “tentação contínua de considerar-me um outro”, o que torna a “experiência especular uma experiência absolutamente singular, no limiar entre percepção e significação” (*ibid.*).

²⁰¹ No entanto, mais adiante acrescenta: “Enquanto canal-prótese, o espelho pode dar origem a enganos perceptivos, como todos as próteses” (*ibid.*, 21).

²⁰² Esta ideia do espelho como “canal-prótese” (*ibid.*, 21) remete para a ideia de que os quartos e os respectivos objectos também possam ser próteses no sentido de reflectirem e prolongarem a existência dos indivíduos que habitam esses espaços, cf. cap. IV, I, neste estudo.

²⁰³ Segundo a definição dada no dicionário de António de Moraes Silva (1990), “catóptrica” designa a parte da física que estuda a reflexão dos raios luminosos em todas as espécies de espelhos (cf. *ibid.*, vol. I, 511).

Assim, no caso de Gaiser, quando a criança vê a sua imagem reflectida na água estagnada, na primeira parte “Mückenlarven” (Gaiser 1983, 107-115) do conto “Aus einer Kindheit” (*ibid.*, 107-124) (cf. notas 131 e 140), podemos associar a sua imagem especular à curiosidade do jovem artista de desvendar outros mundos, que não são visíveis ao primeiro olhar. Apercebe-se do contraste que a sombra da sua cabeça cria com a claridade do céu: “Neugierig, vorsichtig senkte ich meinen Kopf über das Trogwasser, sah mich selbst, mein Gesicht schattend widergespiegelt, darum herum das Gleißendhelle des Himmels” (*ibid.*, 107). É a sombra da sua cabeça que lhe permite “in dem Wasser durch und durch sehen. Durch den Schatten blickte ich hinunter” (*ibid.*).

Também na quinta parte do conto “Licht, das mit uns spielt” (Gaiser 1983, 84-99) (cf. nota 66), quando se descreve o regresso do adulto à sua terra-natal, o narrador, tal como em Weiss, tenta reconhecer os lugares da sua infância, contudo as formas aparecem indistintas e incoerentes: o sujeito no presente é incapaz de se rever no indivíduo do passado. Será a autorepresentação especular que vai operar uma coerência entre passado e presente. O contraste entre a luz da lua e o negro da água realça a nitidez da imagem especular. No entanto, estamos perante uma distorção da imagem real do mundo, pois enquanto, em primeiro plano, se encontra a sua imagem reflectida no espelho da água, a perspectiva do olhar do indivíduo transfere as árvores para um plano de fundo:

Ich suchte den Umriß der Auwälder, wie ich sie kannte; nur graue Massen dämmerten da und dort gestaltlos. ich kannte nichts wieder. Da kam ich ans Wasser, das Wasser war schwarz und glatt. Plötzlich merkte ich, wo ich zu suchen hatte. Scharf wie gestochen stand in dem schwarzen Wasser das Spiegelbild, regungslos. die Bäume abwärts reichend, weit und tief hinab. Nichts war so deutlich, nichts wirklicher als das Bild im Spiegel. Ich beugte mich vor, da sah ich, daß über mir ein dünner weißer Mond stand. (*ibid.*, 96)

Assim, a lua reúne a paisagem das recordações e a imagem especular do eu-escritor.

No caso de Peter Weiss, a referência à primeira imagem especular ocorre também numa noite de luar. Assim, quando deambula sonâmbulo pela casa paterna, acaba por se contemplar no espelho do quarto dos pais. Neste caso, a criança projecta o seu estado de ansiedade vivido na casa paterna. Capta a sua imagem num plano de fundo enquanto se opera uma inversão da imagem do quarto: “Im Spiegel des großen Wäscheschranks, an der Wand gegenüber dem Bett, sah ich mich selbst, sah mich im violetten Mondlicht in

der Tiefe des verstellten Zimmers” (AE, 46). A teoria dos médicos de que a errância nocturna da criança pela casa se deve a um parasita que teria trazido o vírus da malária “ließ mich glauben, daß ich dem Irrsinn nahe sei [...]”, por isso estuda o seu rosto no espelho. “schnitt Grimassen, lallte und ließ meinen Speichel aus dem Mund tröpfeln, wie ich es zuweilen bei den Geistesgestörten, auf ihren Spaziergängen im Park, gesehen hatte” (*ibid.*, 47).

A imagem especular ocorre também, mas com um significado diferente, associada aos livros. Será nas histórias dos livros proibidos da biblioteca dos pais que revê o seu caos interior. Neste contexto, as histórias identificam-se com espelhos que se projectam na criança:

Das Chaos in mir von unausgegorenen Sehnsüchten, von romantischen Verstiegenheiten, von Ängsten und wilden Abenteuerträumen wurde aus unzähligen Spiegeln auf mich zurückgeworfen, ich bevorzugte das Anrühige, Zweideutige, Düstere, suchte nach Schilderungen des Geschlechtlichen, verschlang die Geschichten von Kurtisanen und Hellsehern, von Vampiren, Verbrechern und Wüstlingen, und wie ein Medium fand ich zu den Verführern und Fantasten und lauschte ihnen in meiner Zerrissenheit und Melancholie. (AE, 59-60)

Exige até que “die Stimme des Buches unverstellt zu mir spräche und nichts vor mir verbarg” (*ibid.*, 60).

Também as pinturas dispostas, em círculo, em redor de Fanny se transformam em espelhos que se projectam, por sua vez, sobre Leo. Neste contexto, as pinturas de Leo reflectem as dimensões multifacetadas da sua existência artística, o que aponta para uma autorepresentação multidimensional da figura do artista: “Um sie herum all seine großen Beschwörungsbilder, die mit elektrischer Kraft auf ihn ausstrahlten. In seinem Spiegelkabinett hatte er sich in vielen Brechungen postiert, er selbst war der Herzpunkt, aus allen Richtungen vibrierten feine Fäden zu ihm heran. Wie eine Spinne saß er in seinem Netz” (S, 11).

A imagem do espelho aparece de novo quando, depois da partida da cidade de Praga, se dirige para a casa de Hesse. Ao caminhar o narrador imagina o suicídio de Peter Kien e identifica-se com os sentimentos e acções do amigo perseguido que se atira pela janela. Depois da descrição minuciosa do quarto, confere especial relevo ao espelho pendurado na parede, “[...] ein Spiegel mit verziertem Goldrahmen, und in dem Spiegel war das

Fenster zu sehen, und mein Anlauf zum Fenster. Ich stellte mir die Sekunde vor, in der alles Haltbare verschwand, die Sekunde, in der ich zum Fensterbrett emporschnellte und mich hinaus in das blaue Wasser der Leere schleuderte" (AE, 134-135). Também no quarto onde se instala, quando chega pela primeira vez a Estocolmo, no início do texto *Fluchtpunkt*, o armário tem um espelho no qual se reflecte a sua existência, a imagem do viajante que chega ao seu destino: "[...] schwarze Male starrten aus dem zerkratzten Holz des Schrankes, in dessen Spiegel ich mich die Koffer abstellen sah" (FP, 7).

O ambiente da primeira exposição de pinturas em Londres, durante o convívio com Jacques, apresenta uma inegável similitude com o "teatro mágico" de Pablo, personagem no romance *Der Steppenwolf* de Hermann Hesse, no qual existem "nur Bilder, keine Wirklichkeit" (Hesse 1955, 236). Por seu lado, o "teatro mágico" de Pablo com os espelhos "eines Lachkabinetts" apresenta afinidades com um "teatro catóptrico" (37-39), definido por Umberto Eco (1989). Os teatros catóptricos caracterizam-se pelo jogo que se cria com os espelhos. Aplicando a teorização de Eco sobre os espelhos, consideramos que o teatro mágico de Pablo, enquanto teatro catóptrico, opera uma "encenação pró-catóptrica" (*ibid.*, 35).²⁰⁴ isto é, através da manipulação do espelho enquanto canal criam-se ilusões da realidade e todo o discurso semiótico se desloca da imagem especular para a encenação (cf. *ibid.*). Para Eco, os teatros de espelhos produzem "ilusões perceptivas" que se baseiam "numa encenação que é fenómeno semiótico" (*ibid.*, 38-39).

Umgeben von unsern Bildern gingen wir durch die Stadt, der Regen war versiegt, die sinkende Sonne durchstrahlte den Rauch, und immer wieder brach der Katarakt des Gelächters auf, alles wogte wie in den Spiegeln eines Lachkabinetts. Ein Strahlenkranz von Perspektiven umgab uns, unsere Zukunft lag offen, ich sah weite Wände vollbehängt mit meinen Bildern und Jacques dirigierte seine Orchester. (AE, 110)

As duas situações partilham também uma encenação teatral na qual se destaca o elemento do riso e do anedótico: "- So, und jetzt ist bloß noch eine ganz kleine, lustige Zeremonie zu vollziehen" (Hesse 1955, 236-237).

A manipulação do espelho enquanto canal é bastante evidente quando Harry Haller se contempla no espelho do teatro mágico de Pablo. O desdobramento múltiplo do

²⁰⁴ Eco (1989) identifica "uma semiótica da encenação, que pode projectar-se num uso dos espelhos enquanto canais" (*ibid.*, 21).

indivíduo numa pluralidade de alter-egos rompe com a unidade e a imagem coerente do artista numa aceção clássica:

Ich sah, einen winzigen Moment lang, den mir bekannten Harry, nur mit einem ungewöhnlich gutgelaunten, hellen, lachenden Gesicht. Aber kaum, daß ich ihn erkannt hatte, fiel er auseinander, löste sich eine zweite Figur von ihm ab, eine dritte, eine zehnte, eine zwanzigste, und der ganze Riesenspiegel war voll von lauter Harrys oder Harry-Stücken, zahllosen Harrys, deren jeden ich nur einen blitzhaften Moment erblickte und erkannte. [...] und alle waren ich [...]. (Hesse 1955. 237)

Enquanto o espelho do *Der Steppenwolf* é essencialmente dissociativo, a imagem especular de Thel no romance *Die Situation* é sobretudo narcisista e confirmativo. Para Thel o espelho suscita a autoreflexão, mas é fundamentalmente um modo de proporcionar o encontro consigo mesmo. Reparamos que o autorretrato é moldado pela presença do fundo do quarto que se reflecte no espelho:

Sie wandte sich dem Spiegel zu und betrachtete sich selbst. Sie war schmal, klein, in knappe schwarze Hosen und einen langärmligen, um den Hals geschlossenen Pulli gekleidet. Ihr rotblondes Haar gekämmt in eine kurze, gerade Pagenfrisur. Der Mund kräftig geschminkt, die Augen schwarz umrandet. Sie ging näher an den Spiegel heran, hinter ihr die hellen, vollendeten Proportionen des Zimmers, sie legte die Hände gegen ihre Spiegelhände, küßte sich auf ihren Spiegelmund. Ich muß diese Begegnung mit mir selbst besiegeln. Die einfachste aller Entdeckungen: warum macht man sie so selten? (S. 75-76)

Assim, a imagem especular enquanto prótese afirmativa ou dissociativa instaura sobretudo uma autorecriação da figura do artista, uma vez que projecta os estados presentes e aspirações futuras das diversas figuras. Também faculta o acesso a vários níveis de profundidade e institui um desdobramento em múltiplos sujeitos que assinalam a alteridade inerente à criatividade artística. No capítulo seguinte, analisaremos como as pinturas de Weiss podem também ser entendidas como imagens especulares na medida em que representam uma auto-encenação da figura do artista que realça os vários perfis da sua actividade artística.

5. Espaço pictórico de auto-encenação

Erinnerungen an die Umgebungen meiner frühesten Kindheit klangen in diesen Bildern auf, durchsetzt von den Eindrücken und Widerspiegelungen späterer Jahre, ich versuchte, mich in diesen Bildern zu erkennen, ich versuchte, mich mit diesen Bildern zu heilen, und sie waren voll von der bleiernen Schwere meiner Isoliertheit und von der explosiven Glut meiner angestauten Verzweiflung. (AE, 126-127)

É na cidade de Praga que o narrador de Weiss reconhece o quanto seu percurso biográfico se repercutiu em toda a sua obra pictórica. Neste capítulo interessa particularmente analisar as pinturas que sejam autoretratos e que apontem para um percurso estético nas artes. Quando o narrador de *Abschied von den Eltern* refere a destruição dos seus trabalhos pictóricos pela mãe, na mudança da casa paterna para a Suécia, em 1938, acaba por indicar e definir a temática das suas primeiras pinturas: “Mit ihren eigenen Händen hatte sie die Bilderwelt meiner Jugendjahre, diese Totentänze, Weltuntergänge und Traumlandschaften, vernichtet” (AE, 138). Para facilitar a análise do conjunto de pinturas que seleccionámos para este capítulo e que se encontram evocadas em diversas passagens nos textos em análise,²⁰⁵ organizamo-las e agrupamo-las em dois núcleos temáticos.

Num primeiro, inserimos as pinturas que tematizam a feira, o circo e que de alguma forma encenam uma representação dramática e se aproximam dos limites de uma simulação.²⁰⁶ A representação do mundo da feira sugere a recuperação e transformação de cenas originárias que ocorreram na infância. Assim, constituem no âmbito do espaço pictórico a cristalização de um sonho que se desenvolve a partir da infância, quando, acompanhado pela criada Auguste, o protagonista descobre o mundo da feira nos arredores da cidade (cf. AE, 19-25). Julgamos que as pinturas que exploram as cenas da vida e do mundo artístico anunciam o trabalho de Weiss como encenador de peças de teatro. Pensamos que “diese großen zusammenfassenden Allegorien, diese Chöre, diese festlichen und makabren Aufzüge, dazwischen einzelne Gesangstimmen, Tänze, Trommeln und Dudelsäcke” que Weiss (1979, 109) mais tarde tanto admira no teatro renascentista e exprime na entrevista *Gespräch über Dante* (*ibid.*, 109-130) (cf. nota

²⁰⁵ Alguns temas também são encenados nos dramas de Peter Weiss, que, no entanto, não serão analisados neste estudo.

²⁰⁶ A cidade ou os arredores da cidade com as suas fábricas são temas predilectos na arte pictórica de Peter Weiss, “Jahrmarkt und Zirkuswelt sind fortan zentrale Motive” que simbolizam a vida (Beise 2002, 32).

134), já se encontram presentes nas pinturas inseridas neste primeiro núcleo de composições.

As seguintes pinturas têm em comum de representarem uma espécie de encenação teatral, no centro da qual se encontra o artista. Uma representação muito semelhante surge quando o narrador descreve o seu caso amoroso e a divergência com o engenheiro da fábrica do pai à frente de Max, em que a componente dramática e teatral se revela ao nível da anedota. Todos os movimentos são encenados como se se tratasse de uma representação teatral: “Ich konnte dieses Abenteuer lachend wiedergeben, mit grotesken Darstellungen des Auffahrens, des Sprunges durch das Fenster, des Hinabstürzens zum Seeufer [...]. Auch die Fabrik zeigte sich wie in einem Lachspiegel. Mit ernsthafter Miene sah ich mich sinnlose Bewegungen ausführen. Was mich vor wenigen Tagen noch eingeengt hatte, wurde jetzt zu einer Harlekinade” (FP, 18). Também Jörg em *Die Situation* e Hieronymus em *Fluchtpunkt* (cf. cap. IV, 2) proporcionam momentos que apresentam semelhanças com uma encenação teatral. A expressão mimética do rosto de Hieronymus, durante a cena em que expõe a sua obra de arte ao narrador, aproxima-se dos limites da loucura:

Während er mir die neuentstandenen Zeilen vorlas, wechselte der Ausdruck seines Gesichts in einer Übereinstimmung mit den verschiedenen Textarten. Seine Züge konnten zerbröckeln und zerrinnen, sie strafften sich, zitterten, zuckten, oder kräuselten sich in einem Lachen. Das Lachen war vorherrschend. Immer wieder ergaben sich Zusammenstellungen von Begebenheiten, die so überraschend waren, daß wir in Gelächter ausbrechen mußten. (FP, 141)

Também na interpretação que Hoderer faz da vida do narrador, encontramos a imagem do arlequim ou do bobo da corte, representada na pintura “Mysterienspiel” (1934) (Bartsch 1982, 102).²⁰⁷ da qual hoje se tem apenas uma fotografia, e também na aquarela “Parade”²⁰⁸ (1945) (*ibid.*, 203): “Sie lassen dich tanzen, du bist ihr Hofnarr. Du gefährdest sie nicht” (FP, 71). Apesar de uma diferença de onze anos na concepção de “Mysterienspiel” e “Parade”, ambas retratam a encenação de uma peça num palco. À volta do arlequim são representadas diferentes situações aparentemente contraditórias. O

²⁰⁷ Todas as pinturas analisadas, neste capítulo, encontram-se por ordem em anexo neste estudo.

²⁰⁸ Hiekisch (1982a) identifica nesta aquarela “die Allegorie über Macht und Gewalt”, ela “deutet damit schon auf die dramatischen Arbeiten voraus” (*ibid.*, 25). No seu entender esta composição “faßt Peter Weiss Bilderwelt zusammen” (*ibid.*) e constitui a obra pictórica principal durante o exílio na Suécia. Acresce que interpreta a figura da criança, vestida de arlequim, como símbolo do artista (cf. Hiekisch-Picard 1984a, 106), temática que será retomada na peça radiofónica *Der Turm* (*ibid.*).

título “Mysterienspiel” sugere que se trate de um “jogo de mistérios” e já encerra em si a ideia de um “teatro do mundo”. As únicas figuras que se movem e que contrastam com a atitude estática das figuras dispostas de frente num linha recta (oito homens, sendo um deles Jesus que está a ser crucificado, e uma escultura branca feminina) são o menino, que associamos à figura do arlequim, e uma menina, vestida de branco, que dançam juntos. Esta confluência de elementos heterogêneos aponta para a antinomia entre vida e morte. Na aguarela “Parade” (1945) a ideia do “teatro do mundo” torna-se mais evidente. O arlequim remete explicitamente para uma das figuras alegóricas da *commedia dell'arte*. Nesta aguarela está presente um dos aspectos fundamentais da *commedia dell'arte* que é a intriga múltipla e paralela em que um conjunto de cenas independentes, que retratam diferentes situações da condição humana, é encenado em forma de círculo à volta do arlequim, que ocupa um lugar central na composição.²⁰⁹ A forma como o arlequim com os braços estendidos equilibra no seu nariz uma pena de pavão e na mão esquerda segura uma balança remete para uma cena originária em *Abschied von den Eltern* (1964), na qual se descreve o movimento corporal de equilíbrio do acrobata (cf. *ibid.*, 24-25). A atitude do arlequim perante a vida exprime, assim, o difícil percurso biográfico e artístico do pintor.

As seguintes quatro pinturas têm em comum de se centrarem no mundo do espectáculo e das feiras: e no actor. Tomando, em primeiro lugar, as duas pinturas a óleo sobre madeira “Fahrende Schauspieler vorm Dorf” (1936) (Bartsch 1982, 117) e “Jahrmarktsleben” (1940) (*ibid.*, 179), verificamos que em ambas existe a figura do actor e um público relativamente numeroso que assiste à actuação. Mas enquanto na primeira (cf. *ibid.*, 117) se destaca a figura do actor da *commedia dell'arte* que era comum representar na rua à frente dos habitantes da aldeia, na segunda (*ibid.*, 179) salienta-se a representação de espectáculos em pequenos palcos.

As seguintes pinturas a óleo sobre tela “Jahrmarktsgruppe” (1943) (Bartsch 1982, 189) e “Musikanten” (1944) (*ibid.*, 191) centram-se mais na figura do artista pela ausência de um público. Na primeira (*ibid.*, 189), as duas figuras, feminina e masculina, em primeiro plano, podemos identificar com dois actores de circo pelo seu vestuário e pelos objectos

²⁰⁹ Em entrevista com Arnold (1983), Weiss comenta da seguinte forma a sua obra pictórica: “Es sind oft Szenerien, die Welttheater genannt wurden, oder dramatische Situationen: die Figuren stehen auf diesen Bildern manchmal wie auf einer Bühne in bestimmten Beziehungen zueinander, es gibt da Ereignisse, die eine Totalität ausdrücken wie etwa auf mittelalterlichen Gemälden diese Stationsbilder, auf denen verschiedene Ereignisse fortlaufend auf derselben Tafel geschildert werden, die mit unseren heutigen Mitteln im Film oder auf der Bühne ausgedrückt werden können” (*ibid.*, 30).

que dispõem: enquanto a figura masculina usa na cabeça um chapéu alto cilíndrico com fitas nas pontas, tal como o bordão que segura na mão esquerda, também se destaca o macaquinho agarrado ao seu pescoço e o enorme cesto que segura à sua frente, dentro do qual se distinguem diversas figuras em madeira ou em pano que remetem para personagens de palco, inclusive um jogo de cartas; a figura feminina veste um fato de xadrez, tem uma máscara colocada de lado na sua cabeça e uma túnica branca comprida com um padrão de flores colocada à volta do seu pescoço. Ambas as personagens são envolvidos pelo ambiente da feira que podemos apreender pela tenda e a roda, no plano de fundo superior direito, e pelos equipamentos lúdicos, no lado esquerda em que se destaca o cavalo de madeira branco. Esta composição retrata a vivência na feira.

Na segunda (*ibid.*, 191), pelo contrário, o mundo da feira está completamente ausente. Os dois músicos remetem explicitamente para uma cena final no texto *Fluchtpunkt*, quando o narrador encontra dois músicos no comboio, que tal como o narrador, se dirigem para a cidade de Paris e depois ficam hospedados no mesmo hotel:

Neben mir standen die beiden Musiker, und ihre Finger, die während der Reise an den Saiten der Gitarren gezupft hatten, trommelten und hüpfen auf der Fensterscheibe. Der eine, mit dem bleichen, femininen Gesicht, hatte einen Stadtplan aufgeschlagen, der andere, mit dem ungeheuren, schwarzumschatteten Kinn, beugte sich darüber, und wir erörterten, wo die billigsten Hotels zu finden seien. (FP, 192-193)

É com eles que entra na cidade, símbolo de todas as aspirações do artista que procura emancipar-se e onde vai ocorrer um dos momentos mais importantes do seu percurso existencial: “Zwischen den Reisegefährten, die plötzlich wie zwei Wächter neben mir standen, trat ich hinaus vor die Stadt. Die Stadt der großen starken Eroberer” (*ibid.* 193). Mas a pintura de 1944 lembra também uma fotografia do próprio narrador e de Max, representados como músicos. Apesar de a descrição do vestuário e o plano de fundo em *Fluchtpunkt* não coincidirem com a pintura, pensamos que os dois músicos na composição remetem para uma vivência ligada ao mundo da feira: “Befremdet sehe ich meine Erscheinung auf einem Bild, von einem Straßenphotographen vor zwanzig Jahren aufgenommen, am Rande des Tiergartens, auf dem Platz vor dem Zirkusgebäude. Wir stehen nebeneinander, Max und ich” (*ibid.*, 24-25).

Consideramos que as pinturas a óleo sobre tela “Der Hausierer” (1940) (Bartsch 1982, 171) e “Jahrmarkt am Stadtrand” (1940) (*ibid.*, 173), concebidas no mesmo ano,

representam, para além da condição do exilado que chega a um país estrangeiro, comentada em vários estudos,²¹⁰ também a figura do próprio artista que tenta emancipar-se no âmbito da arte. Na nossa opinião, estas pinturas se inserem numa fase em que Weiss começa a estar preparado para iniciar plenamente o seu trabalho artístico, por isso são emblemáticos da construção de um projecto existencial viável.²¹¹ O próprio Weiss comenta numa entrevista esta pintura, identificando a representação do estrangeiro ou do exilado que chega a um novo lugar, cuja língua e cultura desconhece, com um autorretrato:

»Der Hausierer« ist natürlich der Wanderer, der in ein völlig fremdes Land kommt. Ich konnte kein Wort Schwedisch, und ich bzw. der Hausierer steht da mit dem Bauchladen vor einem Zirkus, die fremde Welt hat ja etwas Jahrmarktartiges für den Ankömmling. Irgendwo hängt auch eine schwedische Fahne, der Hausierer selbst ist behängt mit blaugelben Bändchen, um auf sich aufmerksam zu machen, um sich anzupreisen: »Seht mal, hier kommt einer, der will Euch was verkaufen, hier kommt ein Hausierer!«. (Roos 1982a, 33-34)

Finalizamos este primeiro núcleo temático com a pintura a óleo sobre madeira “Das große Welttheater” (1937) (Bartsch 1982, 141), que, além das influências evidentes de grandes mestres como Hieronymus Bosch e Pieter Brueghel, representa, no nosso entender, uma tentativa de concretizar num plano pictórico o “teatro mundial” ao qual aspira mais tarde a nível dramático, cujo modelo é a *Divina Comédia* de Dante (cf. nota

²¹⁰ Para Trommler (1995) “Der Hausierer” (1940) combina “seine zentralen Motive Stadt, Jahrmarkt/Zirkus und Jüngling am Stadtrand” (*ibid.*, 90). Köppen (1987) identifica o caminhante em “Der Hausierer” com o próprio Weiss que acaba de chegar à Suécia (*ibid.*, 19). Em conjunto com “Jahrmarkt am Stadtrand” exprime o estranhamento do pintor perante o seu novo exílio num país, cuja língua desconhece (*ibid.*, 20). Também Olof Lagercrantz (1991) identifica Weiss com “um Pilger” e com um “Wanderer”: “Man hatte den Eindruck eines Wanderers, der unterwegs ist zu einem fernen Ziel und genau registriert, was er unterwegs sieht, der Chiffren, Zeichen, Symbole beobachtet” (*ibid.*, 14-15). Hiekisch-Picard (1984a) assinala que o exílio na Suécia constitui de novo um corte doloroso para Peter Weiss. Retoma a linguagem pictórica do realismo-mágico das suas pinturas concebidas em Praga, nas quais representa a condição do exilado, o mundo da feira e do circo (*ibid.*, 102). Cf. também Laaban (1991, 102).

