

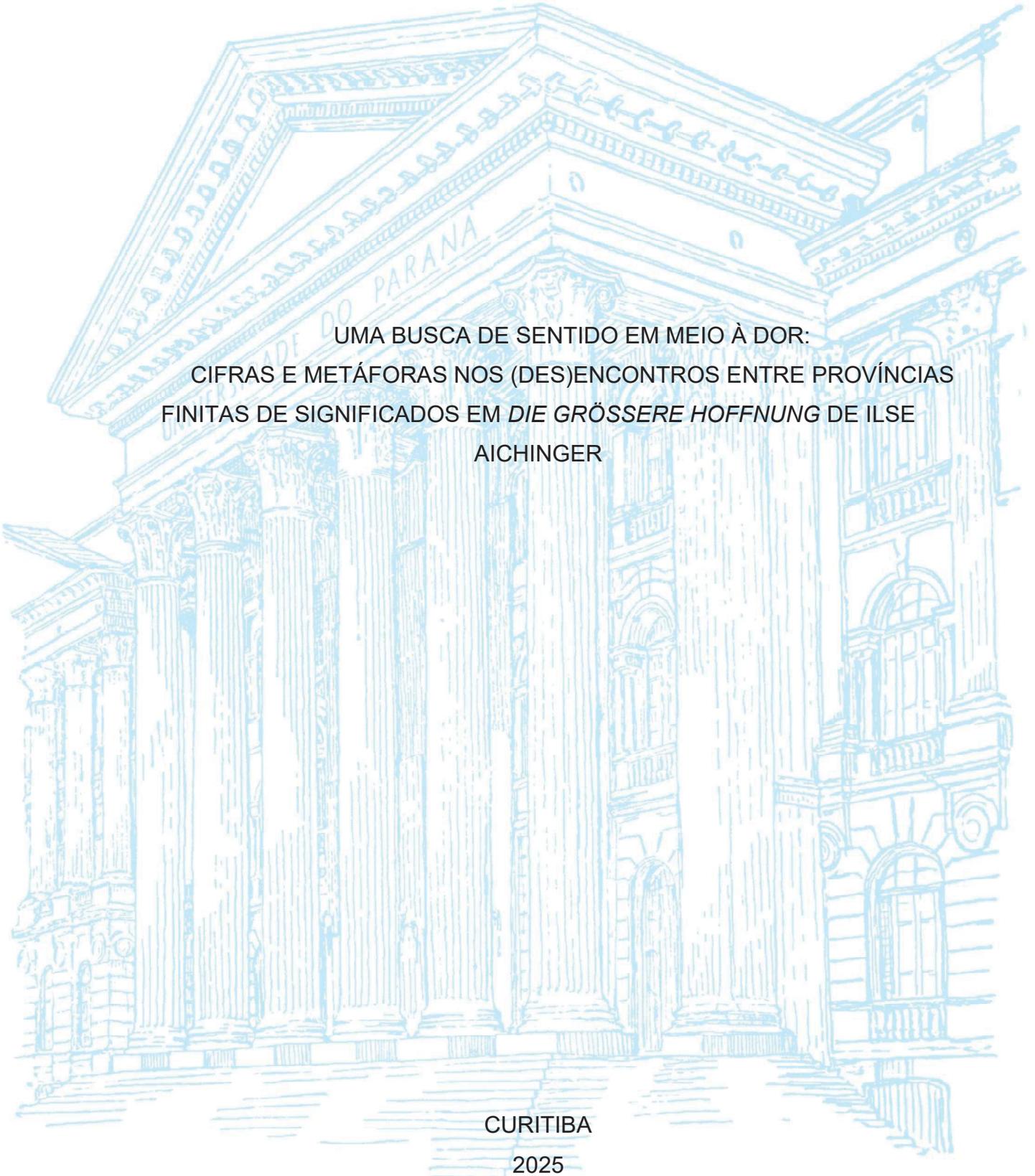
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ

BRUNA SENKE MARCELINO

UMA BUSCA DE SENTIDO EM MEIO À DOR:  
CIFRAS E METÁFORAS NOS (DES)ENCONTROS ENTRE PROVÍNCIAS  
FINITAS DE SIGNIFICADOS EM *DIE GRÖSSERE HOFFNUNG* DE ILSE  
AICHINGER

CURITIBA

2025



BRUNA SENKE MARCELINO

UMA BUSCA DE SENTIDO EM MEIO À DOR:  
CIFRAS E METÁFORAS NOS (DES)ENCONTROS ENTRE PROVÍNCIAS  
FINITAS DE SIGNIFICADO EM *DIE GRÖSSERE HOFFNUNG* DE ILSE AICHINGER

Dissertação apresentada ao curso de Pós-graduação em Letras, Área de Concentração em Estudos Literários, Setor de Ciências Humanas da Universidade Federal do Paraná, como requisito parcial à obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientadora: Profa. Dra. Ruth Bohunovsky

CURITIBA  
2025

DADOS INTERNACIONAIS DE CATALOGAÇÃO NA PUBLICAÇÃO (CIP)  
UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ  
SISTEMA DE BIBLIOTECAS – BIBLIOTECA DE CIÊNCIAS HUMANAS

Marcelino, Bruna Senke

Uma busca de sentido em meio à dor : cifras e metáforas nos (des)encontros entre províncias finitas de significados em *Die Grössere Hoffnung de Ilse Aichinger* . / Bruna Senke Marcelino. – Curitiba, 2025.

1 recurso on-line : PDF.

Dissertação (Mestrado) – Universidade Federal do Paraná, Setor de Ciências Humanas, Programa de Pós-Graduação em Letras.

Orientadora: Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Ruth Bohunovsky .

1. Aichinger, Ilse, 1921-2016. 2. Literatura austríaca. 3. Schutz, Alfred, 1899-1959. I. Bohunovsky, Ruth, 1972-. II. Universidade Federal do Paraná. Programa de Pós-Graduação em Letras. III. Título.

Bibliotecário: Dênis Junio de Almeida CRB-9/2092



## TERMO DE APROVAÇÃO

Os membros da Banca Examinadora designada pelo Colegiado do Programa de Pós-Graduação LETRAS da Universidade Federal do Paraná foram convocados para realizar a arguição da dissertação de Mestrado de **BRUNA SENKE MARCELINO**, intitulada: **UMA BUSCA DE SENTIDO EM MEIO À DOR: CIFRAS E METÁFORAS NOS (DES)ENCONTROS ENTRE PROVÍNCIAS FINITAS DE SIGNIFICADOS EM DIE GRÖSSERE HOFFNUNG DE ILSE AICHINGER**, sob orientação da Profa. Dra. RUTH BOHUNOVSKY, que após terem inquirido a aluna e realizada a avaliação do trabalho, são de parecer pela sua APROVAÇÃO no rito de defesa.

A outorga do título de mestra está sujeita à homologação pelo colegiado, ao atendimento de todas as indicações e correções solicitadas pela banca e ao pleno atendimento das demandas regimentais do Programa de Pós-Graduação.

CURITIBA, 28 de Abril de 2025.