²¹¹ Mittenzwei (1980) considera que nas pinturas que retratam a sociedade e os ambientes da feira e do circo já se prepara uma compreensão do mundo sob uma perspectiva socialista (*ibid.*, 332). Os primeiros quadros concebidos neste novo ambiente, em 1940, podem ser vistos como uma continuação do trabalho produzido em Praga. Retratam paisagens da periferia, nas quais as cenas são muito semelhantes às das pinturas produzidas em Praga. “Der Hausierer”, “Jahrmarkt am Stadtrand”, “Vorortweg”, “Hochspannungsleitung”, “Die Dampfwalze” e “Der Drache” são pinturas que de um ponto de vista formal e de conteúdo não evidenciam diferenças significativas em relação ao período criativo em Praga. Na Suécia, a relação com o surrealismo torna-se mais evidente, mas uma atmosfera trágica continua a atravessar a obra pictórica (Spielmann 1995, 35). Mas Beise (2002) aponta nestas composições uma viragem temática mais alegre que considera devedora da estadia de Weiss, em Tessin, na Suíça, quando visita Hesse (*ibid.*, 32).

134).²¹² Hiekisch-Picard (1984a) comenta da seguinte forma esta composição: “Die Polarität zwischen Chaos und heiler Welt der Liebe, zwischen Kindertraum und brutaler Vernichtung wird zu einem bestimmenden Merkmal von Peter Weiss’ Bildern” (*ibid.*, 100-101). Destaca-se a presença do menino, figura recorrente nas pinturas de Weiss, que escondido consegue abarcar visualmente todas as cenas à sua volta que constituem fragmentos da existência humana caótica.²¹³

Num segundo núcleo temático, inserimos as pinturas que, na nossa opinião, encenam um autorretrato do artista (pintor, escritor ou músico). Um dos primeiros autorretratos aparece na pintura a óleo sobre madeira “Menschen im Straßenbahnwagen II” (cf. Bartsch 1982, 107).²¹⁴ concebida na sequência da morte da irmã (cf. Roos 1982, 19), na qual, segundo Beise (2002), “sich unschwer ein Selbstportrait von Weiss erkennen lässt” (*ibid.*, 24).²¹⁵ Numa entrevista, Weiss refere que “Menschen in der Straßenbahn I e II” (1934) e “Die Maschinen greifen die Menschheit an” (1935) (Bartsch 1982, 115)²¹⁶ foram alguns dos quadros que exibiu na sua primeira exposição em Londres com a ajuda de Ayschmann (Jacques) (cf. Roos 1982a, 24), episódio que é descrito em *Abschied von de Eltern* (cf. AE, 112). Estas pinturas inserem-se, segundo Weiss, na primeira fase de actividades pictóricas, em que cria “Schwarze, dunkle Bilder voller Trauer, voller Verzweiflung. Das waren die Werke, die damals noch vor der Emigration gemalt wurden” (Roos 1982a, 19).

A descrição que faz mais tarde dos rostos das pessoas no eléctrico que vivem em Estocolmo, tal como ele e os trabalhadores da floresta, num “farblosen alltäglichen Dasein” (cf. FP, 99), apresenta analogias com o ambiente do dia-a-dia recriado em “Menschen in der Straßenbahn I und II” (Bartsch 1982, 106-107): “Ich fuhr in einer

²¹² No entender de Peter Spielmann (1995): “Das große Welttheater” apresenta motivos semelhantes com uma pintura concebida em Londres “Die Maschinen greifen die Menschheit an” (*ibid.*, 30). É relevante notar que Weiss se afasta, nesta primeira fase, completamente da modernidade estética, como o expressionismo, o cubismo ou o surrealismo e que, em vez disso, recupera aspectos, de um ponto de vista estilístico, da pintura do século XVI. Ao passo que “Die Maschinen greifen an” e “Das große Welttheater” apresentam semelhanças com Pieter Brueghel e Hieronymus Bosch (Mazenauer 1995, 16), “Der Hausierer” e “Jahrmarkt am Stadtrand” estabelecem relações com a pintura da “Neue Sachlichkeit”, sobretudo as pinturas da cidade estéril de Alexander Kanoldts (*ibid.*, 19).

²¹³ Hiekisch-Picard (1984a) identifica o menino em “Das große Welttheater” com um autorretrato do pintor Peter Weiss (*ibid.*, 99-100).

²¹⁴ Constitui a segunda parte da pintura a óleo sobre madeira “Menschen im Straßenbahnwagen I” (cf. Bartsch 1982, 106) que, em conjunto com a primeira parte, foi criada em 1934.

²¹⁵ Para Ilmar Laaban (1991), a pintura constitui uma “Allegorie der Lebensalter und der Lebensrollen” (*ibid.*, 94).

²¹⁶ Talvez na atribuição deste último título, Peter Weiss se tenha inspirado na cena da luta “zwischen Menschen und Maschinen” (Hesse 1955, 238), descrito em *Der Steppenwolf* de Hermann Hesse (cf. *ibid.*, 238-240).

Straßenbahn und alle Gesichter starrten leer vor sich hin” (FP, 99). Noutra passagem faz uma descrição mais detalhada dos passageiros do eléctrico: “Mit mir fuhren die Angestellten zu ihren Kontoren, die Beamten zu ihren Kanzleien, die Verkäufer zu ihren Geschäften. Sie standen mit ihrer Arbeit in einer unmittelbaren Beziehung zur Stadt, und ihre Gesichter, die im schaukelnden Wagen noch ausdruckslos vor sich hinstarrten, würden sich bald beleben im Zusammenspiel von Angebot und Nachfrage” (*ibid.*, 114).

A descrição que Weiss faz, numa entrevista, em relação à pintura “Die Maschinen greifen die Menschheit an” (1935) aponta explicitamente para um autorretrato do pintor.²¹⁷

Oben rechts sehen Sie mich in einem kleinen Selbstbildnis: Ich stehe im zerstörten Dachstuhl einer Ruine an der Staffelei und male den Mond. Ich stehe in der ruinierten Stadt, zwischen den fliehenden Menschen: schon die Vision des Untergangs, ganz unbewußt, überhaupt nicht konstruiert oder bewußt etwas formuliert. Das waren einfache Visionen, das waren Grunderlebnisse: die Erlebnisse des Todes der Schwester und die Erlebnisse des Zusammenbruchs der alten Welt. (Roos 1982a, 21)²¹⁸

Assim, enquanto o mundo está ser destruído à sua volta, visível no ataque da Humanidade pelas máquinas, que poderá aludir à crise política e social provocada pela Primeira Guerra Mundial, o pintor continua calmamente a pintar no canto superior da pintura, no andar superior de um prédio, cujas paredes desmoronadas deixam antever o céu. Esta atitude do artista que se isola e que persiste na sua actividade independentemente daquilo que possa acontecer à sua volta é muito semelhante à

²¹⁷ Para Mazenauer (1995), nas pinturas “Die Maschinen greifen an” (*ibid.*, 16-17), “Das große Welttheater” (*ibid.*, 17-18), “Der Hausierer” e “Jahrmarkt am Stadtrand” (*ibid.*, 19-21) figuram vários autorretratos que traduzem a autoquestionação do artista (*ibid.*, 15). É neste aspecto que reside a sua originalidade pictórica, visto que de um ponto estilístico evoca sempre pinturas anteriores: de Brueghel, de C.D. Friedrich, de Henri Rousseau, de Munch, de Kubin e mais tarde de Picasso e de Chirico (*ibid.*).

²¹⁸ Também Jochen Vogt (1987) aponta: “Die Charakteristika des malerischen Werkes von Peter Weiss sind an diesem «apokalyptischen Bild» beispielhaft abzulesen: die gegenständliche, ins Allegorische hinüberspielende Malweise, vom Expressionismus (auch vom literarischen) ebenso eingefärbt wie von den alten Meistern Pieter Breughel und Hieronymus Bosch. Kompositorisch werden Selbstbildnis und Selbstdeutung mit dem Blick auf eine Totalität verbunden” (*ibid.*, 27); cf. também Hiekisch-Picard (1984a, 97) e Hiekisch (1982a, 25). Para Mittenzwei (1980), H. Bosch, Brueghel, C.D. Friedrich ou O. Dix foram os pintores que mais influenciaram a técnica pictórica de Weiss e os seus temas e motivos dominantes são o isolamento, o alheamento, o medo, a opressão, a exploração, a guerra, a decadência. A visão apocalíptica é explícita em pinturas como “Die Maschinen greifen die Menschheit an” (1935) e “Das große Welttheater” (1937) (*ibid.*, 332). Nas primeiras pinturas é visível que Peter Weiss foi bastante receptivo à corrente do realismo mágico, desenvolvida pelos pintores Alfred Kubin, Franz Radziwill, Otto Dix, entre outros, nos anos 20 (Trommler 1995, 87); cf. também Hiekisch-Picard (1984a, 98). Em *Fluchtpunkt*, o narrador enumera os pintores que mais o fascinaram desde jovem “Cranach, Baldung Grien, Bosch, Brueghel, Klee, Nolde” (FP, 11) e Max “erwähnte meine Verwandtschaft mit Malern wie Runge und Caspar David Friedrich” (*ibid.*, 15).

postura identificada por Weiss (1979) em Dante na entrevista *Gespräch über Dante* (109-130) quando afirma: “Er führt uns alle Leiden vor [...] doch stets behält er den Abstand und die Fähigkeit, weiterzuschreiten” (*ibid.*, 111). Mais adiante acrescenta: “Mit der Herstellung seiner Mitteilung, sei es in der Schrift, im Bild oder in der Musik spricht er sich selbst frei. [...] Eine Welt geht unter, und wir signalisieren diesen Untergang in unseren Zeichensprachen” (*ibid.*, 113).²¹⁹ Em *Abschied von den Eltern*, quando o narrador reflecte sobre o passado reconhece: “Ich konnte meine Lage nicht erkennen. Das Erkennen kommt immer erst später, wenn alles vorbei ist. Später konnte ich verstehen und überblicken, damals aber war ich blind drinnen im Strom. Damals dachte ich nur an meine Dichtung, an meine Malerei, an meine Musik” (AE, 72). Também no início do texto *Fluchtpunkt*, quando o narrador acaba de chegar a Estocolmo, para se afirmar como pintor, comenta: “Von sozialen Argumenten wußte ich nichts, in der Kunst fand ich die einzigen Waffen, mit denen ich angreifen und mich verteidigen konnte” (FP, 10). Esta pintura é descrita quando o narrador e o seu colega Peter Kien da Academia das Belas-Artes estão a caminhar pela cidade a segurar “ein Bild, das ich gemalt hatte, ein Bild, das eine brennende Stadt darstellte [...]” (AE, 133).²²⁰ A descrição antecede um acontecimento trágico, a queda de um corpo estranho na calçada de pedra à frente dos seus pés.

A pintura a óleo “Das Gartenkonzert”²²¹ (1938) (Bartsch 1982, 144) suscita também algumas reflexões em *Fluchtpunkt* no que se refere à recepção negativa que produziu na

²¹⁹ Para Hiekisch-Picard (1984a), “Die Maschinen greifen die Menschheit an” (1935) constitui a obra principal da primeira fase do pintor Weiss. Atribui à posição marginal do artista e à sua indiferença perante a destruição à sua volta a influência de Haller, personagem principal do romance *Steppenwolf* de Hermann Hesse (*ibid.*, 97). No seu entender, Weiss consegue, assim, conciliar simultaneamente a experiência traumática da morte da irmã e a temática do romance de Hesse (*ibid.*, 95-96).

²²⁰ Neste contexto, importa referir que Fanny, num diálogo com o seu pai Viktor, em *Die Situation*, recupera a imagem do inferno, representada por Hieronymus Bosch, para descrever a imagem infernal na qual a cidade de Londres se transformou quando foi bombardeada. Ao contrário do pintor que se mostra indiferente em relação à destruição à sua volta, Fanny deseja ardentemente os perigos inerentes à guerra, sugerindo o seu carácter regenerador: “Du saßt hier in einer neutralen Zone, mit besseren Möglichkeiten für einen Überblick, ich in London erlebte den Krieg wie ein Abenteuer. Ja, geradezu wie ein Abenteuer. Es ist furchtbar, aber ich sehne mich manchmal nach dieser Hochspannung, dieser unmittelbaren Todesgefahr. Niemals mehr habe ich Nächte in einer solchen Intensität erlebt. Diese verdunkelte riesenhafte Stadt, der Himmel rot von Feuerbrünsten, der Kampf der Feuerwehrkanonen und Explosionen: dieses Höllenbild von Hieronymus Bosch; ich ging nie in den Schutzraum hinunter, ich streifte in den Straßen umher, oft zwischen pfeifenden Granatsplittern. Sogar das Erleben des Volltreffers, ein Augenblick des hellen Wahnsinns, trug dazu bei, mein Leben zu steigern [...]” (S, 89).

²²¹ A pintura a óleo “Das Gartenkonzert”, concebida na fase em Praga, recebeu em conjunto com “Das große Welttheater”, em 1938, um prémio pela Academia de Belas-Artes” (Mittenzwei 1980, 331). Cf. também Trommler (1995, 87). Estamos perante um autorretrato do jovem Weiss como músico, que revela a influência do estilo de Caspar David Friedrich (Beise 2002, 29-30). Também Hiekisch-Picard (1984a, 101) e Spielmann (1995, 31) identificam em “Das Gartenkonzert” e “Jüngling im Garten” um autorretrato de Peter Weiss.

mãe e na irmã (cf. FP, 28). A irmã “sah mich zwischen den Konzertierenden im Garten am Cembalo sitzen, mit entstelltem Gesichtsausdruck, als Insasse eines Irrenhauses” (*ibid.*). Também Max e o narrador reflectem sobre “[...] das Entstehen eines solchen Bildes mitten in einem bürgerlichen Haushalt, den Werdegang eines Widersachers, der sich durch ständige Friktionen und Zwiste kennzeichnet. Alles was ihm dargeboten wird, weckt seinen Unwillen, vor den Regungen der Wärme flieht er in selbstgewählte Kälte, er lehnt die Geborgenheit ab und wählt die Unsicherheit, den bequemen, gepflegten Zimmern zieht er die Kargheit vor” (FP, 28-29).

No nosso entender, as duas pinturas a óleo “Junge im Garten”²²² (1938) (Bartsch 1982, 149) e “Jüngling am Stadtrand”²²³ (1938) (*ibid.*, 153) recuperam o ambiente opressivo vivido na casa paterna, em que o jovem experimenta uma sensação de perda, que já analisamos no capítulo III, 6. No caso particular da primeira, o jovem é representado de frente com um chapéu a segurar entre as duas mãos no meio de árvores altíssimas, sem folhas, que apontam para a estação de Outono. Em segundo plano, no centro, uma moradia imponente, que sugere ser a casa paterna, e no plano de fundo, do lado esquerdo uma fábrica, motivo central na obra pictórica de Peter Weiss.²²⁴ A pequenez do rapaz em relação às árvores e à casa traduzem o sentimento de angústia do jovem e o muro alto do lado esquerdo e a sebe branca que circundam a casa paterna apontam para um cativeiro. Tudo indica que estejamos perante um autorretrato de Weiss, sendo este ambiente opressivo também evocado em *Abschied von den Eltern*: “Seit Jahrzehnten hatte ich die Allee nicht mehr gesehen, und als ich sie nun wiedersah fühlte ich meine Kindheit wie

²²² Quando em *Fluchtpunkt* mostra a Max as suas pinturas, o narrador faz a seguinte interpretação dos motivos representados: “Parkanlagen, Gärten, Höfe, mit Figuren zwischen den Bäumen, wollten mahnen und etwas wachrufen” (*ibid.*, 23).

²²³ Mazonauer (1992) comenta que Peter Weiss vendeu “Jüngling am Stadtrand” a Hermann Levin Goldschmidt antes de ir para a Suécia (*ibid.*, 17). No entender de Beise (2002), as pinturas “Junge im Garten”, “Jüngling am Stadtrand”, “Im Hinterhof”, “Im Hof des Irrenhauses”, “Kaspar Hauser” ou “Junger Mann in der Landschaft”, que foram todas criadas em 1938, exprimem tal como “Das Gartenkonzert” a ideia de isolamento (*ibid.*, 30). Para Spielmann (1995) as pinturas “Das Selbstbildnis”, “Junge im Garten”, “Im Hof des Irrenhauses”, “Jüngling am Stadtrand”, “Im Hinterhof”, “Kaspar Hauser”, “Landschaften”, concebidas em Praga, representam a atmosfera da periferia e o ambiente opressor e quase trágico do período histórico, também presente nos romances de Kafka (*ibid.*, 33-34); cf também Köppen (1987, 23) e Trommler (1995, 86). Segundo Frank Trommler (1995) as pinturas como “Jüngling am Stadtrand” (1938), “Kaspar Hauser” (1938), “Peter Weiss Selbstbildnis” (1938), “Junge im Garten” (1938) “Das große Welttheater” (1937) e “Der Hausierer” (1940) representam a figura do exilado e traduzem um sentimento de estranheza e de isolamento (*ibid.*, 86). O efeito melancólico e opressivo lembra pintores românticos, principalmente Philip Otto Runge e Caspar David Friedrich (*ibid.*, 87). Per Drougge (1991) designa “Junge im Garten”, “Jüngling am Stadtrand” e “Der Hausierer” por “die »Trilogie der Einsamkeit«” (*ibid.*, 67), que são influenciados pela “deutschen Frühromantik sowie die Neue Sachlichkeit” (*ibid.*). Cf. também Hiekisch-Picard (1984a, 95).

²²⁴ Em *Abschied von de Eltern*, o narrador refere que “in der böartigen Enge einer böhmischen Industriestadt wurde das Heim in einer schmutzgelben Villa errichtet” (AE, 81).

ein dumpf schmerzendes Geschwür in mir. [...] Ich ging den Parkweg hinab und blieb an den weißen Pfosten des Gartentors vor unserem Haus stehen. Der Garten, mit seinem Tannendickicht, seiner breiten Blutbuche und dem hohen verwilderten Gras erstreckte sich bis zum Holundergebüsch am Rand der Felder" (AE. 25-26). O arvoredo em redor da moradia poderá também fazer uma alusão aos contos que lia em criança: "Der Parkwald um unser Haus nahm alle Märchen in sich auf, er war verwunschen, in seinen Moosen, seinem dichten Gebüsch, seinem knorpligen Wurzelwerk lebten die sprechenden Tiere, die Gnomen, die Räuber und Feen" (AE. 64). Numa das interpretações que Max faz em relação às pinturas do narrador realça os seguintes aspectos: "Die Figuren stehen zwischen den Stämmen wie beim Kindheitsspiel Bäumlein Bäumlein wechsele dich [...]" (FP, 24).

Um autorretrato entretanto perdido, mas que se centra na figura do pintor, é a composição intitulada "Selbstbildnis" (1946) (Bartsch 1982, 215). Em primeiro plano, o pintor segura o pincel na sua mão direita, sugerindo que se prepara para o acto criativo, pois apoia a sua cabeça na sua mão esquerda e desvia ligeiramente o seu olhar para o seu lado direito, que denuncia o estado de meditação em que se encontra. Mas este quadro projecta-se também para o futuro, anunciando o seu percurso artístico em diversos domínios artísticos através de várias linhas paralelas que se desenham junto do rosto do pintor e que desaparecem no canto superior direito por entre duas arcadas.

Para além das duas pinturas a têmpera sobre papel, analisadas no início deste estudo, "Der Schreiber" (1946) e "Atelier" (1946), que consideramos fundamentais para a compreensão do "talento duplo" (cf. cap. II. 1), incluímos, neste núcleo temático, ainda a análise das aguarelas "Der Webstuhl I" (1947) (Bartsch 1982, 237) e "Zersplitterter Kopf" (1947) (*ibid.*, 239). Estas duas aguarelas inserem-se, no entender de Hiekisch-Picard (1984a), na fase pictórica final de Weiss, entre 1946/47, em que criou um conjunto de desenhos e aguarelas que reflectem as suas ideias sobre a arte e o estatuto do artista (*ibid.*, 107).²²⁵ Identificamos, então, a aguarela "Der Webstuhl I" com uma imagem emblemática do artista que concebe e/ou tece a sua obra de arte. Uma imagem semelhante aparece durante o convívio de treze dias em Londres do narrador de *Abschied von den Eltern* com Jacques: "In seiner Gegenwart kroch ich aus meinem Kokon hervor, und steigerte meine Farben und machte meine Gedanken schillernd und

²²⁵ Hiekisch-Picard (1985) refere também que as pinturas "Zersplitterter Kopf" e "Der Webstuhl", de 1947, foram produzidas sob a influência da poesia do poeta sueco Gunnar Ekelöfs (*ibid.*, 119).

ausschweifend, und so spannen wir voreinander unsere Welten hin und gaben einander rebusartige Einblicke in unsere Vergangenheit, unsere Träume, unsere Zukunftswünsche“ (AE, 109). A representação humana da figura apresenta afinidades com o modo como o narrador descreve o seu corpo quando tem uma inflamação no rim, “ein unklares Gebilde, mit schattenhaften Geweben, Sehnen, Adern, wogend, pochend, voller Flüssigkeiten” (FP, 127). Podemos também associar esta figura humana com um sonhador, tal como é descrito o carteiro Ferdinand Cheval no ensaio “Der große Traum des Briefträgers Cheval” (Weiss 1979, 29-39) (cf. nota 154):

[...] er ist nur Träumender, und ein Träumender kann, innen in seinem Traum, seinen Traum nicht erklären. [...] er spürt nur die innere Stimme, deren Folgerichtigkeit mit keinen logischen Worten erklärt werden kann, er spürt, um was es bei diesem Bau geht, er spürt das unaufhörliche Pochen einer Idee, die gestaltet werden muß, er spürt das Netz innerer Zusammenhänge, seine ganze Schöpfung webt er aus diesen inneren Zusammenhängen hervor, ohne Anspannung, mit der schlafwandlerischen Sicherheit eines Mediums. (*ibid.*, 35)

Neste sentido, podemos identificar a rede que a figura tece com a expressão artística de um sonho que se tece a partir do interior. A visualização detalhada dos músculos e das veias da figura realçam como o trabalho artístico é essencialmente um trabalho orgânico e físico. A obra de arte é assim encarada como prolongamento do artista e pode ser comparado a um feto que se desenvolve no corpo materno. Sendo atribuído à obra de arte características humanas, esta pode ser vista com um ser vivo ao qual o artista dá luz. Os elementos coloridos em vários formatos presos aos fios podem remetem para as imagens da feira e do circo que estão associadas a uma vida instável. Os diferentes fios que a figura tece sugerem múltiplos percursos no âmbito da arte e apontam para uma pluralidade de alter-egos, ideia que o narrador de *Der Steppenwolf* de Hermann Hesse (1955) também realça quando analisa a dupla natureza de Harry Haller: “Die Brust, der Leib, ist eben immer eines, der darin wohnenden Seelen aber sind nicht zwei, oder fünf, sondern unzählige; der Mensch ist eine aus hundert Schalen bestehende Zwiebel, ein aus vielen Fäden bestehendes Gewebe” (*ibid.*, 84).²²⁶ Também a pintura “Zersplitterter

²²⁶ Neste contexto, importa referir que Magnus Bergh (2003) no estudo “Die Kristalle von Peter Weiss” (59-71) identifica em toda a obra pictórica e literária de Weiss a presença de “cristais”, que se revelam “als Konzentrat von Schmerz und schmerzhaften Erlebnissen” (*ibid.*, 67). Contudo, no que diz respeito à pintura “Webstuhl I” sustenta que os “cristais” são coloridos, “wo sie ein dichtes, funkelndes Gewebe aus Prismen bilden” (*ibid.*).