Assinatura Eletrônica

07/05/2025 15:46:42.0

RUTH BOHUNOVSKY

Presidente da Banca Examinadora

Assinatura Eletrônica

07/05/2025 18:56:06.0

MARCELO RONDINELLI

Avaliador Externo (UNIVERSIDADE FEDERAL DE MINAS GERAIS)

Assinatura Eletrônica

07/05/2025 17:36:43.0

MARCELO PAIVA DE SOUZA

Avaliador Interno (UNIVERSIDADE FEDERAL DO PARANÁ)

À minha irmã, sempre minha inspiração.  
Ao meu grande amor, que acreditou em mim desde o princípio.

## AGRADECIMENTOS

Escrever esta dissertação só foi possível graças a inúmeras pessoas que, de uma forma ou outra, participaram desse processo. A elas, dedico as seguintes palavras.

Primeiramente, agradeço à minha amada mãe, Joana, meu exemplo maior de amor e força, por todos os ensinamentos de vida, pelas conversas sinceras, por todas as jantinhas deliciosas que me aqueciam ao chegar em casa depois de um dia de trabalho e estudo, enfim, por toda a sua dedicação à nossa família.

Ao meu amado pai, Marcelo, sou grata pela sua presença carinhosa e por ter me ensinado, através de sua visão atenciosa de fotógrafo, a olhar o mundo com sensibilidade, a ver a beleza em cada sabiá e flor no quintal. Não posso deixar de lhe agradecer também o cafezinho que você me trazia de manhãzinha ou enquanto eu estava concentrada estudando.

À minha irmã, cujo sorriso constante sempre me fortalece e cujo entusiasmo demonstrado em cada uma de minhas pequenas conquistas me motiva. É admirável e me enche de orgulho ver seu crescimento. Conte comigo para o que precisar, meu “Tico”.

À amável Profa. Dra. Ruth Bohunovsky, pela orientação cuidadosa e por aceitar me guiar neste processo, oferecendo a base necessária em todas as etapas. Não poderia escolher outra pessoa para esse fundamental papel. Seu olhar atento e suas indicações precisas foram essenciais para que eu encontrasse o rumo da minha investigação. Agradeço por seu apoio em minhas escolhas, nada fáceis, durante esta pesquisa e por, desde as aulas durante a graduação, me mostrar a potência da literatura austríaca. Seu trabalho como professora e pesquisadora me inspira.

Aos Prof. Dr. Marcelo Rondinelli e Prof. Dr. Marcelo Paiva de Souza, membros da minha Banca de Qualificação, cujas significativas contribuições não somente enriqueceram este trabalho, mas também o tornaram mais consistente e abrangente. A participação de vocês e suas sugestões foram determinantes para o resultado desta dissertação.

À Universidade Federal do Paraná, minha *alma mater*, por tantas oportunidades oferecidas e por me conduzir na descoberta de meu caminho, tanto acadêmico quanto pessoal, meus sinceros agradecimentos e respeito. Estendo meus

agradecimentos aos funcionários e funcionárias dessa casa, que trabalham com dedicação pela educação pública de qualidade.

Em especial, minha gratidão aos meus mestres: à Profa. Dra. Teresa Cristina Wachowicz, pela minha iniciação na pesquisa acadêmica ainda no período da graduação; ao Prof. Dr. Paulo Astor Soethe, pelas encorajadoras trocas e por me incentivar a participar do curso de verão em Graz (Áustria), onde li pela primeira vez os textos da autora sobre cuja obra me debrucei neste estudo; e ao Prof. Dr. Waltencir Alves de Oliveira, pelas inspiradoras aulas, das quais guardo não só os ensinamentos sobre os poemas de João Cabral de Melo Neto, mas, sobretudo, o afeto sempre presente em suas palavras, essencial para que eu superasse os duros dias durante a pandemia.

Ao Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Paraná e a seus professores exemplares, pela formação de excelência que me proporcionaram.

Ao Prof. Dr. Antônio Augusto Nery, pelas fascinantes aulas, que já haviam me aberto os olhos para a pesquisa na literatura antes da pós-graduação e que me deram muito da estrutura necessária para iniciar o estudo de uma narrativa literária.

À Profa. Dra. Maria Serena Felici, à época professora na *Università degli Studi Internazionali di Roma* (UNINT) – um valioso presente proporcionado pelo Programa de Internacionalização (CAPES/PrInt) – pelas aulas impecáveis, por me apresentar uma das teorias que serviu de referência para minha pesquisa. Agradeço ainda pela sua delicadeza em nossas conversas e pela alegria que me proporcionou ao me permitir explorar, ao seu lado, recantos de Roma que, sozinha, eu nunca teria descoberto. Eu a tenho em grande apreço.

Ao Arquivo de Literatura Alemã (*Deutsches Literaturarchiv Marbach*-DLA), em Marbach am Neckar, pelo apoio financeiro recebido por meio do programa de bolsas de Marbach (*Das Marbacher Stipendienprogramm*), por me receber como pesquisadora, pelo acesso à incrível biblioteca e aos manuscritos de Ilse Aichinger, essenciais para esta pesquisa.

À querida Ana Maria, pelas preciosas trocas por telefone e pelo zelo na leitura e revisão deste texto.

Aos meus amigos e amigas, sei que não fui tão presente nos últimos tempos, equilibrando o mestrado e trabalho, portanto, lhes agradeço pela paciência, pelo suporte e compreensão. À Isa e à Lua, sou imensamente grata pelos encontros

alegres com batata, caipirinha e fofocas, que renovavam minhas energias, assim como pela infinita troca de mensagens em nosso grupo; à Lu, minha prima, pelo companheirismo e carinho que recebi após longos dias de escrita, além da cumplicidade que compartilhamos desde criança; ao Gui, por ser meu ombro amigo em todos os momentos: sua companhia na escola me acalenta, nossos cafés na feira sábado de manhã são um respiro necessário; e ao Jeff, por todas as vezes que me fez rir enquanto tomávamos um chope e, claro, por me apresentar seu grande amigo. Obrigada por tornarem esse processo mais leve! Vocês são incríveis!

Ao meu companheiro Daniel, parceiro na dança e na vida, por estar ao meu lado desde a redação do projeto de mestrado até as intermináveis maratonas de escrita. Por escutar, mesmo sem sempre entender, todas as minhas questões sobre esta dissertação, e por compartilhar as alegrias nas descobertas de algo novo e no meu deslumbramento com trechos do romance. Obrigada por me confortar quando o processo de escrita estava demasiadamente doloroso e eu desabei. Sua presença foi a paz e serenidade que tanto me foram necessárias e por isso sou imensamente grata.

Por fim, minha eterna reverência a Ilse Aichinger, por seus textos sensíveis e extremamente profundos, que não deixam de me fascinar e emocionar a cada leitura.

*[...] o que se afinava, agora, no quase-azul de  
seu imaginar. A vida, mesmo, nunca parava.*

Guimarães Rosa (2017)

*„Die größere Hoffnung“ (mein erstes Buch)  
entstand aus einem Debakel*

Ilse Aichinger [2005?]

## RESUMO

Esta pesquisa investiga o primeiro e único romance da escritora austríaca Ilse Aichinger (1921-2016), *Die größere Hoffnung*, publicado originalmente em 1948 e pioneiro na literatura alemã a tematizar a Segunda Guerra Mundial. Apesar de sua importância histórica e experimentalidade linguística, a obra ainda carece de uma ampla recepção e uma tradução integral no contexto brasileiro. Inserida no panorama literário de pós-guerra em língua alemã, a pesquisa contextualiza vida e obra de Aichinger e o percurso crítico inicial do romance (Fried 1949; Schreiber 1949; Danneberg 1948; Guggenheimer 1951; Siegburg 1951), que salienta a coexistência de múltiplas realidades na narrativa. O estudo parte da noção de “províncias finitas de significado” (PFS), proposta por Alfred Schütz (1945), mobilizando-a para examinar as estratégias linguísticas – especialmente a metáfora e uso de cifras – que articulam diferentes níveis de realidade no romance. Além disso, o trabalho revisita o conceito de *mimesis* com base em Erich Auerbach (1971) e Luiz Costa Lima (1980) e propõe uma análise narratológica fundamentada nos conceitos de Gérard Genette (1972). A análise focaliza como a alternância entre o mundo concreto da guerra e o universo onírico-fantástico da protagonista — uma criança meio-judia em fuga — constrói sua experiência vivida. As análises apresentadas nesta dissertação mostram como a teoria de Schütz pode ser um meio de interpretação possível para *Die größere Hoffnung*, especialmente no que diz respeito à estrutura narrativa e à forma como diferentes níveis de realidade são construídos no nível textual do romance. Este estudo conclui que a alternância entre os mundos, aliada ao uso de recursos figurativos, contribui para a construção literária da experiência vivida pela protagonista e exige do leitor ou da leitora um papel ativo na construção de sentido da obra.

Palavras-chave: Ilse Aichinger; literatura austríaca; pós-guerra; múltiplas realidades; Alfred Schütz; linguagem figurada.

## ABSTRACT

This study investigates the first and only novel of Austrian author Ilse Aichinger (1921–2016), *Die größere Hoffnung*, originally published in 1948, one of the first novels to address the Second World War period. Despite its historical relevance and linguistic distinctiveness, the novel has not yet been widely received in Brazil, nor has it been fully translated into Portuguese. Set within the post-war German-language literature scene, this research contextualizes the Aichinger's life and work as well as the novel's initial critical reception (Fried 1949; Schreiber 1949; Danneberg 1948; Guggenheimer 1951; Siegburg 1951), which highlights the coexistence of multiple realities in the narrative. The study draws on the concept of Finite Provinces of Meaning (FPM), proposed by Alfred Schütz (1945), mobilizing it to examine different linguistic strategies — particularly the use of metaphorical language and ciphers —, which articulate different levels of reality in the novel. Furthermore, it revisits the notion of *mimesis* based on Erich Auerbach (1971) and Luiz Costa Lima (1980) and proposes a narratological analysis founded on the concepts of Gérard Genette (1972). The analysis focuses on how the alternation between the war concrete world and the dream-like world of the protagonist — a half-Jewish child on the run — creates the experiences lived by the character and demands an active role from the reader in the construction of the novel's meaning. The analyses presented in this dissertation show how Alfred Schütz's theory may be a mean of interpretation to *Die größere Hoffnung*, particularly in what concerns the narrative structure and the way in which different layers of reality are built in the novel's textual level. This paper concludes that the alternation between the worlds, combined with the use of figurative resources, contributes to the construction of the experiences lived by the protagonist and demands an active role from the reader in the construction of the novel's meaning.

Keywords: Ilse Aichinger; Austrian literature; post-war; multiple realities; Alfred Schütz; figurative language.

## ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit untersucht den ersten und einzigen Roman der österreichischen Schriftstellerin Ilse Aichinger (1921–2016), *Die größere Hoffnung*, der ursprünglich 1948 veröffentlicht wurde. Dieses Werk gilt als wegweisend in der deutschsprachigen Literatur, vor allem in Hinblick auf die Auseinandersetzung mit dem Zweiten Weltkrieg. Trotz seiner historischen Bedeutung und sprachlichen Experimentierfreude hat der Roman bislang weder eine breite kritische Rezeption in Brasilien erfahren noch wurde er ins Portugiesisch übersetzt. Im Kontext der Nachkriegsliteratur untersucht diese Studie nicht nur das Werk und Leben Aichingers, sondern auch die ersten Rezensionen des Romans (Fried 1949; Schreiber 1949; Danneberg 1948; Guggenheimer 1951; Siegburg 1951), in denen auf die Präsenz mehrerer Realitätsebenen im Werk hingewiesen wird. Die Analyse bedient sich des Konzepts der „Sinnprovinzen“, das Alfred Schütz (1945) entwickelt hat. Es wird verwendet, um sprachliche Strategien zu untersuchen – insbesondere Metaphern und Chiffren –, die auf verschiedene Realitätsebenen im Roman verweisen. Darüber hinaus greift die Studie erneut auf das Mimesis-Konzept von Erich Auerbach (1971) und Luiz Costa Lima (1980) zurück und führt eine erzähltheoretische Analyse auf der Grundlage der Begriffe von Gérard Genette (1972) durch. Die Forschung zeigt, wie der Wechsel zwischen der Alltagswelt – also dem Kriegsalltag – und der Welt des Traums und Spiels der Hauptfigur – ein halbjüdisches Mädchen auf der Flucht – ihre Erfahrung prägt. Die in dieser Studie durchgeführten Analysen zeigen, dass die Theorie von Alfred Schütz ein mögliches Interpretationsinstrument darstellt, um *Die größere Hoffnung* zu untersuchen – insbesondere in Bezug auf die Erzählstruktur und darauf, wie verschiedene Realitätsebenen auf der Textebene des Romans gestaltet werden. Diese Untersuchung kommt zu dem Schluss, dass der Wechsel zwischen verschiedenen Realitätsebenen, verbunden mit den verwendeten figurativen Mitteln, zur literarischen Gestaltung der Erfahrung der Hauptfigur beiträgt und von den Leser\*innen eine aktive Teilnahme an der Sinnkonstruktion fordert.

Schlüsselwörter: Ilse Aichinger; österreichische Literatur; Nachkriegszeit; multiple Realitäten; Alfred Schütz; figurative Sprache.