Kopf" (1947) (Bartsch 1982, 239), que parece ter sido o último autorretrato concebido por Weiss, exprime a fragmentação do artista numa pluralidade de figuras e poderá ser também associada à actividade multifacetada em vários domínios artísticos. Contudo, tanto "Der Webstuhl" como "Zersplitterter Kopf" buscam implicitamente uma unidade da figura do artista ao representa-lo ainda que com todas as suas fragmentações possíveis. Já o narrador de *Der Steppenwolf* de Hermann Hesse (1955) põe em questão um ideal que se preservou desde a antiguidade clássica: "Der Mensch ist ja keine feste und dauernde Gestaltung, er ist vielmehr ein Versuch und Übergang, er ist nichts anderes als die schmale, gefährliche Brücke zwischen Natur und Geist" (*ibid.*, 85).

Outra imagem fragmentada é expressa na parábola clássica do filho arrependido que regressa à casa paterna, descrita no Evangelho Segundo São Lucas, capítulo 15, versos 11 a 32 (Bíblia 2000, 1418-1419). Tendo sido readaptada e transfigurada em diferentes representações pictóricas ao longo da história, no âmbito deste estudo, damos particular relevância à gravura em cobre "Der Verlorene Sohn" de Albrecht Dürer (cf. Dürer 1971, 217, e anexos neste estudo) e à pintura a óleo sobre madeira "Der Landstreicher" (1510) que também tem o título "Der Verlorene Sohn" de Hieronymus Bosch (cf. Bosing 2001, 65 e os anexos neste estudo). Weiss readapta e transfigura, por sua vez, a representação pictórica da imagem bíblica do filho arrependido em *Abschied von den Eltern* e *Fluchtpunkt*, conferindo-lhe uma componente irónica. Assim, no primeiro texto, quando regressa da cidade de Praga, reconhece-se na imagem do "verlorener Sohn, dem man die Gnade einer Bleibe bot. Eine Mappe mit Zeichnungen, ein paar Hefte mit Notizen waren mein einziger Besitz" (AE 1964, 138). E a identificação com a imagem do peregrino e/ou vagabundo remete para o título da composição de Hieronymus Bosch "Der Landstreicher" ("Der Verlorene Sohn"): "Mit leeren Händen, wie ein Landstreicher, stand ich da. Ich hatte keine andere Wahl, als in die Fabrik meines Vaters einzutreten" (*ibid.*). De facto, trata-se de uma autorepresentação da "Niederlage dessen, der es nicht wagt, sich von seiner Gebundenheit zu befreien" (*ibid.*, 143). Representa, assim, o fracasso do pintor e do seu projecto estético autónomo.

Em *Fluchtpunkt* o narrador retoma a imagem bíblica do filho arrependido, descrevendo a gravura de Albrecht Dürer.²²⁷ Contudo, a simples leitura da passagem permite verificar as alterações introduzidas em relação ao texto bíblico (cf. Bíblia 2000, 1418-1419). Assim, difere, em primeiro lugar, pelo tom irónico de que se revestem certas expressões

²²⁷ O pintor Albrecht Dürer é também citado na *Ästhetik des Widerstands* (cf. Badenbergh 1995, 178-179).

como “der gute Sohn” e “die gute Mutter” (FP, 47), apresentando afinidades com um conto de fadas. Depois pelo cómico de situação, quando se descreve o filho ajoelhado na sujidade. “bei den Schweinen, die grunzend im Futter wühlen” (*ibid.*); pela encenação dramática do filho “mit flehend gerungenen Händen” (*ibid.*), por descrever a casa paterna como uma prisão, pois “Der Hof ist von Schuppen, Scheunen und aufgerichteten Latten umgeschossen. Der Sohn ist in die Zwingburg des Heims zurückgekehrt” (*ibid.*); pela necessidade de ter que tomar um banho antes de se deitar na cama; pelo facto de se referir à figura da mãe que na passagem bíblica é omitida e pela forma como identifica o som emitido pelas batidas das horas do relógio de entrada, símbolo da ordem mantida da esfera familiar, com o ruído das cadeias pesados que o voltam a prender à casa paterna (cf. *ibid.*). Na verdade, tal como na primeira exposição em Londres, também “Die Ausstellung im März 1941” (*ibid.*, 48) em Estocolmo “hatte meine letzten Ersparnisse verbraucht” (*ibid.*) e foi um fracasso na medida em que não conseguiu impor-se como pintor profissional na cena cultural de Estocolmo.²²⁸

Verificamos a partir da análise dos dois núcleos temáticos que ambos têm em comum uma forte componente autobiográfica. Cenas originárias e vivências pessoais traumáticas descritas nos textos em análise são recuperadas e transpostas para a obra pictórica. O espaço pictórico em Weiss é assim transformado numa auto-encenação da figura do artista que aspira a um percurso viável nos vários domínios artísticos como a pintura, a literatura e o teatro. Tendo em conta que, no entender de Ilmar Laaban (1991), as colagens “bilden nicht nur den Abschluß, sondern auch den Höhepunkt der bildkünstlerischen Laufbahn von Peter Weiss (*ibid.*, 107), analisaremos, em seguida, qual o lugar que ocupam no projecto estético de Weiss.

²²⁸ Sílvia Kienberger (1994) confere à busca de uma identidade alternativa em *Fluchtpunkt* uma componente surrealista. Identifica a descrição da gravura “Der Verlorene Sohn” de Albrecht Dürer com uma alegoria da revolta do filho contra os pais. Para o narrador não há reconciliação possível com os pais (*ibid.*, 274). Cf. também Otto Best (1971) que considera que o motivo do filho arrependido que regressa à casa paterna é primeiro tratado em *Der Turm*, mas era depois “noch zweimal aufgegriffen in *Abschied* (A 138) und *Fluchtpunkt* (F 47)” (*ibid.*, 20-21). Cf. também Helmut J. Schneider (1971, 31-32).

6. Espaço de colagens e outras contaminações estéticas

Tendo já traçado em capítulos anteriores os percursos literário e pictórico paralelos ao longo de anos, é importante centrar a temática deste capítulo sobre a importância das colagens na produção artística de Weiss. A primeira questão que se coloca quando se trata deste espaço e tendo em conta os vários perfis da sua criatividade é: Qual a função das colagens na obra de Peter Weiss? Segundo, em que fase da vida artística foi a colagem o meio de expressão mais adequado? Terceiro, qual a relação que se estabelece entre a técnica de colagem e a técnica de filmar?

Numa entrevista, Peter Weiss concorda com Peter Roos que a colagem tal como o filme “als Medium den Übergang zum Schreiben herstellt” (Roos 1982a, 42), argumentando: “Ich habe meine frühere Malerei als eindimensional, als flächig verstanden. Ein Geschehnis wird auf eine Fläche gebannt, fixiert wie ein Traum-Bild in allen Einzelheiten. Je komplizierter die Wirklichkeit ist und für mich wurde, desto mehr wurde die Malerei durch die von allen Seiten eingreifenden Einbrüche zersetzt, positiv formuliert: wurde vielschichtig, es kommen viele unruhige Elemente herein... bis zum Schluß das Schreiben tatsächlich die einzige Ausdrucks-Möglichkeit ist, nach dem Film, ununterbrochen seine Assoziationsketten weiterzuentwickeln” (*ibid.*, 42).

Sepp Hiekisch-Picard (1984a) considera que os três ciclos de colagens elaborados por Peter Weiss *Tausend und eine Nacht* (1957), com trinta e duas colagens, *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (1959), com dez colagens, e *Abschied von den Eltern* (1962), com nove colagens, exprimem fundamentalmente um protesto “gegen den handwerklichen Charakter der Malerei und gegen ihre Starrheit” (*ibid.*, 109-110) e representam “den Abschluß des bildkünstlerischen Werks von Peter Weiss” (*ibid.*, 110). Robert Cohen (1992) é ainda mais específico quando identifica as colagens de *Abschied von den Eltern* “als Gipfelleistung von Weiss’ Collage-Bildern, wenn nicht seines ganzen malerischen Werks” (*ibid.*, 41).²²⁹

Na verdade, parece que desde 1946 até à publicação do romance *Der Schatten des Körpers des Kutschers* na Alemanha ocidental, em 1960 “laufen schriftstellerische Versuche, Malerei und Collage sowie Filmstudien nebeneinander her und beeinflussen

²²⁹ Cf. o estudo de Kirsten Gleinig (1998) que reúne todas as colagens concebidas por Peter Weiss.

sich gegenseitig” (Hiekisch 1982a, 22).²³⁰ Staffan Lamm (1991), actor do filme *Hägringen*,²³¹ produzido por Peter Weiss, em 1959, revela que os filmes de Peter Weiss seguiam implicitamente o princípio da colagem: “Während jahrelanger Wanderungen hatte Peter ausdrucksvolle Details aus dem Gesamtbild der Stadt herausgesucht, sie, wie für die Collage zu einem Film, herausgeschnitten” (*ibid.*, 127). Durante as filmagens deste mesmo filme, Lamm confirma o intenso convívio cultural. “[...] wir sahen uns Filme an (Buñuel, Fellini, Dreyer, Welles) oder schauten in Kunstbücher – die Surrealisten oder die Prinzhorn-Sammlung, Kunstwerke von Geisteskranken. Gingen auf Ausstellungen, hörten gemeinsam Musik [...]. Sprachen über Bücher von Kafka, Hesse, Beckett, Henry Miller und vor allem Artaud [...]” (*ibid.*, 133-134).

Os primeiros desenhos de Weiss foram elaborados para acompanhar o texto em prosa *Das Duell*, publicado em 1953.²³² Apesar da presença de elementos surrealistas neste texto, Sepp Hiekisch (1982a) aponta já um afastamento desta estética:

Bei aller Annäherung an surrealistische Theorien steckt in »Das Duell« schon die Abkehr von ihnen. Die Federzeichnungen, die Peter Weiss für den schwedischen Privatdruck des »Duells« 1953 anfertigt, illustrieren diesen Auflösungsprozeß: in den Konturen eines Gesichts tauchen die Umrisse eines Raubvogels auf, die Starrheit der Architektur als Symbol für die starre Welt der Normen löst sich auf in organische Fetzen. (*ibid.*, 28-29)

²³⁰ A estreita relação entre texto e colagem é, por exemplo, assinalada por Henning Falkenstein (1996) “Die Illustrationen, die Peter Weiss für seinen *Kutscher* zeichnete [sic], sind eine Art Parallele zu seinem Text. Auch in diesen Collagen stehen verschiedenartige Details unterschiedlicher Größe und Herkunft beziehungslos nebeneinander. Der Text erinnert in den sinnfreien Dialogen an Beckett, den Peter Weiss kannte, an dessen *Godot*, der im selben Jahr 1952 erschien, auch an Genet und Ionesco” (*ibid.*, 41). Também Christine Ivanović (2005) salienta a “durchgängige Textbezogenheit” das colagens de Weiss (*ibid.*, 69) e sustenta que Weiss terá descoberto, nos finais da década de 50, na colagem um novo meio de expressão artística tanto para a sua produção pictórica como para a sua produção literária (*ibid.*).

²³¹ Em alemão intitulado *Der Verschollene*, que resultou da adaptação ao cinema do texto em prosa *Dokument I* ou *Der Fremde*, escrito em 1949 (Sverker Ek 1991, 152).

²³² O texto *Das Duell* foi primeiro escrito em sueco, em 1951, e publicado à custa do autor, em privado, em 1953 (500 exemplares). Cf. a 3ª edição do mesmo texto pela editora Suhrkamp, em 1978, acompanhada por desenhos, publicados na primeira edição em privado, em 1953. De acordo com um comentário de Weiss de 1972, os desenhos são “ein Resultat der Isoliertheit, von der meine Tätigkeit während der Emigrationsjahre geprägt war” (Weiss 1978, 7). É também interessante verificar que Hiekisch (1982a) vê os primeiros textos literários *Das Duell* e *Der Schatten des Körpers des Kutschers* “in sehr enger Verbindung mit den Filmexperimenten” (*ibid.*, 26). No entanto, Rainer Koch e Beat Mazenauer (1994) atribuem o fracasso dos primeiros textos em prosa ao facto de consistir à semelhança das colagens “aus kaleidoskopischen Einzelaufnahmen [...] und folgedessen kein kohärentes (Selbst-) Bild des Verfassers entwerfen” (*ibid.*, 167).

Mas não deixa de ser importante assinalar que, no entender de Hiekisch, o confronto com as teorias surrealistas no pós-guerra, na Suécia, “die ihm durch seinen Malerfreund Endre Nemes, durch die schwedischen Schriftsteller Artur Lundquist und Erik Lindegren und durch die surrealistischen Filme vermittelt werden” (*ibid.*, 25) se inscreve numa busca do artista “nach neuen künstlerischen Möglichkeiten” (*ibid.*). De facto, Weiss, numa entrevista com Peter Roos, confirma a influência do movimento surrealista nas suas colagens, particularmente do filme surrealista, com o qual contactou apenas depois da Segunda Guerra Mundial: “Die hauptsächlichen Anstöße, die ich damals bekam, gingen von meinen Leseerfahrungen mit Rimbaud, mit Jarry, mit den französischen Surrealisten und Symbolisten aus. Kurz nach dem Krieg die starken Erlebnisse durch die surrealistischen Filme, Buñuels »L`âge d`or« zum Beispiel, war ein ganz einschneidendes künstlerisches Erlebnis” (Roos 1982a, 39).²³³ Weiss reconhece particularmente a influência de Max Ernst e Pablo Picasso na elaboração das suas colagens (*ibid.*, 40). Também Hiekisch-Picard (cf. 1984a, 110-111), Hiekisch (cf. 1982a, 35) e Robert Cohen (cf. 1992, 41) identificam a contaminação estética surrealista nas colagens de Peter Weiss. Cohen (1992) descreve a técnica da seguinte forma: “Fragmente von Figuren und Versatzstücke von Innen- und Außenräumen werden aus alten Zeitschriften herausgeschnitten und neu zusammengesetzt” (*ibid.*, 41) e salienta na representação fragmentada da realidade que Weiss teria sentido “die Wirklichkeit als derart aufgebrochen, zersplittert [...], daß an Stelle der zusammenhängenden Totalität der früheren Bilder nur noch diese Zersplitterung wiedergegeben werden kann” (*ibid.*).

De facto, as imagens incluídas nos romances-colagens *La femme 100 têtes* e *Une semaine de bonté*²³⁴ de Max Ernst, concebidas entre 1929 e 1934, evidenciam a mesma técnica de colagem. As ilustrações provêm de “folhetins ilustrados” e “foram executadas por meio da técnica de gravura em madeira” (cf. Bischoff 1993, 47). Max Ernst tornou-se um dos mestres na concepção de colagens. Já em 1919, quando era uma das principais

²³³ O que é interessante notar, é que Max Ernst contracenou como actor no filme *L`âge d`or* de Buñuel, de 1930, reconhecido como sendo um dos mais importantes filmes surrealistas (cf. Bischoff 1993, 48 e Ivanović 2005, 73).

²³⁴ Cf. a edição especial, sem paginação, de Zweitausendeins Versand dos dois romances-colagens, publicada em 1975. Enquanto o primeiro volume *La femme 100 têtes*, constituído por nove capítulos, é antecedido por um prefácio de André Breton intitulado “Anweisung für den Leser von André Breton”, o segundo volume *Une semaine de bonté* tem como subtítulo “Die Weisse Woche. Ein Bilderbuch von Güte, Liebe und Menschlichkeit”, constituído por oito capítulos; cada capítulo que explora um “elemento” ou tema é dedicado a um dia da semana. Apenas relativamente a este segundo volume temos conhecimento que foi escrito e editado primeiro em língua francesa, em 1934, em Paris, sendo apenas posteriormente traduzido por Max Ernst para língua alemã.

figuras do grupo dadaísta, “descobriu os efeitos alucinatórios da combinação de elementos gráficos de diferentes contextos” (Klingsöhr-Leroy 2004, 9). As colagens de Ernst caracterizam-se essencialmente pela associação de diferentes materiais como recortes de jornais e de catálogos que aparentemente não têm nada em comum (cf. *ibid.*). No final do prefácio ao romance-colagem *La femme 100 têtes*, escrito em 1929, André Breton, poeta francês, fundador do movimento surrealista com a publicação do “Manifesto do Surrealismo”, em 1924 (cf. Leslie 1997, 4), classifica esta obra como “das bilderbuch unserer zeit” que permite “unsere idee des fortschritts, für einmal voll glück und ungeduld mit kinderaugen sehen zu können”.²³⁵

Tendo em conta a influência que Max Ernst exerceu sobre o colagista Peter Weiss, podemos identificar as colagens que acompanham *Abschied von den Eltern* também com a pintura narrativa, na medida em que nas colagens, Weiss opera a justaposição de cenas originárias da sua infância, que descreve em *Abschied von den Eltern e Fluchtpunkt*.²³⁶ Partimos do princípio de que as colagens são uma continuação do trabalho que o menino realizou no sótão em criança: “Aus den Bruchstücken, die ich auf dem Dachboden fand, fügte ich mir eine Familiengeschichte zusammen [...]. Es war eine undurchsichtige Erzählung” (AE, 39). As colagens reconstroem a “Bilderwelt meiner Mythologie” (*ibid.*, 41). Deste modo, também podemos reconhecer nas colagens a confluência das primeiras imagens que capta na infância, no sentido de um “Guckkasten-Theater” (AE, 90). Mas também é possível associá-las com “pequenas unidades” ou “minúsculos fragmentos” que no seu conjunto representam uma vida, como, por exemplo, Peter Weiss comenta no ensaio “Aus dem Pariser Journal” (Weiss 1979, 56-78): “Über die Totalität des Lebens liegt der Stundenplan für kleine Einheiten ausgebreitet, und wenn mir ein Gedankenbuch ohne Anfang und Ende vorschwebt, so kann ich doch nur winzige Abschnitte bearbeiten und als Ornamente zur Schau stellen” (*ibid.*, 59).

Neste contexto, importa recuperar a afirmação de Honold e Schreiber (1995) que consideram que Weiss “in seinen Bildinterpretationen solche Wanderungen von Motiven

²³⁵ Ao longo do prefácio, sem paginação, André Breton escreve os nomes comuns da língua alemã com minúsculas.

²³⁶ Também para Sepp Hiekisch (1982a), as colagens concebidas durante a década de 50 “funktionieren nach dem gleichen Prinzip wie der Text: Fragmente, Details einer Gesamtheit bilden neu zusammengesetzt eine neue Einheit, in welcher die Realität fragwürdig erscheint. Die Collagen beziehen sich zumeist auf die nebenstehende Textpassage, die sie illustrieren und noch weiter irrationalisieren” (*ibid.*, 31). Por exemplo, quando o narrador chega, pela primeira vez, a Estocolmo, é a pedido de Max que fornece dados biográficos que se reflectem nas colagens (cf. FP, 9).

und Konfigurationen aufspürt, die wir als ‘Bildstrecken’ dokumentieren” (*ibid.*, 8), uma vez que as colagens contam verdadeiras histórias, que se estendem a vários planos, desde vivências pessoais, traumas e sonhos da infância até histórias da sua família.

Em entrevista com Roos, Weiss revela que a mitificação de acontecimentos passados, associada à história familiar, era comum na casa paterna. Em relação aos seus avós, tanto do lado paterno como materno, bem como em relação às irmãs do pai, a criança ouvia “fast mythologisch von ihnen reden” (Roos 1982a, 12): “Meine Eltern hatten irgendwie eine ganz unwirkliche Existenz, richtig realistisch über Hintergründe und Erlebnisse, und was meinen Vater und meine Mutter wirklich betroffen hat, haben wir nie etwas gehört, immer nur diese mythologisierten Ereignisse zu hören gekriegt” (*ibid.*, 13). Os mitos familiares abrangem a antiga experiência da mãe como atriz de teatro; a participação do pai na Primeira Guerra Mundial; e o salvamento do pai ferido pela mãe, cuja cena é inserida na colagem VII (cf. Hoffmann 1984, 155).²³⁷ No lado superior direito da colagem, é possível ver um homem e uma mulher a andarem com esforço, tendo de cada lado asas de anjos. As duas figuras tentam libertar-se de um homem musculoso nu, cujo rosto não se consegue ver, porque está tapado pela asa do anjo do lado do pai. Esta cena resultou da interpretação da criança da história que a mãe contava e que o artista na fase adulta recria na sua colagem: “Ich habe mir das als Kind immer so vorgestellt: Die Mutter kommt hin und schleppt den Vater auf dem Rücken aus dem Feldlazarett, rettet ihm das Leben und holt ihn zu sich und dann heiraten sie, - und das Ergebnis dieser Liebe war ich!” (Roos 1982a, 12). Esta situação dramática é também descrita em *Abschied von den Eltern*. As frases sugerem o encadeamento cronológico e associativo de cenas curtas numa colagem: “Das Schlachtfeld. Die Schüsse des Maschinengewehrs. Mein Vater in einem Erdloch. Mein Vater mit blutendem Leib, jammernd zwischen anderen Verwundeten im Lazarett. Und dann die Erscheinung meiner Mutter. Sie findet ihn in diesem Lazarett, in diesem überfüllten, stinkenden Saal, in dem er verblutend liegt. Sie trägt ihn fort, um ihn selbst zu pflegen” (AE, 41). Na mesma colagem distinguem-se várias cenas independentes que, no seu conjunto, criam uma composição heterogénea de vivências diversificadas provindos de tempos diferentes, desde a Antiguidade Clássica até à época moderna. A colagem combina entre si cenas de tortura, naufrágios, violações, assassinatos e pesadelos de infância, que apontam para o lado negro da vida humana. Vivências reais e irreais confundem-se e são

²³⁷ Todas as colagens encontram-se por ordem de análise, em anexo, neste estudo.

narradas através de certos mitos recriados como é o caso do dilúvio. Nesta colagem reconhecemos mais uma vez a presença da figura do menino que agachado e escondido, atrás de um conjunto de rochas, tapa os olhos perante o caos e a destruição que o envolvem.²³⁸

Tal como o narrador reconstrói a história da sua família a partir de cartas e fotografias que encontra no sótão da casa paterna (cf. AE, 39-41, também Thel em *Die Situation* reconstitui do mesmo modo o seu passado, que identifica com uma viagem de descoberta: “Unbewußt setzte sie ihre Entdeckungsfahrt fort und hob den Deckel von der kleinen geschnitzten Barockkiste, in der sie Briefe und Fotografien verwahrte” (S, 76). A fotografia como registo de uma vida passada permite a Thel identificar-se plenamente com esse passado, por isso exprime de um modo convincente: “[...] so bin ich, das habe ich erlebt [...]” (*ibid.*, 76). É possível associar as fotografias de Thel, no seu conjunto, com uma colagem, pois cada fotografia é um fragmento da sua vida artística, um papel de uma figura representada. A combinação das fotografias entre si conta assim a história de Thel como atriz de teatro no passado, mas aponta, ao mesmo tempo para um futuro no mundo da representação teatral:

Die Bilder, die sie in Theaterrollen und Filmdebuts zeigten, festigten ihre Sicherheit, sie konnte sie ohne Selbstverliebtheit sehen, sie bestärkten nur ihre Möglichkeiten. Mit seinem eigenen Körper, mit seinem eigenen Gesicht zu schöpfen, Gedanken und Gefühle mit Gesten, Augenbewegungen und Mundbewegungen zu übersetzen, Maske, Hieroglyph und Wesen sein zu können. Einen Moment lang versank sie in Träume von Aufgaben, sie sah sich in einer Dramenwelt, die noch nicht geschaffen war, eine Welt die Spielraum ließ für alle Verwandlungen, eine weibliche Welt, so wie sie von Anaïs Nin, Maja Deren, Djuna Barnes angedeutet worden war. (S, 76)

Na colagem IV (Bartsch 1982, 266) (cf. página seguinte) trata-se de uma imagem criada a partir de vários fragmentos. Em primeiro plano, no centro, destaca-se um menino que

²³⁸ Um motivo recorrente nas nove colagens que acompanham o texto *Abschied von den Eltern* é precisamente a imagem de um menino que se encontra “inmitten seiner geträumten Wunderwelt aus phantastischen Theaterszenen, unendlichen Industriearchitekturen und gigantischen Naturkatastrophen” (Hiekisch 1982a, 35). O motivo do menino já se encontra presente em trabalhos pictóricos anteriores, por exemplo, “Das Große Welttheater” (1937) (cf. cap. IV, 5, neste estudo). Hiekisch (1982a) comenta “Die Collagen, vom Autor für den Text angefertigt, führen in die Welt der kindlichen Imagination. In fast alle Blätter ist das Kind als Identifikationsfigur eingebracht” (*ibid.*, 35).

vestido de marujo com botas até ao joelho cava o solo.²³⁹ Podemos facilmente identificar o menino com o narrador de Peter Weiss, pois existem algumas passagens nos textos em análise que o comprovam. Por exemplo, quando recorda o primeiro encontro com Friederle, amigo de infância, ele tem na cabeça “eine Matrosenmütze, mit goldenen Buchstaben” (AE, 27) e quando a sua família está de visita em casa de Fritz W, ele tem, como muitas crianças da época, vestido um “dunkelblauen Matrosenanzug” (*ibid.*, 48). A imagem do marujo é possível associar à vida de marinheiro de descobertas pelo mundo, enquanto o escavador da terra, associado a um trabalho arqueológico e geológico, remete para a imagem do poeta e do escritor que busca a sua expressão artística perfeita. Existe também uma analogia entre o trabalho do menino e o trabalho desenvolvido pelo carteiro e construtor Ferdinand Cheval (cf. nota 154), que a partir de “Bruchstücke der Erde” (Weiss 1979, 33) constrói “sein Formgebilde” (*ibid.*, 38). A relação entre as duas figuras torna particularmente visível a sequência da obra: “als Kind hat man ihn schon da schaufeln, schaben und schleifen gesehen” (*ibid.*, 34) e o adulto continua “In unbeirrter Folgerichtigkeit gräbt, wühlt, schaufelt, mauert er an seinen Visionen, festigt sie mit seinem plasmaartigen Arbeitsmaterial, kratzt, schabt, schleift an ihnen in unermüdlicher Hingabe” (*ibid.*, 31).