## SUMÁRIO

<b>1 INTRODUÇÃO</b> .....	<b>13</b>
<b>2 ILSE AICHINGER E O NACIONAL-SOCIALISMO: BIOGRAFIA, LITERATURA E DIE GRÖSSERE HOFFNUNG</b> .....	<b>27</b>
2.1 IMPLICAÇÕES DO NACIONAL-SOCIALISMO NA VIDA DE ILSE AICHINGER	27
2.1.1 Ilse Aichinger e a sua origem .....	27
2.1.2 Separação da irmã .....	29
2.1.3 Permanência como proteção da mãe .....	29
2.2 ILSE AICHINGER: VIDA E OBRA .....	31
2.3 ILSE AICHINGER E O INÍCIO DA LITERATURA DE LÍNGUA ALEMÃ PÓS- SEGUNDA GUERRA .....	39
2.3.1 <i>DgH</i> : recepção e crítica .....	39
2.3.2 Resumo do enredo .....	48
2.3.3 Análise narratológica .....	55
2.3.3.1 Modo .....	56
2.3.3.2 Voz .....	66
2.3.3.3 Ordem .....	73
<b>3 MÚLTIPLAS REALIDADES E POSSIBILIDADES DE DESCRIÇÃO</b> .....	<b>78</b>
3.1 A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE NA LITERATURA .....	78
3.1.1 <i>Mimesis</i> no entreguerras: Erich Auerbach .....	80
3.1.2 Revisão crítica do conceito de <i>mimesis</i> em Luiz Costa Lima .....	88
3.2 A SOCIOLOGIA FENOMENOLÓGICA DE ALFRED SCHÜTZ: ORIGENS, FUNDAMENTOS E INTERFACES COM A LITERATURA .....	97
3.2.1 Características dos mundos da fantasia .....	103
<b>4 PROVÍNCIAS FINITAS DE SIGNIFICADO EM <i>DIE GRÖSSERE HOFFNUNG</i></b> ..	<b>107</b>
4.1 COMUNICAÇÃO INDIRETA E A CONSTRUÇÃO DAS PFS EM <i>DIE GRÖSSERE HOFFNUNG</i> .....	107
4.1.1 Linguagem figurada .....	109
4.1.2 Linguagem cifrada .....	114
4.2 DEFINIÇÃO DAS PROVÍNCIAS FINITAS DE SIGNIFICADO .....	128
4.2.1 Mundos de fantasia em <i>DgH</i> .....	131
4.2.1.1 A Meia-Lua apanhou-a .....	132
4.2.1.2 Era uma vez .....	136

4.2.2 Realidade primordial em <i>DgH</i> .....	147
4.2.2.1 “No meu aniversário não há segredos!” .....	148
4.2.2.2 Entre canhões e ruínas.....	155
4.3 (DES)ENCONTROS ENTRE PROVÍNCIAS FINITAS DE SIGNIFICADOS .....	161
<b>5 CONSIDERAÇÕES FINAIS .....</b>	<b>169</b>
<b>REFERÊNCIAS.....</b>	<b>172</b>

## 1 INTRODUÇÃO

Os autores e autoras que produziram em língua alemã após 1945 empenharam-se em reconstruir os fundamentos éticos, estéticos e linguísticos da literatura, depois de todo o horror vivenciado durante os 12 anos de ditadura nazista na Alemanha e, no caso da Áustria, após os cinco de ditadura e do “austrofascismo”<sup>1</sup>, seguidos do regime nazista após a “anexação”<sup>2</sup>. A literatura em língua alemã de 1945 até 1991, período do pós-guerra – *Nachkriegsliteratur* – recebe, em sua primeira etapa (1945-1959), o nome de *Trümmerliteratur* [literatura de escombros]. Nesse período, dá-se o início da produção da austríaca Ilse Aichinger (1921-2016) e o lançamento de seu primeiro e único romance *Die größere Hoffnung* (1948). Nesse livro, Aichinger recorre a uma singular linguagem metafórica que descreve os anos de guerra na cidade de Viena fazendo uso da visão de uma criança que está dividida entre a parte materna de sua família, de origem judaica, seu pai (um soldado nazista) e um grupo de crianças judias ao qual ela se empenha para pertencer.

Entre os autores na literatura austríaca depois do final da segunda guerra em 1945, destacam-se três nomes, já conhecidos e traduzidos para o português. Paul Celan é um dos mais lidos e citados poetas da literatura pós-guerra, inclusive no Brasil (Carone, 1979; Oliveira, 2008; Carreiras, 2005; Cardozo, 2012). Ingeborg Bachmann é outra poeta amplamente discutida no âmbito dos estudos literários, especialmente em relação à sua forma de usar a linguagem. Sua obra poética destaca-se por explorar, de maneira simbólica, questões relacionadas à desumanização e à insensibilidade da sociedade diante dos horrores da guerra (Pereira, 2010). Outro poeta muito discutido é Ernst Jandl, autor também ligado à tradição de experimentação linguística na poesia europeia (Macchi, 2018).

---

<sup>1</sup> Sobre o período do austrofascismo, lê-se, por exemplo, em *Áustria: uma história literária*: “Em 4 de março de 1933, numa jogada tática, o próprio parlamento suspende suas ações, e Dollfuß se aproveita da situação para fechá-lo permanentemente. [...] Em setembro do mesmo ano, comemoram-se os 250 anos da ‘libertação dos turcos’ e, simultaneamente, o Dia do Católico – um palco adequado para o chanceler divulgar seu novo projeto de criação de um Estado estamental –, um eufemismo para aquilo que os críticos chamam de ‘austrofascismo’, isto é, o período autoritário entre 1934 e 1938, sem representação de partidos, sem parlamento democrático e no qual a base do Estado eram os diversos grupos profissionais [Stände]” (Zeyringer; Gollner, 2019, p. 549).

<sup>2</sup> Ainda em *Áustria: uma história literária*: “No dia 12 de março de 1938, tropas alemãs invadem a Áustria. Na histórica praça Heldenplatz, localizada entre o Palácio Imperial de Hofburg e o Burgtheater de Viena, Adolf Hitler explica às massas extasiadas a ‘anexação’ já efetuada” (Zeyringer; Gollner, 2019, p. 553).

Todavia, Hans Weigel, escritor e crítico, conhecido pelo apoio que deu a jovens escritores austríacos após a Segunda Guerra Mundial com o intuito de reconstruir a literatura austríaca<sup>3</sup>, afirma, no texto que publicou na revista *Protokolle 66* intitulado “*Es begann mit Ilse Aichinger*” [Começou com Ilse Aichinger], que a reconstrução da literatura austríaca depois de 1945 começou com Ilse Aichinger, pois foi um pequeno texto dela publicado no jornal que lhe deu impulso para tratar sobre literatura austríaca após a guerra (Weigel, 1966, p. 3).

Conforme também relata Kolleritsch:

Após o prefácio de Fritsch, Hans Weigel abre o primeiro número da revista *Protokolle* com suas lembranças sobre a reconstrução da literatura austríaca após 1945. Para ele, tudo começou com Ilse Aichinger. Foi um dos folhetins<sup>4</sup> de Ilse Aichinger que lhe deu o impulso definitivo para dedicar-se à literatura austríaca. O engajamento de Weigel a favor dos jovens escritores e escritoras alcançou o auge com a série de antologias organizadas por ele, *Stimmen der Gegenwart* [Vozes do Presente] (Kolleritsch, 2005, p. 41).<sup>5</sup>

Ilse Aichinger e sua irmã gêmea, Helga, nasceram em 1921 em Viena, filhas de Berta, que era médica, e de Ludwig, professor. As meninas passaram o começo da infância em Linz – cidade natal do pai – até que, quando tinham seis anos, seus pais se divorciaram e a mãe regressou a Viena com as filhas, onde Ilse conviveu muito com a avó. Após a “anexação” da Áustria pela Alemanha em 1938, a família começou a sofrer perseguição, dado que, mesmo tendo sido criada e educada como católica, Ilse tinha ascendência judaica por parte materna. O pai, contudo, era católico.

---

<sup>3</sup> Nos dicionários de literatura, Weigel é frequentemente descrito como um "patrocinador" da jovem geração de escritores, que ele "reunia ao seu redor no Café Raimund" (Straub, 2016, p. 21, tradução nossa). Texto original: “*In den Literatur-Lexika wird Weigel durchgehend als »Förderer« der jungen Schriftstellergeneration, die er »im Café Raimund um sich scharte«, bezeichnet*”.

<sup>4</sup> Optamos pela tradução de “*Feuilleton*” como “folhetins”, considerando seu significado em português como “texto literário, esp. novelas ou trabalhos de crítica de literatura e artes, geralmente impressos na parte inferior da página de um jornal ou em suplementos culturais” (Houaiss, 1999). Embora esse tipo de publicação não seja comum atualmente e o termo não seja usado no sentido que tem aqui, como se trata de fato ocorrido na década de 1940, entendemos que essa escolha se justifica pelo fato de que os textos de Aichinger eram de caráter literário e eram publicados na seção de cultura e literatura do jornal, o que se alinha ao uso tradicional do termo “*feuilleton*” na imprensa de língua alemã. Além disso, também no Brasil existiu, um suplemento de cultura da Folha de São Paulo, intitulado Folhetim, publicado no final dos anos 1970 e durante quase todo os anos 1980, caderno voltado à literatura e temas sociais (Ver: Roschel, acesso 09 mai. 2025).

<sup>5</sup> Texto original: “*Nach Fritschs Vorwort eröffnet Hans Weigel mit seinen Erinnerungen an den Wiederaufbau österreichischer Literatur nach 1945 den ersten Band der „Protokolle“. Für ihn begann er mit Ilse Aichinger. Eines ihrer Feuilletons gab ihm den entscheidenden Impuls, sich um die österreichische Literatur zu kümmern. Weigels Einsatz für junge SchriftstellerInnen fand seinen Höhepunkt in der von ihm herausgegebenen Anthologienreihe Stimmen der Gegenwart*”.

Em meio ao ambiente de crescente perigo, somente a irmã, Helga, conseguiu fugir em 4 de julho de 1939 através do *Kindertransport*, programa que auxiliou a saída de mais 10.000 crianças que eram consideradas judias de acordo com as Leis de Nuremberg do Reich alemão. O transporte era feito para a Grã-Bretanha em trens e navios (*Kindertransport*) e muitas das crianças exiladas acabaram por nunca mais tornar a ver seus pais, visto que frequentemente eram as únicas da família que sobreviveram à guerra<sup>6</sup>. Nas primeiras páginas do romance de Ilse Aichinger, uma situação semelhante se apresenta, a personagem principal, Ellen, fantasia diante de um mapa enquanto brinca com um barquinho de papel, que se transforma em um navio cheio de crianças, crianças que, para aquele mundo dominado pelo nacional-socialismo, tinham algo de errado: “O navio partia de Hamburgo para o mar. O navio levava crianças. Crianças, com as quais algo não estava bem. O navio estava cheio, carregado”<sup>7</sup> (Aichinger, 2021, p. 9, tradução nossa). No livro, porém, quem está para partir é a mãe de Ellen.

Com a partida da irmã e a dificuldade em conseguir um visto para Ilse e sua mãe, a alternativa encontrada pela família para proteger Berta da deportação, visto que ela era considerada pelos nazistas como judia, foi a permanência de Ilse em Viena, de forma que a mãe passou a ser considerada tutora de uma criança não judia menor de idade. Esse *status* garantiu que a mãe não fosse deportada. Entretanto, para mãe e filha, a permanência na cidade foi marcada por um perigo constante, isolamento, humilhação, perda de direitos e trabalho forçado. Além disso, durante a guerra, a avó e os tios de Aichinger foram deportados e mortos em campo de extermínio. Portanto, a *Shoah*, a Segunda Guerra e o antissemitismo na sua cidade natal foram parte fundamental das experiências de formação da autora, visto que ela era apenas uma menina de 16 anos quando, em março de 1938, a Áustria foi anexada pela Alemanha nacional-socialista – o chamado *Anschluss*. Para os judeus, isso significava privação de direitos, desapropriação de propriedades e perseguição (Herweg, 2021, p. 11).

Ilse Aichinger registrou e transformou suas experiências da guerra em seu primeiro e único romance – além de provavelmente ser o primeiro em língua alemã

---

<sup>6</sup> Ver: Leichsenring, J. (2008); Weidling, P. (2019); Kindertransport Association. (© 2025).

<sup>7</sup> Texto original: “Das Schiff ging von Hamburg aus in See. Das Schiff trug Kinder. Kinder, mit denen irgend etwas nicht in Ordnung war. Das Schiff war vollbeladen”.

que tematizou os horrores daquele período – *Die größere Hoffnung (DgH)*. Nele, a escritora trata o medo, a ameaça e a esperança das "crianças que tinham avós errados, crianças sem passaportes e sem vistos, crianças para as quais ninguém podia ser o fiador"<sup>8</sup> (Aichinger, 2021, p. 9, tradução nossa), partindo da sua própria história de vida. Ao adotar uma perspectiva infantil na narração, não há necessidade de a autora dizer que as crianças eram judias, ou filhas, ou netas de judeus, basta dizer que tinham os avós errados, já que as crianças com os avós certos, essas sim, tinham seus direitos garantidos. Seu objetivo com o livro, escreveu ela à irmã, era retirar alguma forma de magia de toda a dor causada naquele período: “Com meu livro quero tirar encanto da dor, assim como se faz fogo batendo pedras. Talvez eu consiga”<sup>9</sup> (Herweg, 2021, p 313, tradução nossa). Para realizar seu intento, Aichinger buscou uma linguagem simbólica e metafórica apresentando cenas dos cinco anos de guerra vistos pelos olhos de uma criança: Ellen. Assim como outros autores de língua alemã desse período, Ilse buscou uma nova forma de utilizar a língua, realizando, portanto, um exercício metalinguístico.

Após o colapso do regime nacional-socialista, Ilse Aichinger conseguiu finalmente entrar na universidade para cursar medicina. Ao mesmo tempo, começou a escrever para jornais e revistas. E foi em 1º de setembro de 1945 que ela publicou seu primeiro texto literário, *Das vierte Tor* [O quarto portão], no jornal diário *Kurier*, lido e comentado por Hans Weigel. Tal publicação foi rapidamente seguida por outras, como *Geliebter Feind!*, em maio de 1946, também no *Kurier*, e *Aufruf zum Misstrauen*, em julho de 1946, na revista *Der Plan*. Tais textos despertaram o interesse da comunidade cultural austríaca pelo talento de Aichinger. Esse foi o contexto em que Hans Weigel deparou com os textos da jovem autora. Seus escritos lhe marcaram de tal forma que ele a persuadiu a escrever um romance: “Eu pedi ao editor do suplemento de cultura do jornal *Wiener Kurier* na época [...] que transmitisse meus cumprimentos à jovem dama desconhecida – sua prosa parecia muito impressionante – e meu pedido de que ela, por favor, escrevesse um romance o quanto antes”<sup>10</sup>

---

<sup>8</sup> Texto original: “*Kinder mit falschen Großeltern, Kinder ohne Paß und ohne Visum, Kinder, für die niemand mehr bürgen konnte*”.

<sup>9</sup> Texto original: “*Mit meinem Buch will ich den Zauber aus den Schmerzen holen, so wie man Feuer aus Steinen schlägt. Vielleicht gelingt es mir*”.