Colagem IV, *Abschied von den Eltern*, 1962

²³⁹ W.G. Sebald (2003) identifica a criança vestida de marujo com o narrador de *Abschied von den Eltern* (cf. *ibid.*, 137).

O jovem marujo encontra-se inserido num ambiente calmo quotidiano, num terreno, com monumentos de estilo arquitectónico rebuscado e casas simples e pequenas, onde as figuras se passeiam calmamente, nas quais se assinala um indumentário característico do século XIX, e duas crianças jogam com uma roda. No plano de fundo encontramos uma zona industrializada em que as fábricas deitam fumo. O contraste cria-se a vários níveis: o trabalho do menino e o ambiente sereno em seu redor; os diversos estilos arquitectónicos: por um lado, os monumentos antigos rebuscados, por outro, as fábricas modernas a fumegarem; o indumentário das figuras, que se movimentam no largo e a modernidade das fábricas.

Neste contexto, importa referir também a influência que as colagens de Peter Weiss exerceram sobre a fase inicial do trabalho artístico de Ror Wolf como colagista. Pertencendo a uma geração mais nova, pois nasceu em 1932 na região de Saalfeld/Thüringen na Alemanha, adoptou o pseudónimo Raoul Tranchirer e insere-se também na tradição do “talento duplo”. Além de escritor, o seu trabalho tem-se particularmente evidenciado na elaboração de colagens que acompanham os seus apontamentos dedicados a diversas áreas temáticas, ordenadas alfabeticamente, como se se tratasse de um dicionário de literatura.²⁴⁰ O editor na contracapa da obra publicada em 1999 (cf. nota 240) salienta: “Er unternimmt zum Ende des Säkulums den finalen Anlauf uns die Welt in ihren Einzelheiten vorzuführen, er legt ein Lexikon aus purer Literatur vor, ein Nachschlagewerk das dem Leser den Kopf zurechtsetzt”. Consideramos que a influência de Max Ernst também é manifesta na concepção da sua obra e colagens. O carácter lúdico e ficcional do género da obra manifesta-se logo nos prefácios. Tal como a edição especial dos romances-colagens de Max Ernst, também a edição de 1999 de Ror Wolf tem, por exemplo, um prefácio intitulado “Allgemeine Vorausbemerkungen & Winke zum Gebrauch des vorliegenden Werkes” (Wolf 1999, 7) no qual esclarece o leitor sobre a utilização da sua obra. No prefácio à segunda edição, publicado no mesmo volume de Ror Wolf, exprime do seguinte modo a função da sua obra de carácter abrangente: “[...] möge der neue große *Ratschläger* ein Leitfaden sein zur Beurteilung wirklicher oder vermeintlicher Verirrungen auf allen Gebieten” (*ibid.*, 8).

A influência de Peter Weiss é particularmente manifesta em duas colagens de Ror Wolf em que reaparece o menino vestido de marujo. Na primeira colagem (Wolf 1997, 116)

²⁴⁰ Destacamos entre as suas publicações dois volumes: *Raoul Tranchirers Mittelungen an Ratlose*, publicado em 1997 (143 páginas) e *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger für alle Fälle der Welt*, publicado em 1999 (357 páginas).

(cf. páginas seguintes) encontramos em primeiro plano a mesma imagem do menino a cavar a terra com uma pá. Contudo, neste caso, encontramos-lo inserido numa zona montanhosa com enchentes e redemoinhos de água, que contrasta com uma enorme construção arquitectónica no plano de fundo que parece estar a flutuar sobre a água. Assinala-se também a presença do balão no lado superior direito, emblema característico na obra pictórica de Peter Weiss. Na segunda colagem, classificada como “Tafel II”, sem paginação (cf. Wolf 1999), a figura do menino é representada de costas em bicos de pés a tentar abrir uma porta alta, o que sugere a dificuldade do empreendimento. A porta poderá simbolizar a própria vida que o menino terá que enfrentar sozinho, pois apesar de ser acompanhado por uma senhora que poderá ser a sua mãe, esta não o ajuda. A colagem de uma forma simbólica recria o projecto existencial autónomo que o artista terá que construir com muito esforço. O que ressalta mais nesta colagem é a presença de um pato por cima de um réptil, em primeiro plano, na porta uma enorme joaninha e um braço que reaparece do lado direito da colagem, cuja mão tapa o rosto da senhora, vestida de acordo com as normas sociais vigentes no século XIX.

Também na colagem III de *Abschied von den Eltern* (Bartsch 1982, 264) encontramos, em primeiro plano, no centro um menino a olhar por uns binóculos²⁴¹ para fora da composição, o que sugere que está investigar a realidade em seu redor. Esta imagem da criança com os binóculos pode associar-se ao desejo pelas viagens em terras distantes e que ocorre quando o narrador se refere ao seu amigo Uli: “Wir waren Entdeckungsreisende zusammen, in den Bibliotheken, den Museen, den Konzertsälen” (FP, 10). No plano de fundo existe um pequeno barco a tentar salvar pessoas que caíram para a água, que poderá remeter para a catástrofe no mundo real, nomeadamente o movimento de emigração em massa à medida que os exércitos alemães ocupavam outras zonas. O menino ocupa um plano à parte, no meio de escombros, e é ignorado pelas outras pessoas que estão apenas preocupados em salvar-se ou em salvar os outros. A imagem do naufrágio surge também no final do texto *Fluchtpunkt*, quando o narrador se refere à recuperação dos livros, que tinha vendido ao antiquário, numa altura, “als sich der Endpunkt gezeigt hatte und jeder weitere Ausdruck unmöglich schien, damals, als es keine Werte mehr gab und keine Worte mehr gefunden werden konnten” (FP, 191), mas que depois “wieder auftauchten, nach dem Schiffbruch, und mit mir an den Strand geschwemmt wurden, sie stehen zwischen den neuen Stimmen, die wieder zu hören

²⁴¹ Para Umberto Eco (1989), o binóculo permite “observar melhor uma encenação teatral” (*ibid.*, 38); o uso deste instrumento era, aliás, uma prática corrente nos teatros dos séculos XIX e XX.



Ror Wolf, 1997, 116



Ror Wolf, 1999, *s.p.*

waren [...]” (*ibid.*). Portanto, o naufrágio tem um significado regenerativo, quando associado ao dilúvio bíblico. Mas pode também significar a destruição dos valores e normas da sociedade burguesa, dos quais o menino se procura libertar.

A quarta e última colagem que nos propomos a analisar é a colagem VIII (Bartsch 1982, 267), na qual ressaltam duas figuras, um homem a segurar um menino pequeno. Podemos facilmente identificá-las com o pai de Weiss a segurar o filho em criança. Completamente isolados, encontram-se inseridos no interior de uma fábrica que, no entanto, além de peças de metal apresenta também estruturas que apontam para um organismo que aparentemente ameaçam engolir as duas figuras. Na verdade, os braços estendidos do menino sugerem que queira sair deste lugar. Aliás, pensamos que esta colagem recupera e transforma uma vivência da infância em que o narrador acompanhava o pai ao seu local de trabalho. Também em *Abschied von den Eltern*, o narrador refere que, depois do regresso da cidade de Praga, foi obrigado a trabalhar na fábrica do pai. Aí a fábrica, na perspectiva do narrador, adquire também uma dimensão orgânica ameaçadora quando a associa ao útero de uma mulher. “Ich führte meine Arbeit in einer kleinen, verschlossenen Kammer aus, tief im Leib der dumpf dröhnenden Fabrik” (*ibid.*, 143).

Portanto, as colagens, em conjunto com a produção de filmes, ocupam fundamentalmente em Peter Weiss um lugar intermédio, na medida em que se inserem numa fase de transição que culmina com o domínio da actividade de escritor. A elaboração de colagens e a produção de filmes reflectem em grande parte a tendência generalizada no pós-guerra de renovação da arte através da busca de novos meios de expressão artística e decorrem também da influência da cena cultural sueca que no pós-guerra se confronta e procede, pela primeira vez, à assimilação dos princípios e das tendências artísticas desenvolvidas pelas estéticas da vanguarda na década de 20, na Europa, em particular o surrealismo em Paris. Também verificamos que, ao longo do percurso artístico de Weiss, a intersecção entre as várias actividades no domínio da arte é manifesta. As actividades realizadas na pintura, na colagem, no cinema e no teatro têm implícito a criação de um projecto artístico abrangente e convergem por assim dizer no texto literário. A elaboração de colagens paralelamente aos textos em prosa contribuiu para um influência recíproca entre a técnica narrativa e a técnica da colagem, dando origem a ciclos de colagens que se inscrevem na pintura narrativa. Vimos que as colagens que acompanham *Abschied von den Eltern* contêm uma visão mitológica da

infância, nas quais o artista reúne numa única imagem elementos heterogéneos aparentemente contraditórios que identificamos com cenas da sua vida pessoal e familiar, mas também com traumas de infância, motivos da modernidade e da antiguidade clássica. Na nossa opinião, as colagens permitem essencialmente recriar através de um novo meio de expressão artístico o percurso biográfico e artístico de Peter Weiss.

Partindo do princípio de que as colagens e o filme se inserem no processo de preparar a transição da pintura para a escrita, isto é, da imagem para a palavra, analisaremos, no capítulo seguinte a relação entre “imagem” e “palavra”, na perspectiva de Weiss, para a compreensão do seu projecto estético, que se concretiza na criação de um “espaço comunicativo absoluto”.

7. Problemática das dimensões pictórica e linguística e mitificação de um espaço comunicativo abrangente

Aus der Verwirrung gibt es nur einen Ausweg: durch das Wort. durch das Artikulieren.
(Weiss 1979, 121)

As longas reflexões sobre o acto criativo, dispersas pelos textos em análise, inserem-se num processo de autognose do artista e revelam a tentativa de compreender todo o trabalho envolvido no processo de criação pictórico e literário. Assim, neste capítulo, centraremos, por um lado, a nossa análise, em determinados campos semânticos provenientes da geologia, da arqueologia e da electromecânica que tornam perceptíveis as várias fases da concepção de uma obra de arte, que se caracteriza fundamentalmente por avanços e recuos, isto é, por evoluções e fracassos.²⁴² Por outro, iremos ver em que medida noções como “imagem” e “palavra” permitem compreender a transição de uma actividade artística predominantemente pictórica para o domínio da escrita, que culmina num espaço comunicativo amplo em que se dissolvem a vários níveis todas as barreiras à comunicação, nomeadamente ao nível da língua, da pintura, do espaço, da identidade e do tempo.

O interesse pela geologia, pela formação da terra, pela origem da vida, pelas grandes catástrofes ambientais e a pela produção de electricidade é já explícito na curiosidade que o narrador manifesta pela leitura de livros dedicados a estas temáticas. Por exemplo, enquanto o pai de Edna falava “glitt mein Blick über die Reihen der Bücher und entzifferte einige Titel, die meine Phantasie anregten, Dynamische Geologie, Formations- und Schichtenkunde, Physikalische Geographie, Kunde der ersten Lebewesen” (FP, 108). Enquanto está a decorrer o concerto em casa da Edna, o narrador retira da prateleira uma obra, que fala de “urzeitlichen Eruptionen und Überflutungen, den Bildungen von Meeren und Festländern, den Amoniten, den ersten Weichtieren und Laubbäumen” (*ibid.*, 110). A electromecânica é outra ciência de particular interesse. Assim, noutra obra, que rouba de uma livraria, “fand ich Bilder aus der Entwicklung der Elektromechanik” (*ibid.*, 122), na qual se informa sobre “die Bewegungen von Wolkenmassen und die Entladungen von Gewittern” (*ibid.*, 124).

²⁴² Por exemplo, logo no início do texto *Fluchtpunkt*, o narrador conclui: “Alles was ich bisher getan hatte, schien nur Vorbereitung gewesen zu sein. In der vergangenen Nacht, als ich im Elternhaus meine Koffer packte, glaubte ich, daß jetzt mein eigenes Leben beginnen würde. Das eigene Leben aber hatte mit der Geburt begonnen, es war ein einziges unteilbares Leben, in dem es nur ein Fortsetzen gab” (FP, 16). Cf. também o recurso de campos semânticos provenientes da anatomia e da medicina no cap. IV, 3, neste estudo.

A dupla criatividade artística na pintura e na literatura exige a clarificação das noções de “imagem” e “palavra”.²⁴³ O discurso “Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache” (Weiss 1979, 131-144), proferido por Weiss, em 1965, na atribuição do Prémio Lessing, na cidade de Hamburgo, constitui um texto fundamental para a distinção entre “imagem” e “palavra”, na perspectiva de Weiss. Estamos perante uma biografia resumida do pintor e do escritor Peter Weiss, na qual este descreve, embora na terceira pessoa do singular, as diferentes fases de aprendizagem da língua que percorreu até assumir plenamente a actividade de escritor. O texto revela como o seu percurso biográfico, marcado por vários exílios, o destina “[...] zu einem neuen Dasein” (*ibid.*, 134). Quando “die Sprachwelt auseinanderbrach” (*ibid.*, 135), o exílio originou vários retrocessos no domínio da língua, o que, consequentemente, afectou profundamente o seu trabalho artístico. Neste sentido, Weiss parte do princípio que a língua é uma “sinnvolle Orientierung” (*ibid.*) para a construção de uma identidade artística e para desenvolver o sentimento de pertença a uma nação. É atribuído ao acto da escrita o princípio de coerência, uma vez que permite o encadeamento lógico dos diferentes acontecimentos do passado e do presente e propicia um conhecimento total do mundo: “Wie dünner Nebel zerstäubten die Bilder meiner alten Welt, und alles lag in blendender Helle [...]” (AE, 28). “Das größte Abenteuer war die Herstellung einer eindeutigen, exakten Welt” (FP, 38).

A escrita como processo de sedimentação por camadas torna-se igualmente visível na forma como Fanny, em *Die Situation*, mentaliza o modo como deve proceder para instaurar uma coerência, uma visão clara de um material que à primeira vista se afigura como uma mancha: “Die Vorgänge sind ineinander verkapselt. So muß ich schreiben, so, Schicht für Schicht bloßlegen, bloßlegen, wie der eine Zug den anderen hervorbringt” (S, 188). No mesmo romance, Paul, que tenta afirmar-se na cena cultural sueca como dramaturgo, é confrontado com uma barreira ao nível da língua. Paul reconhece no processo da escrita um trabalho geológico e arqueológico, uma vez que considera que este se realiza numa cavidade e identifica as ideias no plano cognitivo com um material opaco: “[...] ich fühle ein komprimiertes Material in mir, aber ich komme nicht heran. Seit Jahren strenge ich mich an, mich zu ihm durchzubohren. Man arbeitet wie in einer dunklen Grube. Man sieht nichts” (*ibid.*, 28).

²⁴³ Cf., por exemplo, Martin Rector (1992, 24-41), Michael Hofmann (1992, 42-58), Klaus Müller-Richter (1997, 116-137), citados no capítulo “Estado de Investigação” (I, 2), neste estudo.

No discurso acima referido, Weiss parece querer justificar o facto de ter iniciado a sua carreira artística como pintor. Assim, todos aqueles que foram arrancados à sua língua e ao seu país “in dem jedes ihrer Worte einmal entstanden war, [...] gerieten in Gebiete, in denen sie Sprachlosigkeit überkam” (Weiss 1979, 136), uma zona na qual domina “Zerfall und Machtlosigkeit” (*ibid.*, 144).²⁴⁴ Perante isto, a pintura afigura-se como único meio de exprimir a sua dor, por isso insiste na ideia: “Das Bild liegt tiefer als die Worte” (*ibid.*, 140). “Am Anfang waren die Bilder” (*ibid.*, 137). Situa assim a imagem e a palavra em dimensões diferentes: enquanto a imagem se centra num “einzigem Augenblick” (*ibid.*, 138), traduz uma “einmalige Situation” e “alle Einzelheiten ergeben in Gleichzeitigkeit das Bild” (*ibid.*); a fala, a escrita e a leitura movimentam-se no tempo, questionam e “sind ständig offen für Veränderungen” (*ibid.*).²⁴⁵

A vivência entre as línguas alemã e sueca torna-se de facto bastante problemática. Weiss identifica-se com uma “aus der Sprache Verbannte” figura (Weiss 1979, 136) numa “Freiheit, die grenzenlos war” (*ibid.*), mas que era desorientadora, porque “Nichts von dem, was er begonnen hatte, konnte fortgesetzt werden” (*ibid.*). Esta situação provoca naturalmente uma regressão à fase inicial da vida, à primeira fase da aprendizagem da fala pelo bebé (cf. *ibid.*, 131).²⁴⁶ porque se sente “zurückversetzt in sein erstes verdunkeltes Zimmer” (*ibid.*, 136). Assim, Weiss procura essencialmente justificar a razão da perda da fala, do aparecimento do silêncio, de um vácuo intransponível por parte do escritor que tenta exprimir o seu pensamento numa língua estrangeira.²⁴⁷ Como solução decide afastar-se do sueco e aproximar-se do alemão: “Um zu den Worten zu gelangen, die ich in der Kindheit gelernt hatte, und die mir zum Schreiben noch anwendbar schienen, [...]”. Escolhe a língua alemã, “weil ich sie in allen Einzelheiten beherrschte und weil sie mit meinen ursprünglichsten Impulsen zusammenhing” (FP,

²⁴⁴ Por isso, é natural que Peter Weiss (1979) na entrevista *Gespräch über Dante* (109-130) compreenda plenamente as últimas partes da *Divina Comédia* “in denen Dante immer wieder erwähnt, daß es ihm die Stimme verschlägt, daß ihm die Worte zur Schilderung seines Zustandes fehlen. Es ist ein gutes Material für Gedankenübungen und für Revidierungen” (*ibid.*, 110) (cf. nota 134).

²⁴⁵ Por exemplo, em *Fluchtpunkt*, o narrador lamenta que as suas pinturas sejam “zu stillstehend, zu begrenzt, zu abgeschlossen, zu sehr an eine einzige, unveränderliche Situation gebunden. Sie waren Ausschnitte, Fenster, Blicke in mein Guckkastentheater, in ihren besten Stunden konnten sie heroisch die Einmaligkeit eines Augenblicks hervorheben” (FP, 65).

²⁴⁶ Por exemplo, Weiss através da imagem da criança recém-nascida visualiza a sua própria situação durante a emigração: “Ein neuer Mensch arbeitet sich aus dem Mutterleib heraus, fettig, mit verklebten Augen. Aus der dunklen Wärme gelangte er ins Licht. An den Füßen wurde er emporgeschwungen in die Offenheit, die Hand des Arztes versetzte ihm einen Schlag, er stieß den ersten Schrei aus, der Nabelstrang wurde ihm abgeschnitten, der Leib wurde ihm gewaschen und umbunden, er bekam eine Nummer, einen Namen, und mußte lernen, sich hier draußen zurechtzufinden” (FP, 105-106).

²⁴⁷ Uma situação também válida para Fanny, “aus Deutschland emigriert, hatte sie Englisch mühsam erlernen müssen” (FP, 149).

61). Contudo, “[...] die niedergeschriebenen Worte standen klanglos da, ohne Beziehung zu den Gedanken, die ich ausdrücken wollte. Ich mußte entdecken, daß sich die Dinge, die ich sagen wollte, nicht sagen ließen, wenn die Sprache die natürliche Funktion eines Austauschs verlor, und erst jetzt stand ich bewußt dem Bruch gegenüber, der sich mit meiner Auswanderung vollzogen hatte” (*ibid.*).²⁴⁸

Também no plano da fala depara-se com o mesmo obstáculo de atribuir uma forma ao seu pensamento. “[...] in Gedanken begann ich ein Gespräch mit Max. Was ich sagen wollte war ebenso gestaltlos wie die Bilder. Die Worte, die sich einstellten, deckten nichts. Ein unartikulierte Stammeln lag darunter” (FP, 38). Será então esta incapacidade de articular palavras que faz com que “er sich nur noch an die Bilder hielt. Er projizierte die inneren Bildern auf die Tafeln, und diese Tafeln brachen nicht, wie die Blätter mit Wortzeichen, vor der Leere auseinander, sie hielten, sie spiegelten sein Vorhandensein” (Weiss 1979, 138).²⁴⁹ É no espaço do sonho, onde é abolido e desnecessário a presença da palavra, que Weiss procura construir uma identidade, um percurso existencial nas artes: “Dies war ein Bereich, in dem die Mühen der Verständigung vergangen waren, der Träumende hatte sich aus allen äußeren Sprachgebieten entfernt und ging nur noch mit sich selbst um. Er sah vor sich, was er zu sagen nicht mehr imstande war. Figuren waren da, Räume waren da, Begegnungen waren da” (*ibid.*, 137).²⁵⁰

É também no mundo do sonho, no plano do inacessível, que as imagens das pinturas de Leo, em *Die Situation*, têm a sua origem: “Die Welt des Traums: mitten in uns diese andere Welt, mit ihren unfaßbaren Geschehnissen” (S, 100), cujas imagens são apreendidas pelas diferentes tonalidades das cores: “Er spann den Traum weiter, stellte sich aufs Neue seine meeresgrüne Atmosphäre vor, die Einschlüge von korallenroten und golden schimmernden Tönen, er arbeitete das visuelle Erlebnis zu einer Bildfläche

²⁴⁸ Nesta fase exprime já uma ideia que é fundamental para a criação de um espaço comunicativo mais amplo, que se desenha apenas quando chega a Paris, que consiste em tomar a língua como “ferramenta” que se consegue apenas quando se tenta afastar “die Sprache aus den Geschehnissen ihres Ursprungslandes [...]” para utilizá-la como “selbständiges Mittel” (*ibid.*, 62). Contudo, este monólogo continua num vácuo. “Die Regionen, in denen die Dinge, die ich schildern wollte, sich abspielten, waren mir entfremdet und lagen weitab” (*ibid.*, 63).

²⁴⁹ Chega então à seguinte conclusão: “Herausgerissen aus seiner alten Sprache, noch nicht heimisch in einer neuen, konnte er alles, was er nicht auszusprechen vermochte, im Bild zu einem verständlichen Ergebnis zusammendrängen” (*ibid.*, 138).