<sup>10</sup> Texto original: “*Ich bat den damaligen Feuilletonredakteur des ‚Wiener Kurier‘ [...], er möge der unbekanntem jungen Dame einen schönen Gruß von mir bestellen – ihre Prosa schein mir sehr eindrucksvoll – sie möge doch, bitte, möglichst bald einen Roman schreiben*”.

(Weigel, 1966, p. 3). Quando Weigel lhe fez tal pedido pessoalmente, ela lhe confessou que já havia começado a escrever um romance, contudo havia desanimado desse intento:

Pouco depois, Ilse Aichinger estava sentada a minha frente, muito jovem, muito acanhada e transbordando timidez. Meu pedido de que ela escrevesse um romance comoveu-a profundamente, pois já havia começado a escrever um romance e tinha desanimado<sup>11</sup> (Weigel, 1966, p. 3, tradução nossa).

Em suas cartas para a irmã, Aichinger escreveu que havia iniciado a escrita de um romance ainda durante a guerra:

Mas, ao mesmo tempo, quero também conseguir algo e terminar meu grande romance-diário, que escrevi em fragmentos, secretamente e sob muitos perigos, ao longo dos últimos seis anos. Nele tento mostrar que, mesmo em meio à escuridão, existe o milagre. Assim como acredito nesse milagre, acredito em você!<sup>12</sup> (Herweg, 2021, p 188, tradução nossa).

Conforme Nikola Herweg (2021, p. 177), posteriormente, Hans Weigel tornou-se um bom amigo de Ilse. Foi ele quem estabeleceu contato com os editores, Brigitte e Gottfried Bermann Fischer, recomendando-lhes o romance ainda inacabado da jovem, em troca da promessa de que um manuscrito seria submetido até o final de 1947. A esse respeito, Weigel esclareceu no texto publicado na revista *Protokolle'66* que, algumas semanas depois de sua conversa com Ilse, Gottfried Bermann foi a Viena e, então, eles conversaram sobre a literatura alemã no pós-guerra (*Nachkriegsliteratur*). Na ocasião, Weigel sugeriu ao editor a publicação de um novo romance e conseguiu, ainda no mesmo dia, apresentar-lhe um capítulo do romance de Ilse. Poucos dias depois, ela fechou contrato com a editora Fischer. Em 3 de novembro de 1946, ela escreve essa boa notícia em uma carta para a irmã Helga e a tia Klara que estavam em Londres:

O aniversário passou tranquilo – eu agora sou só trabalho – uma parte do romance logo será publicada em uma requintada revista: *Der Turm* e talvez o

---

<sup>11</sup> Texto original: “Kurz darauf saß Ilse Aichinger, sehr jung, sehr scheu und von Hemmungen strotzend, vor mir. Meine Aufforderung, einen Roman zu schreiben, habe sie sehr berührt, weil sie begonnen hatte, einen Roman zu schreiben, und darüber verzagte”.

<sup>12</sup> Texto original: “Aber inzwischen will auch ich etwas erreichen und meinen großen Tagebuchroman fertigbringen, den ich unter vielen Gefahren heimlich in Bruchstücken geschrieben habe während der letzten 6 Jahre. Ich versuche darin zu zeigen, daß auch mitten in der Finsternis das Wunder ist. So wie an dieses Wunder glaub ich an Dich!”

todo pela editora Zsolnay – mas quanto a isso eu ainda não tenho certeza. Hoje concluí o penúltimo capítulo – tudo e sempre com o pensamento em vocês. Além disso, faço resenhas sobre teatro e livros – mas não gosto muito, já que o jornalismo não é muito a minha área<sup>13</sup> (Herweg, 2021, p. 270 tradução nossa).

Depois da publicação de um trecho de seu romance, Aichinger escreve novamente para a irmã em 10 de abril de 1947:

E no último número de uma revista bastante influente, foi publicada uma pequena parte do meu livro, e isso significa muito. Eu preciso começar novamente a escrever, para você, minha amada, para Ruthinha, mamãe e tia Klarinha e tem que dar certo, se nós tivermos confiança!<sup>14</sup> (Herweg, 2021, p. 295, tradução nossa).

No decorrer desse período, ela já havia abandonado o curso de medicina para se dedicar à escrita do romance *Die größere Hoffnung*, que no ano seguinte foi lançado. Apesar de não ter alcançado um grande sucesso entre o público, Weigel (1966, p. 4) sustenta que a obra se destaca em sua qualidade poética e linguística, afirmando: “Havia ali um grande, embora incongruente, romance a ser admirado: o ‘Zeitroman’ então e desde então frequentemente postulado, com alto valor poético e linguístico” (tradução nossa)<sup>15</sup>.

Em relação à recepção da obra, pode-se dizer que o livro sempre estimulou a discussão, principalmente devido à sua linguagem. Por exemplo, Triltisch (2008, p. 120) cita a resenha sobre *DgH*, feita por Erich Fried em 1949<sup>16</sup>, na qual o crítico argumenta que Aichinger usa a linguagem e os paradoxos para criar, sem esforço, uma transição entre dois mundos antagônicos. Fried (1949 *apud* Moser, 1995, p. 155-156) menciona que as peculiaridades linguísticas do texto garantem o valor de seu reconhecimento, mas também são frequentemente vistas como obscuras, de difícil compreensão. Desde a publicação do romance, surgiram muitas questões sobre a sua

---

<sup>13</sup> Texto original: “*Der Geburtstag ist still verlaufen – ich besteh jetzt nur aus Arbeiten – ein Teil von dem Roman wird schon bald in einer sehr feinen Zeitschrift: Der Turm veröffentlicht und vielleicht wird das Ganze in den Zsolnay-Verlag kommen – aber das weiß ich noch nicht. Ich hab heute das vorletzte Kapitel fertiggekriegt — alles und immer mit dem Gedanken an Euch. Nebenbei mach ich Theaterrezensionen und Buchbesprechungen — aber weniger gern, das Journalistische liegt mir nicht*”.

<sup>14</sup> Texto original: “*Und in der letzten Nummer einer ziemlich maßgebenden Zeitschrift ist ein Stückl aus dem Buch veröffentlicht u. das bedeutet viel u. ich hab jetzt wieder zu schreiben begonnen, für Dich, mein Geliebtes, für Ruthili, Mutti u. Tante Klärchen und es muß gelingen, wenn wir Vertrauen haben!*”.

<sup>15</sup> “*Hier war ein gewaltiger, wenn auch inkongruenter Roman zu bewundern: der damals und seither immer wieder postulierte „Zeitroman“, mit hohem dichterischen und sprachlichen Rang*”.

<sup>16</sup> FRIED, E.. *Die größere Hoffnung*. In: **Das Goldene Tor**, Jg. 4, 1949, S. 252.

legibilidade. Se ele fosse de mais fácil leitura poderia ter alcançado um número maior de leitores, como afirma Lorenz<sup>17</sup> (1981, p. 53 *apud* Triltsch, 2008, p. 133, tradução nossa): “Se Aichinger tivesse adequado seu estilo e se submetido às exigências da literatura daquela época, seu romance ‘*Die größere Hoffnung*’ poderia muito bem ter alcançado o *status* de *best-seller*”.<sup>18</sup> No entanto, é exatamente essa complexidade que distingue o trabalho de Ilse dos demais. De acordo Triltsch, Aichinger jamais se submeteria a normas e diretrizes universalmente aceitas. Faz parte de sua natureza e de sua postura não buscar agradar às massas; ao contrário, ela segue suas próprias regras, às quais o leitor deve se adaptar (Triltsch, 2008, p. 133). Para a pesquisadora, a obra não foi concebida para agradar, mas sim para retratar, à maneira de Ilse, a realidade:

Considerando a história de sua recepção, pode-se afirmar com certeza: desde o início, ‘*Die größere Hoffnung*’ é uma obra que provoca discussões e, com sua linguagem extraordinária, impele à reflexão. No entanto, a escritora não criou o romance para agradar, mas para abalar e retratar, à sua maneira, como era a realidade. E quem consegue avaliar um pouco a escritora sabe que suas ações e criações se baseiam na resistência, e ela permaneceu fiel a esse lema desde o início. A linguagem poética de Ilse Aichinger, em combinação com a temática extremamente delicada do Holocausto, muitas vezes levou a preconceitos, e frequentemente acusavam a autora de banalização e relativização<sup>19</sup> (Triltsch, 2008, p. 133, tradução nossa).

No contexto brasileiro, é notável a escassez de estudos sobre a autora. O romance que investigaremos neste estudo, por exemplo, não possui até agora tradução para o português no Brasil<sup>20</sup>, apesar de já ter sido traduzido para pelo menos outras 10 línguas<sup>21</sup>, dentre as quais duas são traduções realizadas nos últimos 10

<sup>17</sup> Lorenz, Dagmar C. G.: **Ilse Aichinger**. Königstein/Ts.: Athenäum, 1981, p. 53.

<sup>18</sup> Texto original: “*Hätte Aichinger sich stilistisch angepasst und sich den Forderungen der damaligen Literatur gefügt, hätte ihr Roman „Die größere Hoffnung“ durchaus Bestsellerstatus erreichen können*”.

<sup>19</sup> Texto original: “*In Anbetracht seiner Rezeptionsgeschichte lässt sich jedoch eines sicher feststellen: Von Beginn an ist „Die größere Hoffnung“ ein Werk, das zu Diskussionen anregt und mit seiner außergewöhnlichen Sprache zum Nachdenken zwingt. Doch die Schriftstellerin schuf den Roman nicht, um zu gefallen, sondern um aufzurütteln und in ihrer Art und Weise darzustellen, wie die Wirklichkeit war. Und wer die Schriftstellerin etwas einschätzen kann weiß, dass ihr Tun und Schaffen auf Widerstand beruht und genau diesem Motto ist sie von Beginn an treu geblieben. Ilse Aichingers poetische Sprache in Kombination mit der überaus heiklen Thematik des Holocaust führte oft zu Vorurteilen und man warf der Autorin des Öfteren Verharmlosung und Relativierung vor*”.

<sup>20</sup> Em Portugal, Paulo André Cortesão Banaco traduziu dois capítulos de *Die größere Hoffnung* em sua dissertação de mestrado apresentada à Universidade de Coimbra em 2021.

<sup>21</sup> Samuel Moser (1995, p. 356-357) indica traduções da obra de Ilse Aichinger, nas quais consta que *DgH* foi traduzido para o inglês (1963), francês (1956), italiano (1963), holandês (1987), dinamarquês

anos (japonês e coreano) e outra recebeu uma reedição recentemente, em 2022 (russo). Outros escritos de Ilse Aichinger foram traduzidos para o português. Por exemplo, na revista (*n.t.*) *Revista Nota do Tradutor*<sup>22</sup> (2023), há uma seleção com cinco poemas de Aichinger, retirados da coletânea *Verschenkter Rat* [Conselho não solicitado]<sup>23</sup>, publicada em 1978. Na coletânea *Oficina de tradução do alemão: Kurzprosa/prosa breve* organizada por Marcelo Rondinelli e publicada em 2021, consta a tradução do conto “*Wo ich wohne*” [Onde eu moro], traduzido por Miguel do Vale Martins, que tem como temática o conformismo e a passividade na geração que veio logo após a Segunda Guerra Mundial. Na referida coletânea, encontra-se a afirmação de que “Aichinger teve até o momento, no Brasil, apenas escassas traduções de seus poemas e contos” (Rondinelli, 2021, p. 11) e a indicação de duas traduções de outras obras de Ilse já publicadas para o português, quais sejam:

AICHINGER, Ilse. Antecipado. [Título original do poema: “*Verfrüht*”]. Tradução de Moacyr Félix e Birgitta Lagerblad. **Poesia Sempre**, Ano 2, n. 4, ago. 1994. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

e

AICHINGER, Ilse. A ordem violada. Tradução de Betty Margarida Kunz. In: LANGENBUCHER, Wolfgang R. (Org.). **Antologia do moderno conto alemão**. Trad. Iris Strohschoen e B. M. Kunz. Porto Alegre: Globo/Horst Erdmann Verlag, 1969.

O nosso primeiro contato com a obra da autora se deu, inclusive, fora do Brasil, durante o curso de verão *Sprache - Kultur - Literatur* oferecido pela

---

(1962). Encontramos também duas traduções de *DgH* em japonês, a primeira de 1981 por Takashi Yajima (Disponível em <https://www.komodo-books.com/?pid=124611256> Acesso em: 06 fev. 2024). Sobre essa tradução ver também Shindo (2012); a segunda, de 2016, feita por Wakiko Kobayashi (Disponível em: <https://amzn.asia/d/5pKHHcu> Acesso em: 06 fev. 2024). Há uma tradução em russo de 1998, que foi reeditada em 2022 (Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%8F\\_%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0/\\_PZJEAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0](https://www.google.com.br/books/edition/%D0%92%D0%B5%D0%BB%D0%B8%D0%BA%D0%B0%D1%8F_%D0%BD%D0%B0%D0%B4%D0%B5%D0%B6%D0%B4%D0%B0/_PZJEAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0) Acesso em: 07 fev. 2024); sobre a primeira edição ver Naiditsch (2012). O romance também foi traduzido em 2003 para o esloveno (Disponível em: <https://search.worldcat.org/pt/title/442689638> Acesso em: 07 fev. 2024), sobre a tradução ver Petrič (2012). Outra língua em que o texto pode ser encontrado é o coreano, tradução feita em 2016 (Disponível em: [https://www.google.com.br/books/edition/\\_/96LcCwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0](https://www.google.com.br/books/edition/_/96LcCwAAQBAJ?hl=pt-BR&gbpv=0) Acesso em: 07 fev. 2024). O livro foi traduzido em 2004 para o espanhol (Disponível em: <https://a.co/d/gtOix5i> Acesso em 07 fev. 2024), sobre a tradução ver Siguan (2012).

<sup>22</sup> AICHINGER, Ilse. Winterantwort | Resposta Invernal. Tradução de Evelyn Petersen. (*n.t.*) **Revista Nota do Tradutor**, v. 1, n. 26, jun. 2023. ISSN 2177-5141. Disponível em: <https://www.notadotradutor.com/revista26.html> Acesso em: 04 jan. 2025.