²⁵⁰ Nesta fase Weiss (1979) distingue entre a língua do dia e a língua que emerge à noite através das imagens que se manifestam no sonho, em que penetra em regiões “in denen die Wörter zu Chiffren wurden, zu Rebuszeichen, in denen sie sich zurückverwandelten in die Bilder, aus denen sie einmal hervorgegangen waren” (*ibid.*, 137).

um; die Bildkonzeption ging in einem halbschlafenden Zustand vor sich, erst jetzt, beim Klingeln des Weckers, wurde er ganz geweckt” (*ibid.*, 100-101).²⁵¹ A dificuldade de acesso ao mundo das imagens fá-lo estabelecer uma analogia entre o acto criativo e o percurso pela selva que se apresenta impenetrável, mas que tem que ser rompido: “[...] es war, als bahnte man sich einen Weg durch einen Dschungel; er schlug sich durch den zugewucherten Lianentag, den Orchideentag” (*ibid.*, 124). Recorre também ao reino microbiológico para exprimir a dificuldade no acesso ao mundo de imagens no interior do seu cérebro: “Er wandte sich vom Arbeitstisch ab, sah sich unter den Bildern um, suchte nach einem Halt. Aber es war, als wimmelte ein Schwarm Ungeziefer in seinem Kopf, die graue Masse zwischen den Ganglienzellen kitzelnd; die Bilder sagten ihm nichts, sie wurden von umherfliegenden kleinen Blitzlichtbildern verdeckt, von geleeartigen Filmstückchen” (*ibid.*, 125). Mas as imagens acabam por concretizar-se, “[...] er konnte auf sie warten, warten, bis sie sich in ihrer endgültigen Form aufdrängten (S. 102).²⁵²

Neste contexto, importa referir a importância que o grupo de Laokoon assume na concepção estética de Peter Weiss. Antes de mais, permite esclarecer a diferença entre “imagem” e “palavra”, na perspectiva de Weiss. Redescoberta em 1506, por Felice de Fredis de Roma (Partsch 2003, 31), esta escultura encontra-se actualmente no Vaticano (*ibid.*, 33). Plínio-o-velho, na sua obra monumental *Naturalis historiae*, publicada em 77 a.C., no livro 36, comenta “daß sich im Palast des Titus eine «Laokoon-Gruppe» befinde” e que este conjunto terá sido concebido pelos artistas romanos Hagesander, Polydoros e Athanadoros de Rodes (cf. *ibid.*, 31). As interpretações sobre esta obra plástica, ao longo da história, têm sido variadíssimas, em parte devido à criação de novas versões deste mito clássico (cf. *ibid.*, 34-36). A versão mais divulgada é a do poeta romano Virgílio, descrita na *Eneida*. Filho de Príamo e Hécuba, Laokoon era um herói troiano, sacerdote de Apolo, que morreu estrangulado, juntamente com os seus dois

²⁵¹ Também Ferdinand Cheval (Weiss 1979, 29-39) (cf. nota 154) tem que se concentrar nas suas visões interiores para construir a sua obra: “Alles was außen ist gerät in Vergessenheit. Nur der Traum besteht. Nur seinem Traum hält er die Treue. [...] Nur die innere Stimme” (*ibid.*, 29) e “Alles geschieht in seinem Innern. [...] er träumt und er baut das Geträumte. Die Gestalten seines geheimen Lebens. Der primitive Mann, der Steinzeitmann mit seinen Beschwörungen” (*ibid.*, 31).

²⁵² No discurso de 1979, Weiss confere também particular importância às imagens e impressões que ocorreram na primeira infância e que só são recuperadas durante o sonho: “Die Entdeckung des Vorhandenseins ist ein Ereignis. Die frühesten Bilder, die wir in uns tragen und die im Traum immer noch nachwirken, umreißen den Standort dieser Augenblicke. Sie haben ihre Schärfe bewahrt. Sie zeigen überdeutlich die Sandkörner eines Weges, die tiefgrünen Blätter eines Busches, die Steinblöcke und eisernen Ringe an einer Uferböschung, wo das Bewußtsein wachgerufen wurde, daß das, was hier geschah, mir selbst geschah” (*ibid.*, 132).

filhos, que vieram ao seu auxílio, por duas serpentes monstruosas. Atena terá enviado estes monstros marinhos como castigo por Laokoon ter avisado os troianos em relação ao cavalo de madeira, deixado pelos gregos antes de partirem. Verificamos que, de acordo com esta versão, morrem Laokoon e os seus dois filhos. Contudo, no entender de Weiss, a disposição e a fisionomia das figuras assinalam que apenas o pai Laokoon e o seu filho mais novo estejam prestes a morrer, são para ele os “Verstummen” e “Statischen” (Weiss 1979, 139). O filho mais velho, pelo contrário, “zeigt in seinen Gesten an, daß er des Sprechens, des Sichmitteilens noch fähig ist” (*ibid.*). Talvez Peter Weiss se tenha baseado na interpretação de Arktinos de Mileto ou de Sófocles, de cujas obras se perderam entretanto os rastros (cf. Partsch 2003, 37). para construir a sua própria alegoria do artista que aprende outra vez a falar e a escrever: “Er mußte lernen, sich in der neuen Sprache anzusiedeln, oder er mußte in der Sprachlosigkeit untergehen” (Weiss 1979, 140). Por isso, afirma: “Er war Laokoons ältester Sohn” (*ibid.*, 141). Tal como o filho mais velho de Laokoon, Peter Weiss “gehört noch einer belebten Welt an, er bricht sich aus dem Statuarischen heraus, um denen, die ihm vielleicht zur Hilfe kommen, Bericht zu erstatten” (*ibid.*, 139). Por isso, “jede Sprache, ob bekannt oder unbekannt, muß jetzt mühsam erbaut werden, in einer Erwägung jedes einzelnen Wortes” (*ibid.*, 140).²⁵³

Em *Abschied von den Eltern* aponta a necessidade de uma autoregeneração imprescindível para o avanço no processo criativo: “Das Ich, das ich mit mir schleppte war verbraucht, zerstört, untauglich, es mußte untergehen. Ich mußte lernen, mit neuen Sinnen zu erleben” (AE, 119). Chega a pôr em questão os meios de expressão artística da palavra e da imagem: “Dieses Ganze, diese Entladung, leicht zu zerreißen, zu verbrennen und fortzuwerfen, stellte die Unzulänglichkeit der Mittel dar, drückte aus, daß Sprache und Bild nicht mehr ausreichten und nur noch Abfall waren” (FP, 103). No discurso já citado também salienta: “Ein Weiterleben schien nur denkbar, wenn jetzt grundlegend neue Formen der Verständigung und des Zusammenlebens entstehen würden” (Weiss 1979, 141-142). “Ich mußte nach anderen Mittel des Ausdrucks suchen” (AE, 57). E reconhece finalmente que “[...] nach der Vernichtung und Auflösung wieder mit den einfachsten Elementen begonnen werden könnte” (FP, 104).

²⁵³ Podemos comparar a situação do narrador em *Fluchtpunkt* com a de Dante, depois de este ter atravessado o inferno e o purgatório. Assim, tal como Dante encontra-se “jetzt allein dem Neuen gegenüber. Wenn er sich jetzt weiter vorwagt zum Paradiso, so muß er sich jeden Schritt selbst erobern. Nichts Überliefertes hilft ihm. Er dringt in Regionen ein, für die seine Sprache noch keine Namen kennt. Er steht dem Unsagbaren, Unfaßbaren gegenüber. Er muß eine neue Sprache finden oder die bekannten Wörter mit einem neuen Sinn füllen” (Weiss 1979, 129).

Tal como vislumbra enquanto criança a vida perigosa do acrobata na feira, também na fase adulta sente:

Es war verlockend, ein Wagespiel in der Arbeit zu sehen, festzustellen, daß alles nur auf Widerruf hingesetzt wurde, daß alles anstelle von etwas anderem, Unmöglichem stand. Dieses Unmögliche war das Gefährliche. Dieses Unmögliche war nichts anderes als der wirkliche Zusammenbruch, den ich beim Abschied von Max, am Vorabend meiner ersten Ausstellung geahnt hatte. (*ibid.*, 115-116)

Encara este fracasso “als unförmliche, aufgetürmte Masse” (*ibid.*, 116). “die eine dickflüssige, elastische Konsistenz hatte, die immer nachgab, immer zurückwich, die zu verspüren, doch nie zu greifen war” (*ibid.*). Por isso, deixa continuá-lo, “als eine Voraussetzung zur Arbeit, als eine Lebensbedingung, auch die Gefahr, die deshalb nicht geringer wurde, ließ ich gelten, und die Arbeit wurde mir im Bewußtsein der bedrohlichen Nachbarschaft nur noch abenteuerlicher” (*ibid.*). A confiança no seu trabalho permite-lhe de se “in das Gestaltlose hineinzusetzen, es nicht als Zusammenbruch auszukosten, sondern als unbekannten gesetzlosen Teil meiner selbst. Weiter als in ein Grenzgebiet gelangte ich jedoch nicht” (*ibid.*).

Uma forma de ultrapassar o “fracasso”, para além das sessões psicanalíticas descritas no cap. IV, 3, neste estudo, surge quando, no final de um longo dia de passeio pela cidade, decide andar de barco. O percurso fluvial adquire o tradicional significado simbólico da sua própria existência. A única alternativa viável que se apresenta é deixar-se levar pelo curso da vida:

Ich band ein Boot [...] von seinem Pfahl los, stieg ein und stieß ab. Es waren keine Ruder im Boot, ich fand nur ein Brett, mit dem ich das Boot, das langsam den Kanal hinabtrieb, steuerte. [...] Ich näherte mich der Brücke, die hoch über mächtigen Mauern, zwischen viereckigen Wachtürmen, die Ufer verband. Mit Hilfe des Brettes lenkte ich das Boot unter dem Gewölbe hindurch [...]. Das Gewässer teilte sich und ich ließ mich, mit dem Brett manövrierend, in den breiteren Arm eintreiben. [...] Das Wasser war von tiefer Schwärze. Ich trieb hinaus in einen See, wo ich das Boot den Bewegungen des Wassers folgen ließ. Sachte drehte es sich, schwamm eine Weile mit dem Heck voraus, wurde dann wieder von leichten Wellenschlägen gewendet, und lange schien es reglos zu liegen in der Mitte des Gewässers, und ringsum lag die Silhouette der Stadt, von Lichtern durchglänzt, bis ich bemerkte, daß ein Ufer langsam näherrückte. (FP, 125-126)

Da sua experiência na ceifa numa quinta, em cuja proximidade tinha alugado uma casa durante as férias de verão, importa sobretudo reter a cena no último dia de trabalho, quando a pedido do filho do proprietário, acabado de chegar do serviço militar para passar férias na herdade, acompanha-o à noite para a caça no lago (cf. FP, 82). Esta cena é emblemática na medida em que surgem novamente os motivos do caçador e do lago, que já tinham aparecido no final de *Abschied von de Eltern*, mas nesta cena acrescenta-se-lhe o tiro disparado da caçadeira e que ecoa pela noite. Tomando o lugar à frente do filho do proprietário, o narrador tinha a função de remar o barco, tendo que desviar várias vezes a boca da caçadeira para não ser atingido. O tiro que ecoa pela noite poderá ser associada a uma tomada de consciência, uma viragem na sua vida:

Der Nachhall des Schusses dröhnte noch. Und alles könnte jetzt in tiefster Stille liegen, in tiefster Schwärze. In dieser ewigen Nacht würden die Farben des Himmels, das Summen der Mücken, das Fallen der Wassertropfen weiterbestehen. Trotz tiefster Nacht in mir würde das Wasser das Rot des Himmels widerstrahlen, die Kühe würden auf den Weiden blöken und im Obstgarten würden die Äpfel an den Bäumen leuchten. Langsam trieb das Boot ans Ufer. Ich ging in das satte Grün der Waldung hinein und den Pfad entlang auf meine Hütte zu. Das Echo des Schusses war über der Landschaft verklungen. (FP, 83)

O silêncio absoluto sugere a eminência de uma despedida definitiva. “An den folgenden Abenden [...] trat manchmal der Augenblick der völligen Stille ein, der Augenblick des Gedankens an den definitiven Abschied [...]” (FP, 83). Tudo indica que os motivos do lago e do caçador aparecem sempre quando está prevista uma viragem na vida do narrador, por isso, depois da cena final com o caçador e o lago no final de *Abschied von den Eltern*, o narrador termina o texto ao dizer que estava “auf dem Weg, auf der Suche nach einem eigenen Leben” (AE, 146).

O caminho pode simbolizar a própria vida que o artista tem que percorrer. Assim, o caminho que Thel e Paul percorrem juntos pela cidade em *Die Situation* depois de saírem da pensão onde Viktor e Fanny estão hospedados, difere do caminho que Paul percorre sozinho, depois de ter deixado Thel em casa: “Nicht mehr auf dem gleichen Weg, den er Hand in Hand mit Thel gegangen war; ein Weg, der vor langer Zeit begonnen worden war, den er immer wieder nach einer Kehrtwendung erreichte, ein kalter dunkler Weg, der Weg des Romantikers, des Selbstquälers; der Rückzugsweg” (S,

56). A presença de Thel exercia uma sensação de segurança, mas quando se separam, Paul apercebe-se da transfiguração do espaço citadino:

Die Dimension der Nacht und der Stadt waren nun grundlegend verändert. Eben, auf dem gemeinsamen Weg, waren sie überschaubar gewesen: es gab den Zeitbegriff, hier und dort leuchteten Uhren in voller Deutlichkeit vor den Geschäften, eine große rotierende Uhr zeigte ihre Ziffern hoch über den Dächern, Restauranttüren wurden geschlossen, Gäste, die viele Stunden in rauchigen Lokalen gesessen hatten, stiegen in ihre bestellten Taxis, nannten dem Fahrer Adressen, fuhren bestimmte Zielen entgegen; jede Straße, jeder Platz hatte seinen Namen, alles war geprägt von der Sicherheit des Seßhaften, die Dinge gaben sich nicht für etwas anderes aus, als sie waren, bei jedem Schritt wußte man, wo man sich befand [...]. (*ibid.*, 57)

Mas a separação de Thel e o aparecimento fugaz do eléctrico nocturno, cujo condutor lhe chama a atenção (cf. *ibid.*, 56-57), provocam um caos que decorre da perda da noção do tempo e do espaço:

Aber jetzt war der zusammenhaltende Rahmen verschwunden, eine weite abenteuerliche Offenheit war ringsum zu ahnen nach der Begegnung mit dem gesichtslosen Steuermann, der in seinem Wagen vorbeigeglitten war, wachsam, breit, aufgerichtet hinter der Glasscheibe. Die Stadt war die namenlose, fremde Stadt; er wanderte durch Straßen, die er nie zuvor gesehen hatte. Hinter der Nacht gab es kein Gestern, und vollständig unbekannt war der Tag, der einmal kommen würde. (*ibid.*, 57)

É possível identificar o centro da cidade com uma encruzilhada na qual todas as linhas convergem num ponto único e correspondem a uma situação de estabilidade em que se tem a noção do tempo e do espaço. A este propósito é significativo referir que durante o percurso que Knut, engenheiro em *Die Situation*, percorre, quando foge de casa com o intuito de iniciar um novo projecto existencial, as suas boleias o deixam sempre numa encruzilhada. Neste sentido, este ponto de convergência de várias linhas paralelas adquire o significado de vários percursos alternativos: “Dann wurde er wieder an einer Straßenkreuzung abgesetzt” (*ibid.*, 158). Contudo, Knut é incapaz de visualizar o percurso a percorrer, daí a autoquestionação: “Was ist das hier für eine Straßenkreuzung? Warum stehe ich hier” (*ibid.*).

A imagem da encruzilhada surge também no final do texto *Fluchtpunkt*, quando o narrador “se encontra a si mesmo” “an einem Spätnachmittag, [...] unter den Bäumen

der Allee auf dem Damm in der Mitte der Seine” em Paris (FP, 195).²⁵⁴ Este “encontro consigo mesmo” remete para o conhecimento de si mesmo. A forma como o narrador visualiza este momento de iluminação aponta para um espaço comunicativo absoluto no âmbito do qual o artista ocupa um lugar central: “Ich stand in der Mitte zwischen den Polen” (*ibid.*, 196) e os dois filmes *Dieb von Bagdad* e *Tabu* representam dois percursos alternativos que se opõem, em que o primeiro é representativo “des unbändigen Lebens” e o segundo “des Vergehens” (*ibid.*). Esta antinomia remete para a natureza dupla de Harry Haller, personagem principal do romance *Der Steppenwolf* de Hermann Hesse (1955). Contudo, o narrador deste romance conclui que “Harry besteht nicht aus zwei Wesen. sondern aus hundert, aus tausend. Sein Leben schwingt (wie jedes Menschen Leben) nicht bloß zwischen zwei Polen, etwa dem Trieb und dem Geist, oder dem Heiligen und dem Wüstling, sondern es schwingt zwischen tausenden, zwischen unzähligen Polpaaren” (*ibid.*, 80-81), uma caracterização que remete para a autorepresentação multidimensional nos universos pictórico e textual de Peter Weiss.

Contudo, o momento de autoconhecimento no final de *Fluchtpunkt* é antecedido por uma fase de regeneração que se caracteriza por um despreendimento gradual e total, “bis mir mein eigener Name ungewiß wurde, bis ich, in einem Korbstuhl am Straßenrand sitzend, im Gewirr der Stimmen nicht mehr wußte, welche Sprache zu mir gehörte” (FP, 193). A língua sueca, “die mich während der letzten Jahre umgeben hatte verlor sich, ihre Worte entglitten mir, sie wurden hier, in diesem Schmelztiegel, gewegewaschen, [...]” (*ibid.*), a língua estrangeira “schäumte und wirbelte weg, es war nur ein Lispeln gewesen” (*ibid.*, 194). Opera-se uma regressão a um estado primário, semelhante àquele descrito no discurso acima citado, “[...] die Worte stimmten nicht mehr, sie genügten nicht einmal zur einfachsten Verständigung, ich mußte wieder von vorn beginnen, radebrechend, lallend, in meinem Korb liegend am dröhnenden Straßenrand” (*ibid.*). E identifica-se finalmente com uma criança recém-nascida que foi “zu früh von der

²⁵⁴ No entender de Holdenried (1991), os textos de Peter Weiss são percorridos por “Gesprächsmetaphern”: começam com monólogos e terminam com diálogos. “Indem andere für ihn den Protagonisten Bedeutung erlangen, erreichen ihn auch deren Stimmen” (*ibid.*, 171). Alfons Söllner (1988) comenta da seguinte forma a viagem a Paris: “Auslösend dafür ist seine Reise nach Paris im Frühjahr 1947, die ihm – dies ein zweiter, mehr schaffenspsychologischer Fixpunkt – durch die Begegnung mit der französischen Avantgarde ein explosives Freiheitserlebnis verschafft” (*ibid.*, 25) e acrescenta “Es handelt sich nicht um die Rückkehr zur deutschen Sprache, sondern um eine Identität, die jenseits des Nationalen, in der Freiheit des künstlerischen Ausdrucks liegt” (*ibid.*). Para Hiekisch (1982a) a cena no meio do rio Seine em Paris simboliza “die Entdeckung der Möglichkeit literarischen Ausdrucks” (*ibid.*, 36), e, deste modo, “schließt die vorangegangene Epoche der Unsicherheit und des Ausgestoßenseins ab und weist auf den Beginn der schriftstellerischen Tätigkeit hin” (*ibid.*).

Mutterbrust genommen und abgesetzt an einem Straßenrand” (*ibid.*, 195). Sugere que só a partir da ida para Paris inicia-se verdadeiramente a construção do seu projecto artístico, pois “[...] mir war noch, als habe es zahllose Versuche gegeben, nach allen Richtungen hin. Versuche mit den verschiedensten Werkzeugen, in wechselnden Material, wechselnden Formen, Versuche, mit denen der Reichtum der Möglichkeiten erforscht wurde, doch sie waren alle in der Ziellosigkeit verfliegen, es war nichts mehr da, was ich dieser riesigen Stadt hätte zeigen können” (*ibid.*, 194). No entanto, este desprendimento total dá lugar a uma liberdade tão grande “daß ich alle Maßstäbe verlor” (*ibid.*, 195).

Será apenas no meio do rio Seine que sente “kein Umherirren mehr, sondern eine bestimmte Bewegung auf der Erdoberfläche” (*ibid.*). No espaço comunicativo absoluto, a liberdade “war noch vorhanden, doch ich hatte Boden in ihr gewonnen” (*ibid.*, 196), porque já não corresponde a um “vácuo”, “in der ich im Alptraum der Anonymität lag und in der alle Bezeichnungen ihren Sinn verloren”, mas “es war eine Freiheit, in der ich jedem Ding einen Namen geben konnte”, tal como Max insiste no início do texto, quando o narrador chega a Estocolmo (cf. *ibid.*, 16). Não deixa de ser curioso que a ortografia errada (intencionalmente ou não), “Sygnes” em vez de “Cygnes”; realça numa homonímia inevitável o significado simbólico da cena. Na “Allee des Sygnes” (= Signes), - mais uma vez o caminho -, o narrador assume a sua vocação de escritor.

Portanto, neste espaço abrangente é fundamental o conceito de língua na perspectiva de Weiss. Assim, o conjunto de palavras que fazem parte de uma língua devem ser capazes de atribuir um significado às coisas e possibilitar a união entre o objecto e a sua expressão sonora. A língua que adopta é a língua materna, mas esta língua torna-se uma “ferramenta”. “die nur noch mir selbst gehörte, und mit dem Land, in dem ich aufgewachsen war, nichts mehr zu tun hatte” (FP, 196), só assim torna-se possível participar “an einem Austausch von Gedanken, der ringsum stattfand, an kein Land gebunden” (*ibid.*, 197), num espaço comunicativo absoluto, no qual se torna irrelevante o sentido de pertença nacional a um país e a uma língua. Assim, “wenn es schwer war, an Worte und an Bilder heranzukommen”, esta dificuldade existe, “weil manche Worte und Bilder so tief lagen, daß sie erst lange gesucht, abgetastet und miteinander

verglichen werden mußten, ehe sie ein Material hergaben, das sich mitteilen ließ” (*ibid.*).²⁵⁵

Também no final do discurso, citado ao longo deste capítulo, Weiss insiste no abandono da ideia da língua como uma identidade nacional, que passa a encarar como “Werkzeug zwischen andern Werkzeugen” (Weiss 1979, 144) e que “nirgendwo mehr einen festen Wohnsitz hat, überall in dieser Freiheit zu Hause sei” (*ibid.*). Neste espaço comunicativo total deixa de fazer sentido a existência do espaço físico do pintor e do escritor, que analisamos no cap. IV. 1. neste estudo, pois rompem-se tanto as barreiras linguísticas como as espaciais. Dá-se a dissolução do espaço físico restrito e limitado pelas quatro paredes do atelier do pintor: “Wer in seiner Unsicherheit Bilder entstehen läßt, umringt sich noch mit Gegenständen, mit grundierten Flächen, mit angerührten Farben, Flaschen voller Bindemittel, mit Tusche, Kohle, Kreide, Pinseln, mit dem Geruch von Ölen, Harzen, Klebstoffen, er führt ein Handwerk aus, er verwandelt seine Unsicherheit zu etwas Greifbarem” (*ibid.*, 140).

Portanto, a afirmação do artista não passa por uma identidade nacional, familiar e linguística, mas realiza-se num plano em que estas questões são irrelevantes, isto é, num plano de desprendimento total, que permite a interpenetração de diferentes espaços, de diferentes actividades artísticas e a comunicação a vários níveis num espaço em sentido lato. O maior desafio do artista é assim conseguir ultrapassar o silêncio, o caos e chegar a um ponto em que impera uma coincidência perfeita entre o pensamento e todos os meios de expressão artística. Weiss sugere que a pintura não é mais do que uma fase de transição necessária para recuperar outra vez a fala, a palavra. É assim que é possível concluir que, no caso particular de Weiss, a actividade de escritor implicou uma transição da “imagem” para a “palavra”, contudo a fase da vida em que domina o trabalho pictórico foi indispensável para desenvolver a sua actividade como escritor. O fim de *Fluchtpunkt* lembra na sua intensidade retórica e simbólica quase as tradicionais cenas de iluminação metafísica. O sonho e a visão dos “Spuren, die mich von meiner

²⁵⁵ Em 1960, Peter Weiss comenta e interpreta da seguinte forma a chegada a Paris, no seu diário: “Es gab einen euphorischen Augenblick, an einem Abend im Frühjahr 1947, in der Allée des Sygnes, auf dem Seinedamm, da sah ich, daß es möglich war, zu leben und zu arbeiten, und ich hatte schon dreißig Jahre gelebt und viele Arbeiten versucht, doch bald wurde alles wieder in Frage gestellt, und jetzt, fast ein und ein halbes Jahrzehnt später, erwäge ich, was es mit diesem Freiheitsgefühl auf sich hatte. [...] Was ich mir damals vorstellte, war eine Utopie, ich war auf ein Luftloch gestoßen, Licht fiel ein, nach unendlich langem Wühlen und Graben” (Weiss 1982, Bd. 1, 40).

Geburt an bis zu diesem Platz geführt hatten” são em *Abschied von den Eltern* ainda um “dunkles Muster” (AE, 146); o protagonista de *Fluchtpunkt* encontra na luminosa “Allee des Sygnes” (FP, 196) a liberdade absoluta duma criatividade pictórica e literária transnacional.

Conclusões

Respondendo, por ordem, às questões formuladas no início deste estudo (cf. cap. I, 1), concluímos, numa primeira análise, que Gerd Gaiser e Peter Weiss têm fundamentalmente em comum o facto de terem alargado os seus meios de expressão artística ao longo das suas vidas, inserindo-se, como tal, na tradição da dupla e/ou múltipla actividade criativa (cf. Introdução). É na autobiografia literária (cf. cap. I, 1, a) que encontraram o meio expressivo mais adequado para reconstruírem uma identidade artística. Daí este estudo, numa primeira fase (cf. cap. II, 4 e cap. III), se tenha centrado essencialmente na análise de um conjunto de cenas originárias com uma forte componente autobiográfica que ocorreram na infância e que manifestam já claramente a natureza artística da criança. Mas, tendo plena consciência das limitações que a reconstrução de uma vida individual coloca (cf. cap. I, 3), ambos os autores recorreram a um espaço autobiográfico implícito, um pacto autobiográfico entre si e os seus leitores (cf. nota 55) que permite criar um universo multifacetado/multidimensional. Vimos que, no caso particular de Peter Weiss a relação entre as diversas instâncias narrativas é bastante mais complexa do que em Gerd Gaiser. Tendo-se comprovado a irrelevância da autenticidade e/ou veracidade dos factos narrados no âmbito da autobiografia literária, vimos que este género acaba por permitir vários níveis discursivos que possibilitam o desdobramento multidimensional de instâncias narrativas que, tanto em Gaiser e Weiss, é sobretudo fomentado pela criação de diversas figuras e pela representação de um conjunto de espaços simbólicos que no seu conjunto contribuem para uma auto-encenação do percurso duplo ou múltiplo da actividade criativa e da figura do artista. No caso particular de Weiss esta auto-encenação se concretiza através de vários espaços criativos, isto é, não só na pintura e na escrita, mas também na colagem, no teatro, no cinema e na reportagem (cf. cap. IV).

A formação inicial nas Belas-Artes afectou profundamente a actividade dos dois autores (cf. cap. I, 1, b), sendo esta influência sobretudo visível na já citada configuração e delimitação clara de vários espaços de representação. Foi a partir da análise destes diversos espaços que organizámos também este estudo, distinguindo duas fases na produção artística dos dois autores. Mas existem outros aspectos que manifestam a formação inicial na pintura, que tentaremos resumir em seguida. Assim, em primeiro lugar, o estudo centrou-se na fase da infância (cf. cap. III), em que a criança revela já

uma vocação estética e artística que é responsável pela relação problemática com os pai(s) e anuncia um percurso que não se insere nas actividades tradicionais da sociedade burguesa. A construção de um projecto estético autónomo é anunciada por determinados símbolos recriados a nível textual (cf. cap. III, 2), é preparada pela leitura de determinados livros e autores (cf. cap. III, 3) e pela predilecção por determinados “espaços de refúgio” para desenvolver a sua criatividade. Enquanto Gaiser favorece a natureza e as zonas montanhosas, Weiss sente-se sobretudo atraído pelo espaço citadino e os seus arredores (cf. cap. III, 6). Em ambos os autores, a natureza artística do protagonista principal começa apenas a delinear-se a partir da morte do(s) pai(s) (cf. cap. III, 4) e da ruptura com o espaço e os laços familiares, sobretudo em Weiss (cap. III, 7). Também no caso de Peter Weiss, é atribuída particular importância à relação recíproca entre casa paterna e o conceito de família; a ruptura familiar se reflecte directamente na configuração desse mesmo espaço.

No caso específico de Gaiser, a sua perspectiva estética revela-se particularmente na representação da natureza que apresenta em termos visuais afinidades com o género da pintura da natureza-morta (cf. cap. III, 5). Nos seus textos a presença do mito da Medusa e a simbologia da pedra denunciam essencialmente a precariedade da condição humana e a efemeridade da vida, contudo pensamos que a aspiração a uma arte intemporal é apenas aparente. De facto, é verdade que a criança manifesta predilecção sobretudo por objectos que não estejam sujeitos aos ciclos de vida e da morte, mas a sua técnica descritiva sugere a influência de outras contaminações estéticas que apontam para o cubismo que se revela sobretudo quando Gaiser descreve a Floresta Negra e quando elabora a sua primeira “colagem” e desenha o profeta João no deserto. Também os seus primeiros trabalhos plásticos e de desenho manifestam uma estética em ruptura com a arte tradicional que é sobretudo criticada pela figura paterna e pela sua amiga de infância Anna. Acresce também o fascínio por figuras que se situam à margem da sociedade, como é o caso do velho Hiltinger, o pedinte Gorge, o cigano e o amigo Hemmerling e a atracção por objectos que normalmente repudiam as outras figuras, como é o caso do ramo das ervas daninhas e o reino microbiológico que descobre na água estagnada.

Em segundo lugar, numa fase adulta, incidimos sobre os diferentes espaços de auto-encenação do artista em Peter Weiss (cf. cap. IV), à excepção da representação especular da figura do artista em Gaiser, que inclui também a análise de duas situações em que o

narrador se contempla no espelho da água (cf. cap. IV, 4). A relação com os diversos espaços físicos e os objectos neles inseridos é de facto um aspecto fundamental, sobretudo em Peter Weiss. Vimos em que medida os espaços físico, social, do corpo, especular, pictórico e de colagens se inscrevem numa tentativa de reconstruir a partir de vários espaços criativos a identidade do artista e um projecto estético viável no âmbito da arte (cf. cap. IV). Assim, apontam para as diversas fases de desenvolvimento artístico e os vários perfis da criatividade de Weiss. Consequentemente terá sido natural notar as contaminações dos diversos universos estéticos. Assim, a técnica narrativa revela influência do princípio da colagem, quando utiliza frases curtas, encadeando sucessivamente diferentes imagens, enquanto as frases longas sem paragem remetem para a técnica de filmar. Também as colagens revelam a influência da actividade do escritor quando são identificadas com pinturas narrativas. O acto criativo processa-se em várias fases bem delimitadas, sendo frequentemente comparado a um trabalho geológico e arqueológico. A narrativa processa-se então através de uma sequência de imagens, sendo dado particular importância às cores para a visualização dos objectos e dos espaços. O espaço social é partilhado sobretudo por artistas ou por figuras que assumem uma perspectiva sobre a arte e a sociedade (pintores, escritores, dramaturgos, jornalistas, escultores). Outro aspecto que assinala a formação de Peter Weiss nas Belas-Artes é o recurso a uma obra plástica, o grupo de esculturas de Laokoon, para explicar a sua perspectiva sobre a relação que se institui entre “imagem” e “palavra”, identificando-se explicitamente com o filho mais velho do sacerdote Laokoon (cap. IV, 7).

A multidimensionalidade do narrador/artista revela-se a vários níveis (cf. cap. I, 1, c). Primeiro, o talento duplo ou múltiplo, já aponta para os vários perfis de criatividade nos dois autores. No caso de Gaiser, manifesta-se, tal como em Weiss, no jogo de luzes e na imagem especular que se abre a vários níveis de profundidade que remete, por um lado, para os vários planos criativos, por outro, para a alteridade e multidimensionalidade criativa do artista. No caso de Weiss, o polimorfismo da sua obra é ainda mais evidente. Na análise dos diversos espaços na fase adulta verificámos que a pintura, as colagens, a dramaturgia, a produção de filmes foram domínios de actividade privilegiada para este artista. O espaço físico do quarto e/ou do atelier, centro de vivência do artista, que se alarga a outros espaços, os heróis e autores dos livros com os quais se identifica, as diferentes figuras de artistas que coabitam e/ou se movimentam no espaço social em redor do narrador, cujos percursos biográficos e artísticos entendemos como percursos

alternativos existenciais e artísticos são outros aspectos narratológicos que salientam o carácter multidimensional da obra de Weiss. A condição presente e as aspirações futuras do artista são sobretudo projectadas nas imagens especulares, na obra pictórica e nas colagens que também permitem explorar as várias dimensões interiores do artista, o que aponta para um alteridade e/ou duplicidade complexa. Também o já referido uso de determinados campos semânticos provenientes da geologia, da anatomia, da microbiologia e da electricidade na descrição do processo pictórico remete para os vários planos de criatividade artística.

Verificámos que ambos os autores recorreram a mitos básicos para a construção de um projecto estético viável (cf. cap. I, 1, d), que procuraremos sistematizar em seguida. Numa primeira análise, assinalamos, tanto em Gaiser como em Weiss, a mitificação de cenas originárias, que ocorrem na infância, e da figura paterna, cuja morte é simbólica do nascimento do filho como artista. A mitificação da figura do artista concretiza-se, por um lado, na presença do mito de Narciso quando os narradores se contemplam no espelho de vidro e da água e, por outro, na configuração de diversos espaços de representação, na qual presenciamos uma auto-encenação do artista que contrasta com as outras figuras. Enquanto em Gaiser se destaca o já referido mito da Medusa que exprime a sua concepção estética de arte, no caso particular de Weiss é particularmente importante a presença da ideia de uma “obra de arte total” (“Gesamtkunstwerk”), inspirada sobretudo na *Divina Comédia* de Dante: “Die *Divina Commedia* steht bei Peter Weiss somit nicht nur für ein umfangreiches Werkproject, das er intensiv verfolgt und das schließlich zum Roman *Die Ästhetik des Widerstands* geführt hat, sie prägte gemeinsam mit Brueghels künstlerischen Imaginationen auch seine Bilderwelt und kann in einem ganz persönlichen Sinne als Symbol für seine individuelle Entwicklungsgeschichte betrachtet werden” (Mazenauer 1992, 25). Na entrevista “Gespräch über Dante” (109-130), Weiss (1979) comenta da seguinte forma a *Divina Comédia* de Dante: “So wie das Ganze vollendet ist, ist jeder Teil, aus dem sich das Ganze zusammenfügt vollendet. Diese Geschlossenheit und Überzeugung, von der jede Zeile geprägt ist, ist für mich unerreichbar. So viel Kunstfertigkeit, so viel ideale Sicht kann ich nicht aufbringen” (*ibid.*, 110). Apesar de Weiss reconhecer a incapacidade de atingir este ideal, consideramos que todas as actividades realizadas nos diversos domínios artísticos visam o ideal implícito de alcançar uma unidade na sua obra multidimensional. É neste quadro que o romance *Die Ästhetik des Widerstands* pode ser

entendido como a expressão mais elevada deste projecto estético viável na arte. Poderá também simbolizar a cristalização de todas as suas aspirações artísticas e representar a construção de um “teatro do mundo” que representa a vida na sua totalidade: “Peter Weiss hat sein WELT- THEATER als Maler begonnen und vierzig Jahre später als Autor beendet. Die Frage nach der totalen Darstellung dessen, was heute Gesellschaft und Leben des Menschen ist, hat ihn sein Leben lang herausgefordert” (cf. Meckel 1982, 109). No seu diário, Weiss (1982, Bd. 1) insiste nesta aproximação de um projecto estético de valor abrangente que se situa num espaço amplo no qual confluem todas as expressões artísticas: “Ich befinde mich in den Vorräumen eines Gesamtkunstwerks, in dem Wort, Bild, Musik, filmische Beweglichkeit untrennbar voneinander sind, in dem es keine einzelnen, abgeschlossenen Stadien gibt, sondern nur ein Fortsetzen, ein Wiederaufnehmen, ein Variieren und Verwandeln von Zeichen meiner Existenz” (*ibid.*, 55). No entanto, é importante frisar que para Weiss a ideia de “obra de arte total” não é uma construção que culmina numa obra homogênea de carácter intemporal. Pelo contrário, esta obra encontra-se em permanente transformação, fragmentando-se em outras formas artísticas. Acompanhando as mudanças histórico-sociais, esta obra de valor abrangente adapta-se ao fluir do tempo e vai adquirindo outras dimensões até aí desconhecidas, mas que no seu conjunto podem ser tomadas como um todo:

Die Vorstellung vom einmaligen, in sich geschlossenen Kunstwerk verschwand mit der Auffassung einer einzigen, unteilbaren, fließenden Gegenwart. Hier, in dieser vielschichtigen Realität, in der es kein Beginnen, kein Beenden gibt, löst sich die Literatur auf, und nur noch authentische Stimmen gelten, Stimmen, in denen das Gegenwärtige direkt zum Ausdruck kommt. Alle Symbole, alle aufgebauten Handlungsverläufe sind verbraucht, sinnlos geworden, nur in der unmittelbaren Stellungnahme zu den Einzelheiten in der wogenden Zeitmasse ist eine Wahrheit zu finden. Alles hat Bedeutung, als Teil des Ganzen. (Weiss 1982, Bd. 1, 43)

É no final do texto *Fluchtpunkt*, em Paris, em 1947, que se delineia este espaço amplo que entendemos como um “espaço comunicativo absoluto”, no qual se assiste à influência recíproca dos diversos meios de expressão artística. Intrinsecamente associado a uma “Verständigungsmöglichkeit”, verificamos como a dissolução do espaço físico e linguístico, da relação problemática entre imagem e palavra, da perda do sentido de pertença a uma língua e a uma nação, o problema da identidade, da língua e a demarcação clara dos diversos espaços físicos em relação a um exterior já não se coloca.

porque a língua transforma-se em ferramenta de trabalho, podendo ser usada em qualquer parte do mundo.

Portanto, os textos de Weiss são atravessados por uma incessante busca de ascender a um plano comunicativo, no qual é possível participar numa rede complexa de relações que se influenciam reciprocamente. No nosso entender, toda a narração nos textos em análise é uma encenação de percursos existenciais e artísticos paralelos que são “Fluchtlinien”, que no espaço social se cruzam a determinada altura para depois confluírem num ponto único, um “Fluchtpunkt”, que ora podemos associar a uma monumental colagem, que associa elementos heterogéneos, ora à ideia de um “teatro do mundo”, cujas cenas podemos identificar com os percursos alternativos na arte reconstruídos a nível textual e que são fundamentais para o próprio narrador construir o seu projecto de vida estético viável. Assim, no caso particular de Peter Weiss o “talento duplo e/ou múltiplo” na arte está indubitavelmente associado à mitificação de um projecto estético que se torna viável num espaço comunicativo absoluto.

Bibliografia

Gerd Gaiser

I. Literatura Primária

1. Textos

GAISER, Gerd (1941), *Reiter am Himmel*, München: Langen-Müller Verlag.

— (1950), *Eine Stimme hebt an*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1953), *Die sterbende Jagd*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1953), *Reutlingen*, Aufnahmen: Carl Näher. Text: Gerd Gaiser. Lindau, Stuttgart: Thorbecke Verlag.

— (1955), *Das Schiff im Berg*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1956), *Einmal und oft*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1958), *Aniela*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1958), *Moderne Kunst: Eine Einführung*, München, Ahrbeck/ Hannover: Knorr & Hirth.

— (1958), *Schlussball*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1959), *Gib acht in Domokosch*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1959), *Sizilianische Notizen*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1959), *Zeichnungen zum Alten Testament. Mit einer Einführung von Gerd Gaiser*, Lahr/ Schwarzwald: Verlag Ernst Kaufmann.

— (1960), *Am Pass Nascondò*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1965), *Gazelle, grün*, München: Carl Hanser Verlag.

— (1963), *Tempel Siziliens. Nachwort von Gerd Gaiser*, Frankfurt a. M.: Insel Verlag.

— (1967), "Biographische Notiz" in: *Revanche und andere Erzählungen*, Ditzingen: Philipp Reclam Verlag, 77-80.

— (1971), *Merkwürdiges Hammelessen*, Frankfurt a. M., Hamburg: Fischer-Bücherei.

- (1974). *Umgang mit Kunst. Konzept, Mittel, Kommunikation*, Tübingen: Katzmann Verlag.
- (1975). *Alpha und Anna*, Benno Marscher (Hg.), Basel: Friedrich Reinhardt Verlag.
- (1977). *Ortskunde*, München, Wien: Carl Hanser Verlag.
- (1983). *Mittagsgesicht*, Ostfildern: Schwabenverlag.

II. Literatura secundária

- BEKES, Peter (2001). "Gerd Gaiser" in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, 12. Bde., 69. Nachlieferung – Oktober 2001, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), München: Verlag edition Text + Kritik, Bd. 4, 1-10; A-H.
- BIENEK, Horst (1962), "(Werkstattgespräch) mit Gerd Gaiser" in: *Werkstattgespräche mit Schriftstellern*, München: Hanser Verlag, 208-220.
- BULLIVANT, Keith (1980), *Between chaos and order: The work of Gerd Gaiser*, Stuttgart: Akad. Verl. Heinz (Stuttgarter Arbeiten zur Germanistik; Nr. 68). (Diss.).
- DURZAK, Manfred (1973). *Der deutsche Roman der Gegenwart*, Stuttgart: Verlag W. Kohlhammer.
- GEISLER, Rolf (1962). *Möglichkeiten des Modernen Deutschen Romans*, Frankfurt a. M.: Verlag Moritz Diesterweg, 161-190.
- GOES, Albrecht (1983). "Nachwort zu Gaiser" in: GAISER, Gerd, *Mittagsgesicht*, Ostfildern: Schwabenverlag, 175-183.
- DORMAGEN, Paul et alii (Hg.) (1970), *Handbuch zur modernen Literatur im Deutschunterricht*, vierte, ergänzte Auflage, Frankfurt a. M.: Hirschgraben Verlag, 252-259.
- HOHOFF, Curt (1954), "Dichtung der Stummen Intelligenz" in: *Geist und Ursprung. Zur modernen Literatur*, München: Ehrenwirth, 190-197.
- (1962), *Gerd Gaiser. Werk und Gestalt*, München: Carl Hanser Verlag.
- HOLTHUSEN, Hans Egon (1963/64). "Böll, Gaiser und die «unbewältigte Vergangenheit»" in: *Eckart-Jahrbuch* 32, 258-279.

JENS, Walter (1972) "Gegen die Überschätzung Gerd Gaisers" in: *Deutsche Literaturkritik der Gegenwart*, Bd. 4.2. Hans Mayer (Hg.), Frankfurt am Main, 74-81. (Erstdruck: *Die Zeit*, Nr. 48, 1960).

JUST, Gottfried (1972), "Ein deutsches Phänomen. Gerd Gaiser" in: *Reflexionen zur deutschen Literatur der sechziger Jahre*, Klaus Günther Just (Hg.), Pfullingen. 16-21. (Erstdruck *Schwäbisches Tagblatt*, 16.1.1965).

KILLY, Walter (1988) *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, 15 Bde., Bd. 4, Gütersloh (u.a.): München: Gütersloh: Bertelsmann-Lexikon-Verlag, 76.

KREUZER, Helmut (1960), "Auf Gaisers Wegen. Korrektur eines Bildes" in: *Frankfurter Hefte. Zeitschrift für Kultur und Politik*, 15, 128-134.

LANG, Wilhelm (1958), "Gerd Gaiser Novelle «Gianna aus dem Schatten»" in: *Deutschunterricht*, 10, 108-117.

PÄDAGOGISCHE HOCHSCHULE REUTLINGEN (Hg.) (1983) *Gerd Gaiser zum Gedenken*, Reutlingen (Aus Anlaß des 75. Geburtstags), 1-35.

REICH-RANICKI, Marcel (1963), "Der Fall Gerd Gaiser" in: *Deutsche Literatur in West und Ost*, München: R. Piper & Co Verlag, 55-80.

— (2001), "Literatur muss Spaß machen", in: *Der Spiegel*, Nr. 25/ 18.6.01, 212-223.

SCHAUB-WALIINGER, Heidi (1970), *Zum «Pass Nascondò» von Gerd Gaiser*, Zürich: Juris Verlag. (Diss.).

SCHAUFELBERGER, Anna Regula (1974), *Das Zwischenland der Existenz bei Gerd Gaiser*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundemann. (Diss.).

SCHMIDT, Heiner (Hg.) (1996), "Gerd Gaiser" in: *Quellenlexikon zur deutschen Literaturgeschichte. Personal- und Einzelwerkbibliographien der internationalen Sekundärliteratur 1945-1990. Zur deutschen Literatur von den Anfängen bis zur Gegenwart*, Bd. VII, Verlag für Pädagogische Dokumentation, 468-473.

STUTZ, Elfriede (1963), "Über die Sprache Gerd Gaisers, in: *Deutschunterricht*, 15, 70 – 82.

WILPERT, Gero von (1988), *Lexikon der Weltliteratur*, 3. neubearbeitete Auflage, Bd. I, Stuttgart: Kröner, 504-505.

— (1988), *Deutsches Dichterlexikon*, 3. erweiterte Auflage, Stuttgart: Kröner. 235-236.

Peter Weiss

I. Literatura Primária

1. Textos

WEISS, Peter (1964), *Abschied von den Eltern*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1965), *Fluchtpunkt*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

— (1978), *Das Duell*, Frankfurt a. M. Suhrkamp (3ª edição, acompanhada por desenhos, incluídos na primeira edição, publicada em privado em língua sueca, em 1953).

— (1981), *Notizbücher 1971-1980*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2 Bde.

— (1982), *Notizbücher 1960-1971*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 2 Bde.

— (1998), *Die Ästhetik des Widerstands*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 3 Bde.

— (1991), *Peter Weiss. Werke in sechs Bänden*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp (editada em colaboração com Gunilla Palmstierna-Weiss). Vol. 1: Prosa I: *Von Insel zu Insel* (7-52), *Die Besiegten* (53-121), *Mit sieben Reportagen aus Deutschland* (122-144) *Der Fremde* (145-220), *Das Duell* (221-288); Vol. 2: Prosa II: *Der Schatten des Körpers des Kutschers* (7-56), *Abschied von den Eltern* (57-142), *Fluchtpunkt* (143-294), *Das Gespräch der drei Gehenden* (295-344), *Rekonvaleszenz* (345-1546).

— (2002), *Die Situation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

2. Entrevistas, ensaios, discursos e correspondência

ARNOLD, Heinz Ludwig (1983), "Heinz Ludwig Arnold im Gespräch mit Peter Weiss" in: *Die Ästhetik des Widerstands*, Alexander Stephan (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 11-58 (entrevista de 1981).

FAROCKI, Harun (1984), "Gespräch mit Peter Weiss" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 119-128.

GIRNUS, Wilhelm, MITTENZWEI, Werner (1965), "Gespräch mit Peter Weiss" in: *Sinn und Form. Beiträge zur Literatur*, Heft 1-2, Jahrgang 17, Deutsche Akademie der Künste der DDR (Hg.), Berlin: Rütten & Loening, 678-688.

ROLOFF, Michael (1986), "Ein Interview mit Peter Weiss, März 1964" in: *Peter Weiss im Gespräch*, Rainer Gerlach und Matthias Richter (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 31-42.

ROOS, Peter (1982a), "Der Kampf um meine Existenz" (entrevista com Peter Weiss em colaboração com Sepp Hiekisch e Peter Spielmann) in: *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Ingo Bartsch *et alii* (Hg.), Berlin: Verlag Frölich & Kaufmann, 11-43.

— (1982b), "Gespräche mit Peter Weiss – Vom Malen zum Schreiben" in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*, Bd. 1, Jahrgang 27, Kurt Morawietz (Hg.), Hannover, 81-107.

— (1982c), "«Das große Welttheater» - Bilder aus einer zersplitterten Welt. Der Maler Peter Weiss" in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*, Bd. 1, Jahrgang 27, Kurt Morawietz (Hg.), Hannover (Ausgabe 125), 77-80.

WEISS, Peter (1971), "Rede in englischer Sprache gehalten an der Princeton University USA am 25. April 1966, unter dem Titel: *I Come out of My Hiding Place*" in: *Über Peter Weiss*, Volker Canaris (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 9-14.

— (1968), *Rapporte 1*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

— (1971), *Rapporte 2*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

— (1982c), "Wurzeln" in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*, Bd. 2, Jahrgang 27, Kurt Morawietz (Hg.), Hannover (Ausgabe 126), 185-187.

— (1979), *Peter Weiss. Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Manfred Haiduk (Hg.), Berlin: Henschelverlag.

- (1979), "Der große Traum des Briefträgers Cheval" in: *Peter Weiss. Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Manfred Haiduk (Hg.), Berlin: Henschelverlag, 29-39.
- (1979), "Aus dem Kopenhagener Journal" in: *Peter Weiss. Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Haiduk, Manfred (Hg.), Berlin: Henschelverlag, 40-55.
- (1979), "Aus dem Pariser Journal" in: *Peter Weiss. Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Manfred Haiduk (Hg.), Berlin: Henschelverlag, 56-78.
- (1979), "Gespräch über Dante" in: *Peter Weiss. Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Manfred Haiduk (Hg.), Berlin: Henschelverlag, 109-130.
- (1979), "Laokoon oder Über die Grenzen der Sprache" in: *Peter Weiss. Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Manfred Haiduk (Hg.), Berlin: Henschelverlag, 131-144.
- (1992), *Peter Weiss Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980*, Beat Mazenauer (Hg.), Leipzig: Reclam-Verlag.

II. Literatura secundária

AKADEMIE DER KÜNSTE (Ausstellung 24. Februar bis 28. April 1991). *Peter Weiss. Gemälde, Zeichnungen, Collagen, Film, Theater, Literatur, Politik* (Ausstellungsverzeichnis).

ANKERSEN, Wiebke (2000), "Nachwort (der Übersetzerin)", in: WEISS, Peter, *Die Situation*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 253-260.

ARNOLD, Heinz Ludwig (1982a) (Hg.), *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 37, München, Göttingen: Richard Boorberg Verlag.

— (1982b) (Hg.), *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, 2. völlig verschiedene Auflage, Heft 37, München, Göttingen: Richard Boorberg Verlag.

— (1982a) "»Ihre Stimmen leben in mir«. Peter Weiss: »Abschied von den Eltern«" in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heft 37, München, Göttingen: Richard Boorberg Verlag, 39-46.

ARNOLD-DIELEWICZ, Ilse Dagmar (1982), "Isolation als Selbstbefreiung? Zum Prosawerk des Peter Weiss" in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), 2. völlig verschiedene Auflage, Heft 37, München, Göttingen: Richard Boorberg Verlag, 1-7.

BADENBERG, Nana (1995), "Die »Ästhetik« und ihre Kunstwerke. Eine Inventur" in: *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, Alexander Honold und Ulrich Schreiber (Hg.), Hamburg, Berlin: Argument-Verlag, 114-162.

— (1995), "Kommentiertes Verzeichnis der in der »Ästhetik des Widerstands« erwähnten bildenden Künstler und Kunstwerke" in: *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, Alexander Honold und Ulrich Schreiber (Hg.), Hamburg, Berlin: Argument-Verlag, 163-230.

BARTSCH, Ingo, et alii (1982) (Hg.), *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Berlin: Verlag Frölich & Kaufmann.

BEISE, Arnd, *Peter Weiss* (2002). Stuttgart: Reclam.

BESSEN, Ursula (1999), "Eine 'destruktive Gewaltfigur' oder Abschied von Mutter und Medusa" in: *Peter Weiss Jahrbuch* 8, Martin Rector, Jochen Vogt (Hg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 89-96.

BEST, Otto (1971), *Peter Weiss. Vom existentialischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz*, Bern, München: Francke Verlag.

— (1971) "Selbstanalyse und Bekenntnis. Abschied von den Eltern. Fluchtpunkt" in: *Peter Weiss. Vom existentialischen Drama zum marxistischen Welttheater. Eine kritische Bilanz*, Bern, München: Francke Verlag, 25-40.

BOHRER, Karl Heinz (1984), "Die Tortur – Peter Weiss' Weg ins Engagement – Die Geschichte des Individualisten" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 182-207.

BOMMERT, Christian (1990), *Peter Weiss und der Surrealismus. Poetische Verfahrensweisen in der "Ästhetik des Widerstands"*, Opladen: Westdeutscher Verlag. (Diss.).

CANARIS, Volker (1971) (Hg.), *Über Peter Weiss*, Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag.

COHEN, Robert (1992), *Peter Weiss in seiner Zeit. Leben und Werk*. Stuttgart: Verlag J. B. Metzler.

DÖRFEL, Michael (2006), "Der Künstler Peter Kien. 1919-1944" in: *Peter Weiss Jahrbuch 15*, St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 18-41.

DROUGGE, Per (1982), "Wie ein Abfallhaufen zur Ausstellung wurde" in: *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Ingo Bartsch *et alii* (Hg.), Berlin: Verlag Frölich & Kaufmann, 63-64.

— (1991), "Peter, der Maler. Über das bildkünstlerische Werk" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 63-89.

EK, Sverker (1991), "»Eine Sprache suchen«. Peter Weiss als Filmacher" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 138-154.

FALKENSTEIN, Henning (1996), *Peter Weiss*, Berlin: Morgenbuch Verlag Volker Spiess.

GERLACH, Rainer (1984) (Hg.), *Peter Weiss*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp.

GERLACH, Rainer (1984), "Isolation und Befreiung. Zum literarischen Frühwerk von Peter Weiss" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.) Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 147-181.

GLEINIG, Kirsten (1998), *Collage als ästhetisches Verfahren in Bild und Sprache. Bild-Text Beziehungen in den frühen Veröffentlichungen von Peter Weiss*, Göttingen. (Magisterarbeit, Maschinenschrift).

GÖTZE, Karl Heinz (1988), "Der Ort der frühen Bilder. Peter Weiss und Bremen. Eine Spurensuche" in: *Hinter jedem Wort die Gefahr des Verstummens. Sprachproblematik und literarische Tradition in der "Ästhetik des Widerstands" von Peter Weiss*, Hans Höller (Hg.), Stuttgart: Akademischer Verlag, 173-196.

— (1995), *Poetik des Abgrunds und Kunst des Widerstands*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

GRIMM, Christa (1991), "Und die einzige Rettung ist der Wundbrand der Wachheit" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 110-119.

HAIDUK, Manfred (1979), "Nachwort" in: *Peter Weiss. Aufsätze, Journale, Arbeitspunkte. Schriften zu Kunst und Literatur*, Haiduk, Manfred (Hg.) Berlin: Henschelverlag, 175-185.

— (1991), "Vom Turm zum Neuen Prozeß" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 174-193.

HANENBERG, Peter (1993), *Peter Weiss. Vom Nutzen und Nachteil der Historie für das Schreiben*, Berlin: Erich Schmidt Verlag.

HIEKISCH, Sepp (1982a), "Zwischen surrealistischem Protest und kritischem Engagement. Zu Peter Weiss' früher Prosa" in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), Heft 37, München, Göttingen: Richard Boorberg Verlag, 22-38.

— (1982b), "Zu den Filmen von Peter Weiss" in: *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Ingo Bartsch et alii, Berlin: Verlag Frölich & Kaufmann, 75-80.

HIEKISCH-PICARD, Sepp (1984a), "Der Maler Peter Weiss" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 93-115.

— (1984b), "Der Filmemacher Peter Weiss" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 129-144.

— (1985), "...in den Vorräumen eines Gesamtkunstwerks" in: *Kürbiskern*, 2.Heft, München: Damnitz, 116-127.

HOCKE, Thomas (1978), *Artaud und Weiss. Untersuchungen zur theoretischen Konzeption des "Theaters der Grausamkeit" und ihrer praktischen Wirksamkeit in Peter Weiss' "Murat/Sade"*, Europäische Hochschulschriften, Bd. 242, Peter Lang: Frankfurt a. M., Bern, Las Vegas.

HOFMANN, Michael (1992), "Der ältere Sohn des Laokoon. Bilder und Worte in Peter Weiss' Lessingpreisrede und in der *Ästhetik des Widerstands*" in: *Peter Weiss. Jahrbuch 1*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (Hg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 42-58.

— (1994), "Entwürfe gegen die Ichauflösung. Spuren des kritischen Existentialismus Sartres im literarischen Werk von Peter Weiss" in: *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*, Irene Heidelberger-Leonard (Hg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 140-155.

HOFFMANN, Raimund (1984), *Peter Weiss. Malerei, Zeichnungen, Collagen*, Berlin: Henschelverlag Kunst und Gesellschaft.

HONOLD, Alexander, SCHREIBER, Ulrich (Hg.) (1995), *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, Hamburg, Berlin: Argument-Verlag.

IVANOVIĆ, Christine (2005), "Die Ästhetik der Collage im Werk von Peter Weiss" in: *Peter Weiss Jahrbuch 14*, St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 69-100.

JENNY, Urs (1971), "Abschied von den Eltern" in: *Über Peter Weiss*, Volker Canaris (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 47-50.

JENS, Walter (1991), "Vorwort" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schütte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 9-11.

KARNICK, Manfred (1984), "Peter Weiss' dramatische Collagen. Vom Traumspiel zur Agitation" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 208-248.

KIENBERGER, Silvia (1994) *Poesie, Revolte und Revolution. Peter Weiss und die Surrealisten*, Opladen: Westdeutscher Verlag. (Diss.).

KNOCHE, Susanne (1995), "Die Hölle der Gegenwart und ihre Ästhetik als Potential des Widerstands. Bildanalogien zwischen Peter Weiss und Dante" in: *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, HONOLD, Alexander Honold und Ulrich Schreiber (Hg.), Hamburg, Berlin: Argument-Verlag, 48-63.

KOCH, Rainer, MAZENAUER, Beat (1994), "Die unabgeschlossenen Suche nach einem Welt-Entwurf. Überlegungen zum künstlerisch-politischen Selbstverständnis des Peter Weiss" in: *Peter Weiss. Neue Fragen an alte Texte*, Irene Heidelberger-Leonard (Hg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 156-176.

KÖPPEN, Manuel (1987). "Die halluzinierte Stadt. Strukturen räumlicher Wahrnehmung im malerischen und frühen erzählerischen Werk von Peter Weiss" in: *Peter Weiss. Werk und Wirkung*, Rudolf Wolff (Hg.), Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 9-26.

KUHN, Juliane (1995). "Das Erste und Faktische Exil de Peter Weiss (1934-1945)" in: *Wir setzten unser Exil fort. Facetten des Exils im literarischen Werk von Peter Weiss*, St.Ingbert: Rohrig, 79-125.

KUNSTHALLE BREMEN (Ausstellung: 16. Januar bis 20. Februar 1983). "Peter Weiss als Maler", Senator für Wissenschaft und Kunst.

LAABAN, Ilmar (1991), "Eine knarrende Stiege hinauf zum Bild" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 90-109.

LAGERCRANTZ, Olof (1991), "Anwalt gemordeter und versklavter Millionen" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 14-20.

LAMM, Staffan (1991), "Nichts, oder: Strange walks in and through and out. Notizen über Dreharbeiten" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 125-137.

LÜTTMANN, Helmut (1972). *Die Prosawerke von Peter Weiss*, Hamburg: Hartmut Lüdke Verlag (Geistes- und Sozialwissenschaftliche Dissertationen 24). (Diss.).

LITSCHKE, Peer-Ingo (1971), "Der Schriftsteller Peter Weiss. Eine Bibliographie" in: *Über Peter Weiss*, Volker Canaris (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 151-183.

— (2000), *Peter Weiss-Bibliographie (PWB). Internationalles Schriftenverzeichnis der Primar und Sekundärliteratur unter Einschluß der Bildenden Künste und der Filme mit Berücksichtigung der frühen künstlerischen Versuche*, Mainz: Aachen Verlag.

LÖFDAHL, Göran (1991). "Einleitung" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 12-13.

MAZENAUER, Beat (1992), "Die Stimme des Zweifels" in: *Peter Weiss Briefe an Hermann Levin Goldschmidt und Robert Jungk 1938-1980*, Mazenauer, Beat (Hg.), Leipzig: Reclam-Verlag, 5-26.

— (1995). "Lebenslandschaften in den Bildern von Peter Weiss" in: *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, Alexander Honold und Ulrich Schreiber (Hg.), Hamburg, Berlin: Argument-Verlag, 13-25.

MECKEL, Christoph (1982). "Laudatio für Peter Weiss" in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*. Bd. 1, Jahrgang 27, Kurt Morawietz (Hg.), Hannover, 108-112.

MÜLLER-RICHTER, Klaus (1997) "Bilderwelten und Wortwelten: Gegensatz oder Komplement? Peter Weiss' Konzept der Bildlichkeit als Modell dynamischer Aisthesis" in: *Peter Weiss. Jahrbuch 6*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (Hg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 116-137.

MÜSSENER, Helmut (1991). "»Ich lebte eben da« Peter Weiss im schwedischen Exil" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 39-62.

NEMES, Endre (1982). "Endre Nemes über Peter Weiss" in: *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Ingo Bartsch *et alii* (Hg.), Berlin: Verlag Frölich & Kaufmann, 45-50.

PALMSTIERNA-WEISS, Gunilla u. SCHUTTE, Jürgen (1991) (Hg.), *Peter Weiss. Leben und Werk*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

RECTOR, Martin (1992). "Laokoon oder der vergebliche Kampf gegen die Bilder. Medienwechsel und Politisierung bei Peter Weiss" in: *Peter Weiss. Jahrbuch 1*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (Hg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 24-41.

REICH-RANICKI, Marcel (1984). "Peter Weiss. Poet und Ermittler. 1916-1982" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 7-11.

RICHTER, Matthias (1984). "»Bis zum heutigen Tag habe ich Ihre Bücher bei mir getragen.« Über die Beziehung zwischen Peter Weiss und Hermann Hesse" in: *Peter Weiss*, Rainer Gerlach (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 32-56.

SCHMIDT-HENKEL, Gerhard (1971) "Die Wortgraphik des Peter Weiss" in: *Über Peter Weiss*, Volker Canaris (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 15-24.

SCHNEIDER, Helmut J. (1971). "Der Verlorene Sohn und die Sprache. Zu *Der Schatten des Körpers des Kutschers*" in: *Über Peter Weiss*, Volker Canaris (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 28-46.

SCHULZ, Genia (1990), "Der Tod in Texten von Peter Weiss" in: *Ästhetik. Revolte. Widerstand. Zum literarischen Werk von Peter Weiss*, Jürgen Garber *et alii* (Hg.), Lünburg, 163-172.

SEBALD, W. G. (2003), "Die Zerknirschung des Herzens. Über Erinnerung und Grausamkeit im Werk von Peter Weiss" in: *Campo Santo*, Sven Meyer (Hg.), München, Wien: Carl Hanser Verlag, 128-148.

SÖLLNER, Alfons (1988), *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, Opladen: Westdeutscher Verlag.

— (1988), "Voraussetzungen: Peter Weiss' Exil nach dem Exil" in: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 23-44.

— (1988), "Interpretationen: Die Nachkriegsschriften von Peter Weiss" in: *Peter Weiss und die Deutschen. Die Entstehung einer politischen Ästhetik wider die Verdrängung*, Opladen: Westdeutscher Verlag, 45-110.

SPIELMANN, Peter (1995), "Peter Weiss und Prag" in: *Die Bilderwelt des Peter Weiss*, Alexander Honold und Ulrich Schreiber (Hg.), Hamburg, Berlin: Argument-Verlag, 26-36.

— (1982), "Das große Welttheater. Bemerkungen zum Maler Peter Weiss" in: *Der Maler Peter Weiss. Bilder, Zeichnungen, Collagen, Filme*, Ingo Bartsch *et alii* (Hg.), Berlin: Verlag Frölich & Kaufmann, 65-74.

STEPHAN, Inge (1997), "Faszinosum Gorgo. Medusen-Phantasien bei Freud und Wilhelm II" in: *Musen & Medusen. Mythos und Geschlecht in der Literatur des 20. Jahrhunderts*, Köln, Weimar, Wien: Böhlau, 60-83.

TÖTEBERG, Michael (1982), "Späte Rückkehr nach Bremen. Peter Weiss und die Stadt seiner Kindheit" in: *die horen. Zeitschrift für Literatur, Grafik und Kritik*, Bd. 1, Jahrgang 27, Kurt Morawietz (Hg.), Hannover (Ausgabe 125), 113-122.

TROMMLER, Frank (1995), "Das gelebte und das nicht gelebte Exil des Peter Weiss. Zur Botschaft seiner frühen Bilder" in: *Kulturtransfer im Exil. Exilforschung. Ein Internationales Jahrbuch*, Bd.13, 82-95.

VOGT, Jochen (1987), *Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

VORMWEG, Heinrich (1981), *Peter Weiss*, München: Beck; München: Verlag Edition Text u. Kritik.

— (1982), “Der Autor als junger Künstler. Zur Biographie des Peter Weiss” in: *Text und Kritik. Zeitschrift für Literatur*, Heft 37. Heinz Ludwig Arnold (Hg.). München, Göttingen: Richard Boorberg Verlag, 16-21.

— (1991), “Der Schriftsteller als junger Künstler” in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schutte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 24-38.

— (2001), “Peter Weiss” in: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur (KLG)*, 12 Bde., 69. Nachlieferung – Oktober 2001, Heinz Ludwig Arnold (Hg.), München: Verlag edition Text + Kritik, Bd. 12, 1-10.

WOLF, Ror (1971), “Die Poesie der kleinsten Stücke” in: *Über Peter Weiss*. Volker Canaris (Hg.), Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 25-27.

WOLFF, Rudolf (1987) (Hg.), *Peter Weiss. Werk und Wirkung*, Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann.

WU, Nanfang (1999), *Auf der Suche nach Identität: eine psychoanalytische Studie zu Peter Weiss' Leben und Schreiben*, Hamburg: Verlag Dr. Kovač. (Diss.).

Autobiografia

AGUIAR E SILVA, Vítor Manuel (2001), *Teoria e Metodologia Literárias*, Lisboa: Universidade Aberta.

BERGH, Magnus (2003), "Die Kristalle von Peter Weiss. Ein verborgenes Muster in der »Ästhetik des Widerstands« und in den autobiographischen Texten. Aus dem Schwedischen übertragen von Wiebke Ankerson" in: *Peter Weiss Jahrbuch 12*, St. Ingberg: Röhrig Universitätsverlag, 18-41.

BOLLACHER, Martin, GRUBER, Bettina (2000) (Hg.), *Das erinnerte Ich: Kindheit und Jugend in der deutschsprachigen Autobiographie der Gegenwart*, Paderborn: Bonifatius.

FINCK, Almut (1995), "Subjektbegriff und Autorschaft: Zur Theorie und Geschichte der Autobiographie" in: *Einführung in die Literaturwissenschaft*, Miltos Pechlivanos et alii (Hg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 283-294.

FOUCAULT, Michel (2000), "Was ist ein Autor" in: *Texte zur Theorie der Autorschaft*, Fotis Jannidis et alii (Hg.), Stuttgart: Philipp Reclam, 198-229.

GOETHE, Johann Wolfgang (1949-1952), *Goethes Werke. Aus meinem Leben. Dichtung und Wahrheit*, Dritte, wesentlich vermehrte Ausgabe, Bd. 5, Goethe-Gesellschaft (Hg.), Wiesbaden: Insel Verlag.

HAIDUK, Manfred (1983), "Dokument oder Fiktion. Zur autobiographischen Grundlage in Peter Weiss' Romantrilogie »Die Ästhetik des Widerstands«" in: *Die Ästhetik des Widerstands*, Alexander Stephan (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp, 59-78.

HAMANN, Christof (1995), "Subjektinszenierung und Ideologiekritik. Schreibprozesse in Peter Weiss' *Abschied von den Eltern*" in: *Ideologie nach ihrem ‚Ende‘. Gesellschaftskritik zwischen Marxismus und Postmoderne*, Hansjörg Bay, Christof Hamann (Hg.) Opladen: Westdeutscher Verlag, 294-315.

HILLMANN, Heinz (2001), "Romantische Erweiterung und realistische Reduktion der Künstlervita in Deutschland" in: *Der europäische Entwicklungsroman in Europa und Übersee*, Heinz Hillmann und Peter Hühn (Hg.), Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 135-152.

HILMES, Carola (1999), "Individuum est ineffabile. Selbstdeutungen des Ich und der Stellenwert der Autobiographie" in: *Konzepte der Moderne*, Gerhart von Graevenitz (Hg.), Stuttgart, Weimar: Metzler, 284-302.

— (1994). "Moderne europäische Autobiographie" in: *Die literarische Moderne in Europa*, Bd. 3, Hans Joachim Piechotta *et alii* (Hg.), Opladen, 370-392.

HOLDENRIED, Michaela (1991), "Mitteilungen eines Fremden. Identität, Sprache und Fiktion in den frühen autobiographischen Schriften *Abschied von den Eltern* und *Fluchtpunkt*" in: *Peter Weiss. Leben und Werk*, Gunilla Palmstierna-Weiss und Jürgen Schütte (Hg.), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag, 155-173.

— (2000) (Hg.), "Die 60er-Jahre: Unruheherde" in: *Autobiographie*, Stuttgart: Reclam, 246-250.

KILLY, Walter (1988) (Hg.), "Autobiographie" in: *Literatur Lexikon. Autoren und Werke deutscher Sprache*, 15 Bde., Bd. 13, Gütersloh (u.a.): München: Gütersloh: Bertelsmann-Lexikon-Verlag, 58-65.

LEJEUNE, Philippe (1975), *Le pacte autobiographique*, Paris: Éd. du Seuil.

— (1986), *Moi aussi*, Paris: Éd. du Seuil.

— (1980), *Je est un autre. L'autobiographie de la littérature aux médias*, Paris: Éd. du Seuil (Collection Poétique).

— (1998), "Der autobiographische Pakt (1973/1975)" in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung (Studienausgabe)*, Günter Niggel (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 214-257.

MAZENAUER, Beat (1993), "Konstruktion und Wirklichkeit. Anmerkungen zur autobiographischen Wahrhaftigkeit bei Peter Weiss", in: *Peter Weiss. Jahrbuch 2*, Rainer Koch, Martin Rector, Rainer Rother, Jochen Vogt (Hg.), Opladen: Westdeutscher Verlag, 41-50.

MISCH, George (1998), "Begriff und Ursprung der Autobiographie 1907/1949" in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung (Studienausgabe)*, Günter Niggel (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 33-54.

MÜLLER, Klaus-Detlef (1998), "Die Autobiographie der Goethezeit. Historischer Sinn und gattungsgeschichtliche Perspektiven" in: *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung (Studienausgabe)*, Günter Niggel (Hg.), Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt, 459-481.

NIGGL, Günter (1998) (Hg.), *Die Autobiographie. Zu Form und Geschichte einer Literarischen Gattung (Studienausgabe)*, Wissenschaftliche Buchgesellschaft: Darmstadt.

SCHILLER, Friedrich (1955), *Briefe*, Gerhard Fricke (Hg.), München: Carl Hanser Verlag.

SCHEFFER, Bernd (1992), *Interpretation und Lebensroman. Zu einer konstruktivistischen Literaturtheorie*, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

SCHUTTE, Jürgen (1997), „»Die Kindheit ist nicht mehr vorhanden« Anmerkung zum autobiographischen Diskurs in Peter Weiss' *Abschied von den Eltern*“ in: *Wechsel der Orte. Studien zum Wandel des literarischen Geschichtsbewußtseins: Festschrift für Anke Bennholdt-Thomson*, Irmela von der Lühe – Göttingen: Wallenstein-Verlag, 334-345.

SOLBACH, Andreas (2001), „Narzißtisches Bekenntnis bei Peter Weiss: Strategien der Verleugnung in der autobiographischen Prosa“ in: *Literatur für Leser*, Heft 1, Frankfurt a. M.: Lang, 14-36.

WILPERT, Gero von (Hg.) (2001), *Sachwörterbuch der Literatur*, 8. Auflage. Stuttgart: Kröner Verlag, („Autobiographie“), 60-61.

Hermann Hesse

HESSE, Hermann (1955), *Der Steppenwolf*, Stuttgart, München: Deutscher Bücherbund GmbH & Co. (Lizenzausgabe: Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag; 1955 by Hermann Hesse).

— (1974), *Kindheit des Zauberers* (Ein autobiographisches Märchen Handgeschrieben, illustriert und mit einer Nachbemerkung versehen von Peter Weiss). Frankfurt a. M., Leipzig: Insel Verlag.

— (1977), *Der Zauberer* (Faksimile der Handschrift), Marbach am Neckar: Marbacher Schriften 14, Bernhard Zeller (Hg.) mit Nachwort versehen, 85-91.

— (1977), *Hermann Hesse als Maler* (Vierundvierzig Aquarelle ausgewählt von Bruno Hesse. Mit Texten von Hermann Hesse), Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag.

— (2001), *Der Zauberer*, Bernhard Zeller (Hg.) mit Nachwort versehen, 111-119, Frankfurt a. M.: Suhrkamp Verlag. (includ: *Der Zauberer*, *Kurzgefaßter Lebenslauf*, *Kindheit des Zauberers*).

Pintura, esculturas e colagens

BIRCHER, Martin (1980). “Maler und Dichter der Idylle Salomon Gessner (1730-1788)” in: *Zürich und Wolfenbüttel* (1980) (Titel des Katalogs), 8-10.

BISCHOF, Ulrich (1993), *Max Ernst*, Köln: Taschen (Tradução: Paula Reis. Lisboa).

BOSING, Walter (2001), *Bosch. A obra de Pintura*, Köln: Taschen (Tradução: Casa das Línguas).

BÖTTCHER, Kurt, MITTENZWEI, Johannes (1980), *Dichter als Maler*, Stuttgart: Kohlhammer.

— (1980), “Einiges über malende und zeichnende Schriftsteller” (Einleitung) in: *Dichter als Maler*, Stuttgart: Kohlhammer, 8-28.

BRETON, André (1975). “Anweisung für den Leser von André Breton” (prefácio sem paginação) in: ERNST, Max, *La femme 100 têtes*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins Versand (edição especial, sem paginação).

CARAVAGGIO (1978), *Mestres da Pintura. Caravaggio*, São Paulo, Brasil: Abril S.A. Cultural e Industrial.

COMENIUS, Johann Amos (1769), *Johann Amos Comenii Orbis Sensualium Picti Pars [...]*, Norimbergae: Pars Prima (Microfiche – Ausg. 1995).

DÜRER, Albrecht (1971), *Albrecht Dürer 1471-1971*, München: Prestel-Verlag (Austellung des Germanischen Nationalmuseums).

DÜRRENMATT, Friedrich, *Centre Dürrenmatt Neuchâtel*. <http://www.cdn.ch/html/home.html> (acesso Dezembro 2006).

ELGER, Dietmar (2005), *Dadaísmo*, Köln: Taschen (Tradução: João Bernardo Boléo).

ERNST, Max (1975), *La femme 100 têtes*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins Versand (edição especial, s.p.)

— (1975), *Une semaine de bonté*, Frankfurt a. M.: Zweitausendeins Versand (edição especial, s.p.).

ESSIG, Rolf-Bernhard (2001). “Magd & Muse” in: *Die Zeit*, 25/7/01, 32.

FERRIER, Jean-Louis (2001), *Paul Klee*, Lisboa: Céntralivros (Tradução: Teletraduções, Lisboa).

GANTEFÜHRER-TRIER, Anne (2005), *Cubismo*, Köln: Taschen (Tradução: Ana Margarida Obst).

HAGEN, Rainer e Rose-Marie Walter (1995). *Bruegel. Obra Completa de Pintura*, Köln: Taschen (Tradução: Lucília Filipe, Lisboa).

HENNING, Peter (2002). “Echte Handarbeit” in: *Stern*, 29/ 2002, 146.

LAMBERT, Gilles (2001), *Caravaggio*, Köln: Taschen.

KANDINSKY, Wassily (1952), *Über das Geistige in der Kunst*, Bern-Bümpliz: Beuteli-Verlag (4ª ed. com introdução de Max Bill, com xilogravuras do autor, 1ª ed. 1911: München, datada de 1912).

LESLIE, Richard (1997). *Surrealism. The dream of Revolution*, New York: Smithmark Publishers.

NÜDEL, Ernst (1981), *Kurt Schwitters mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten dargestellt*, Reinbek bei Hamburg: Rowohlt.

PARTSCH, Susanna (2003), “«...allen Werken in Malerei und Bronzeplastik vorzuziehen.» Laokoon und seine Söhne.” in: *Sternstunden der Kunst. Von Nofretete bis Andy Warhol*, Verlag C.H. Beck: München, 31-43.

PLATSCHEK, Hans (1956) (Hg.), *Dichtung Moderner Maler*, Wiesbaden: Limes Verlag.

SCHNEIDER, Norbert (1999), *Naturezas-mortas. A Pintura de Naturezas-mortas nos Primórdios da Idade Moderna*, Köln: Taschen (Tradução: Adelaide Cervaens Rodrigues e Teresa Carvalho, Lisboa).

SCHÖTTLER, Peter (2002). “Zwischen den Mühlsteinen” in: *Die Zeit*, 4/7/2002, 39.

WARNCKE, Carsten-Peter (2004). *Picasso*, Köln: Taschen (Tradução: Fernando Tomaz).

WILSON, Simon (1991), *Surrealist Painting*, London: Phaidon.

WOLF, Ror (1997). *Raoul Tranchirers Mitteilungen an Ratlose*, Frankfurt a. M.: Anabas.

— (1999), *Raoul Tranchirers vielseitiger großer Ratschläger*, Frankfurt am Main: Schöffling & Co. Verlagsbuchhandlung GmbH.

Dicionários e literatura complementar

BÄCHTOLD-STÄUBLI, Hanns. HOFFMANN-KRAYER, Eduard (1987) (Hg.), *Handwörterbuch des deutschen Aberglaubens*, Bd. 6, Berlin, New York: Walter de Gruyter & Co., 414-418.

BROCKHAUS. *Die Enzyklopädie* (1996), zwanzigste, überarbeitete und aktualisierte Auflage. 24 Bde., Bd. 1, Leipzig-Mannheim: F.A. Brockhaus.

BLINN, Hausjürgen (2001), *Informationshandbuch Deutsche Literaturwissenschaft*, 4. Auflage, Frankfurt a. M.: Taschenbuch Verlag, 476.

BÍBLIA SAGRADA (2000), PAULUS Editora: Artes gráficas Carasa (Espanha).

CHEVALIER, Jean, ALAIN, Cheerbrant (1982). *Dicionário dos Símbolos*. Lisboa: Editorial Teorema (Tradução: Cristina Rodriguez e Artur Guerra).

DORON, Roland, PAROT, Françoise (2001). *Dicionário de Psicologia*, Lisboa: Climepsi editores.

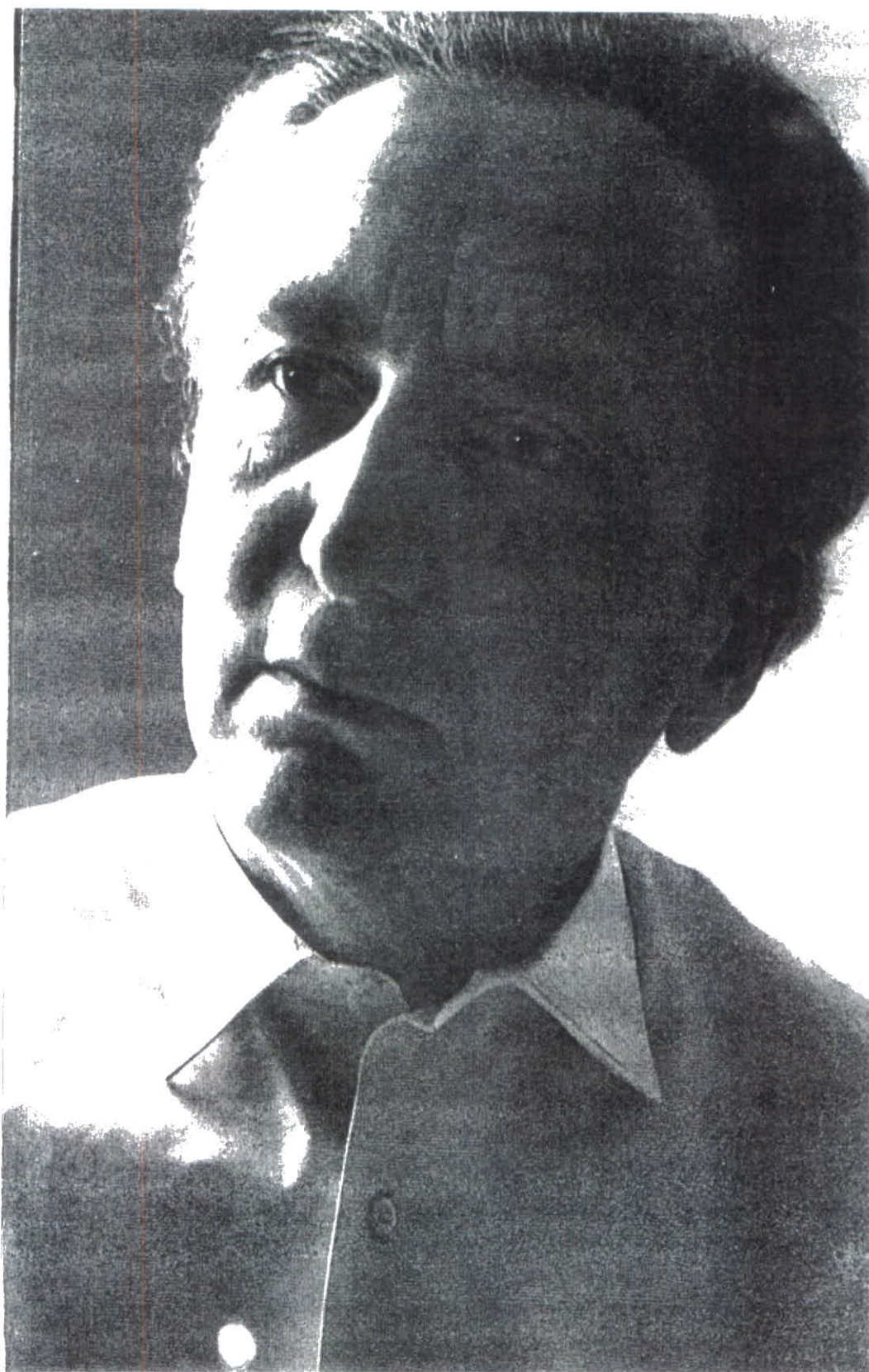
ECO, Umberto (1989), “Sobre os espelhos” (Eco 1989: 11-44) in: *Sobre os Espelhos e outros ensaios*, Lisboa: Difel, 11-44. [Título original: *Sugli specchi e altri saggi* (1985)].

KAFKA, Franz (1992), “Der ‘Brief an den Vater’” (November 1919) in: *Franz Kafka. Nachgelassene Schriften und Fragmente II*, Jost Schillemeit (Hg.). Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 143-217.

MORAIS SILVA, António de (1990). *Novo Dicionário Compacto da Língua Portuguesa*, 6ª ed., Mem Martins: Editorial Confluência (5 vol.).

REIS, Carlos. LOPES, Ana Cristina M. (2000), *Dicionário de Narratologia*, 7ª ed., Coimbra: Livraria Almedina.

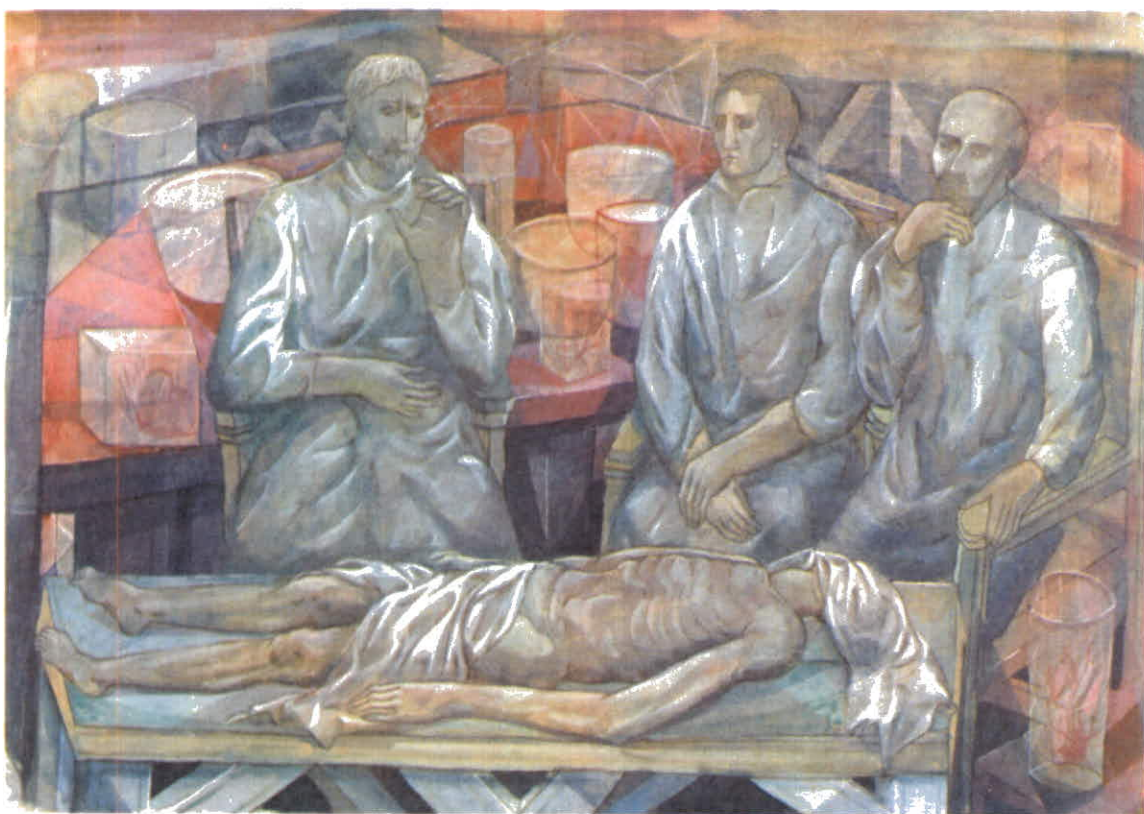
WAGNER, Richard (1887), “Das Kunstwerk der Zukunft” in: *Gesammelte Schriften und Dichtungen*, 2. Aufl., Leipzig, 42-177.



Gaiser (Bienek 1962, 209)



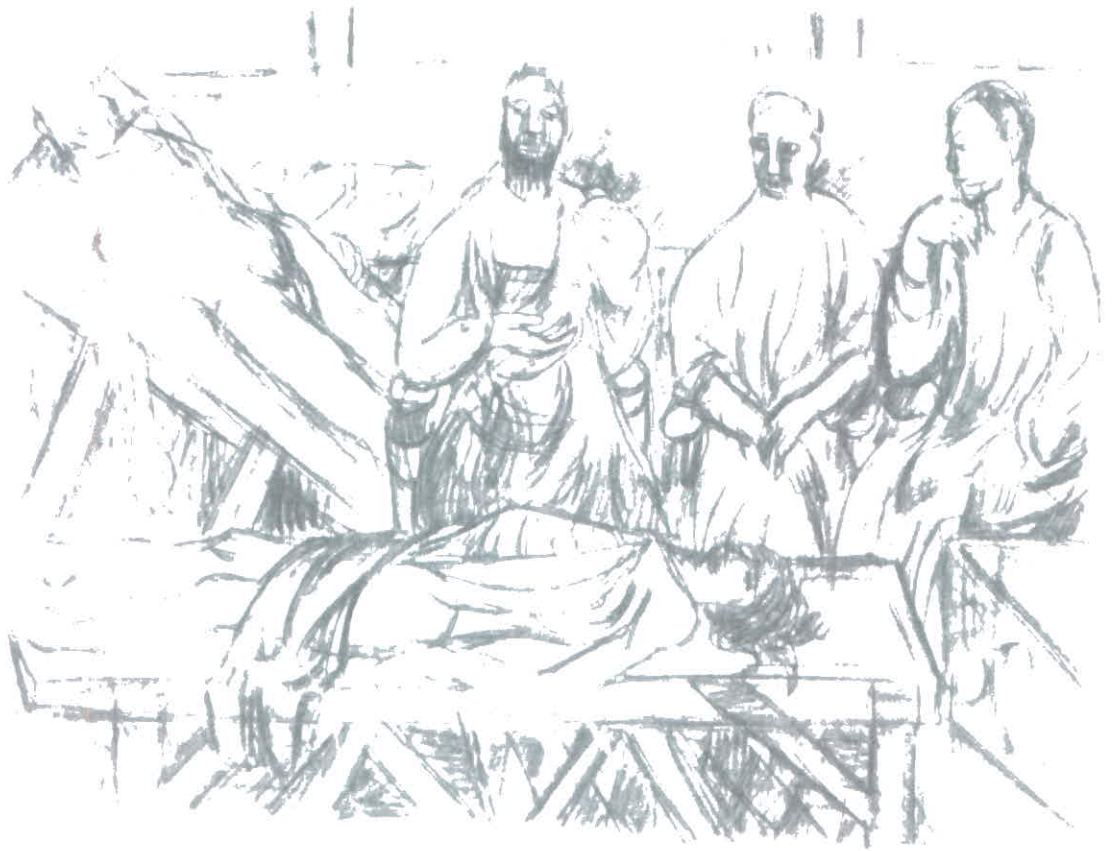
Obduktion, 1944 (Bartsch 1982, 197)



Anatomie, 1946 (Bartsch 1982, 199)



Studie zur Anatomie (Bartsch 1982, 196)



Studie zur Anatomie (Bartsch 1982, 198)



Mysterienspiel, 1934 (Bartsch 1982, 102)



Parade, 1945 (Bartsch 1982, 203)



Fahrende Schauspieler vorm Dorf, 1936 (Bartsch 1982, 117)



Jahrmarktsleben, 1940 (Bartsch 1982, 179)



Musikanten, 1944 (Bartsch 1982, 191)



Jahrmarktsguppe, 1943 (Bartsch 1982, 189)



Hausierer, 1940 (Bartsch 1982, 171)



Jahrmarkt am Stadtrand, ca. 1940 (Bartsch 1982, 173)



Das große Welttheater, 1937 (Bartsch 1982, 141)



Menschen in der Straßenbahn II, 1934 (Bartsch 1982, 107)



Menschen in der Straßenbahn I, 1934 (Bartsch 1982, 106)



Die Maschinen greifen die Menschheit an, 1935 (Bartsch 1982, 115)



Das Gartenkonzert, 1938 (Bartsch 1982, 144)



Junge im Garten, 1938 (Bartsch 1982, 149)



Jüngling am Stadtrand, 1938 (Bartsch 1982, 153)



Selbstbildnis, 1946 (Bartsch 1982, 215)



Der Webstuhl, 1947 (Bartsch 1982, 237)



Zersplitterter Kopf, 1947 (Bartsch 1982, 239)



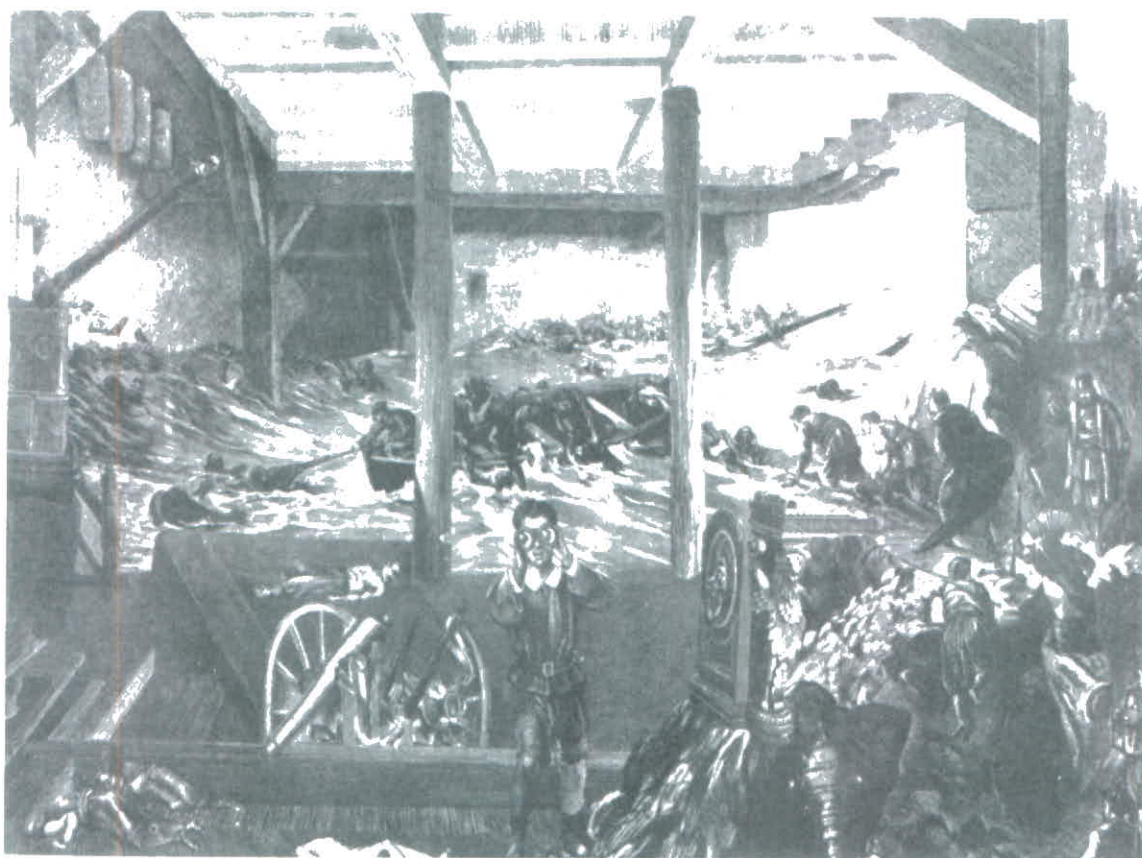
Dürer, Der Verlorene Sohn (Dürer 1971, 217)



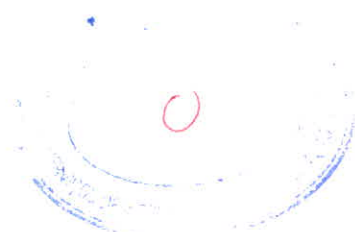
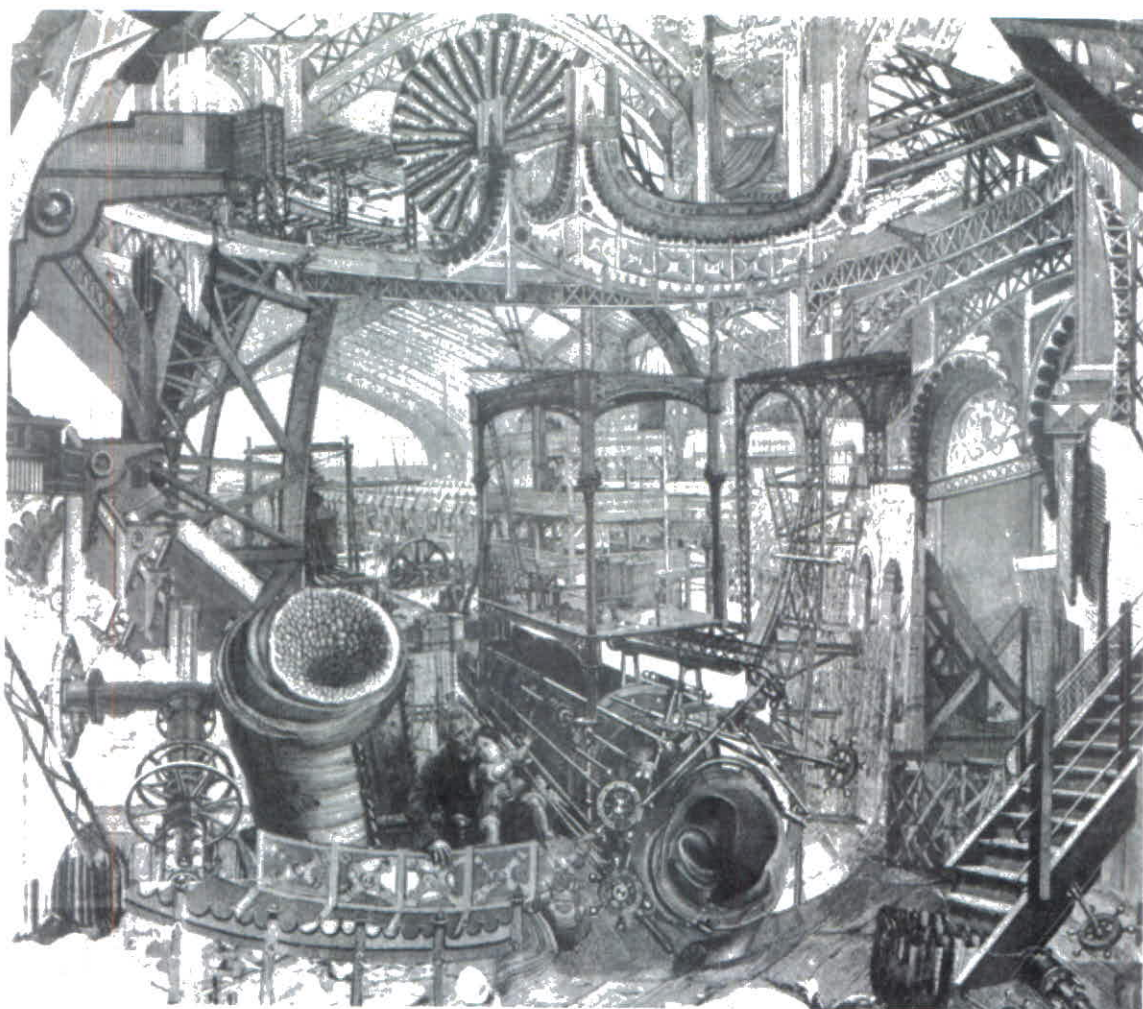
Bosch, Der Verlorene Sohn, Der Landstreicher (1510) (Bosing 2001, 65)



colagem VII, *Abschied von den Eltern*, 1962 (Hoffmann 1984, 155)



colagem III, *Abschied von den Eltern*, 1962 (Bartsch 1982, 264)



colagem VIII, *Abschied von den Eltern*, 1962 (Bartsch 1982, 267)