<sup>23</sup> AICHINGER, Ilse. **Verschenkter Rat: Gedichte**. Frankfurt: S. Fischer, 1991.

Universidade de Graz, na Áustria, em julho de 2022. Ao retornar, neste mesmo ano, apresentamos *Die größere Hoffnung* no trabalho final da disciplina de Literatura Alemã IV, na Universidade Federal do Paraná e abordamos a complexidade linguística do romance em relação à construção da realidade através da fantasia infantil. A obra suscitou tantas questões que decidimos continuar a estudá-la no mestrado, visto que em nossas pesquisas bibliográficas em bancos de dados, tais quais: Portal de Periódicos da CAPES, SciELO, Google Acadêmico, Biblioteca Digital Brasileira de Teses e Dissertações (BDTD) e no Sistema integrado de Bibliotecas (SiBi) da USP (Universidade de São Paulo) foram encontrados poucos estudos sobre a escritora em português e publicados no Brasil<sup>24</sup>.

Tendo em vista a reflexão que a escrita peculiar de Aichinger provoca e a escassez de traduções de sua obra no Brasil, percebemos a necessidade de que mais estudos sobre essa autora fossem desenvolvidos. A discussão realizada nesta dissertação possibilitou expandir os olhares voltados a uma escritora que ainda é pouco conhecida pelo público brasileiro. Debater e estudar a obra de Aichinger focando a linguagem alegórica utilizada pela autora para representar a realidade marcada pela guerra ofereceu uma nova perspectiva para interpretar seu texto. Além disso, permitiu reforçar a importância de uma discussão teórica sobre Ilse Aichinger no meio acadêmico brasileiro.

Para a leitura de *DgH*, iniciamos com uma abordagem narratológica fundamentada nos conceitos de Gérard Genette (1972), que permitiu examinar a estrutura das diferentes realidades representadas na obra, bem como os mecanismos responsáveis pelas alternâncias entre elas. Em um segundo momento, recorreremos brevemente à *Poética* de Aristóteles, sem, porém, nos aprofundarmos em seus conceitos, e, na sequência, debruçamo-nos sobre *Mímesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, de Erich Auerbach, uma obra de referência fundamental para os estudos sobre representação literária. Na continuidade da reflexão, consideramos a revisão crítica da *mímesis* proposta por Luiz Costa Lima em *Mímesis e Modernidade: Formas das Sombras* (1980), que amplia as possibilidades de compreensão da representação da realidade na literatura. Por fim, utilizamos como

---

<sup>24</sup> Ver: Oliveira, 2021; Ribeiro, 2004; Simões, 2001.

referência os conceitos elaborados pelo sociólogo austríaco Alfred Schütz<sup>25</sup> (1899-1959) sobre a noção de múltiplas realidades como base para a vivência e a constante construção do social. No âmbito da sociologia fenomenológica, seu trabalho é caracterizado como uma convergência entre a fenomenologia husserliana e a sociologia compreensiva weberiana e apresenta uma resolução para a questão da intersubjetividade<sup>26</sup> ao descrever os processos sociais (Alves, C. E. D. R., 2021). De acordo com Castro (2012, p. 54), as noções centrais na reflexão schütziana são a experiência e a ação: “[...] a proposição colocada por Schütz é de que experiência e ação são atos correlatos que não resultam de uma mente produtora de sentidos, mas da conexão entre diversas mentes, em interação no processo social”.

Schütz estudou direito em Viena após servir ao exército austro-húngaro durante a Primeira Guerra Mundial e trabalhou como consultor econômico em uma posição que o fez viajar frequentemente pela Europa. Paralelamente, começou a desenvolver atividades junto a círculos intelectuais vienenses antes de estes serem aniquilados pelo nazismo. Em 1938, quando ocorreu o *Anschluss*, Schütz estava em Paris a trabalho e lá se estabeleceu com a sua família, emigrando posteriormente para Nova Iorque, onde fez contato com o sociólogo estadunidense Marvin Farber<sup>27</sup>. Os dois trabalharam em conjunto<sup>28</sup> na *International Phenomenological Society*, fundada em 1939, e a partir do ano seguinte na revista da sociedade *Philosophy and Phenomenological Research* (Castro, 2012).

Este estudo faz uso do conceito de “múltiplas realidades” apresentado por Schütz no artigo *On Multiple Realities*, publicado na revista supracitada em 1945. Nesse artigo, o autor expõe o conceito de múltiplas realidades partindo de um capítulo do livro *Princípios de psicologia*, de William James, e analisa o senso de realidade afirmando que o que entendemos ser real só existe em relação à nossa vida

---

<sup>25</sup> Sobre Schütz, ver: Alves, C. E. D. R., 2021; Alves, P.C., 2021; Azevêdo, 2011; Barber, 2011; Barber, 2023; Oltramari; Naujorks, 2022; Santos; López; Dreher, 2011; Souza, 2012; Vaz; Costa, 2013.

<sup>26</sup> Sobre o conceito de intersubjetividade, ver Piva et. al., 2010.

<sup>27</sup> “[...] the journal *Philosophy and Phenomenological Research* (PPR), which was founded by Marvin Farber in conjunction with the *International Society of Phenomenology*, particularly as it concerns the editorial struggles to remain faithful to the work of Edmund Husserl. The PPR was intended as a continuation of the *Jahrbuch für Philosophie und phänomenologische Forschung*, which was the first philosophical platform for phenomenology. Many of Husserl's students who first published in the *Jahrbuch* formed the original editorial staff of Farber's journal and were dedicated to maintaining the spirit of phenomenology's founder in the journal” (Ricci, 2015).

<sup>28</sup> “Farber himself assured me in 1975 that, between 1939 and 1959, Schütz had been his foremost collaborator in major organizational and editorial work” (Wagner, H. R., 1984).

emocional, sendo, portanto, algo subjetivo: “Chamar uma coisa de real significa que essa coisa está em certa relação conosco”<sup>29</sup> (Schütz, 2019, p. 13). A partir de James, Schütz afirma que existem infinitas ordens de realidade e que cada uma possui um modo próprio de funcionamento, são os “subuniversos” (*sub-universes*), dentre os quais estão, por exemplo, o mundo das coisas sensoriais ou físicas – que ele irá nomear como realidade primordial (*paramount reality*)<sup>30</sup>, o mundo da ciência, o mundo das fantasias (sonhos, brincadeiras infantis etc.), o mundo dos mitos e da religião, entre outros. Percebemos cada um desses submundos reais à sua própria maneira quando estamos com nossa atenção voltada para eles. Schütz classifica, então, esses subuniversos como províncias finitas de significado<sup>31</sup> e defende que transitamos entre elas a depender de nossas experiências, as quais nos permitem romper com certos limites do que ele chama de realidade primordial, que representa o mundo operacional, sendo onde agimos no nosso dia a dia: “O mundo operacional em sua totalidade se destaca como primordial em relação aos muitos outros subuniversos da realidade. É o mundo das coisas físicas, incluindo o meu corpo; é o reino das minhas locomoções e operações corporais”<sup>32</sup> (Schütz, 2019, p. 26).

Nesta dissertação, propomos uma análise literária do primeiro romance de Ilse Aichinger à luz da teoria schütziana, destacando a presença de diversas províncias finitas de significado (PFS) na narrativa; assim como analisamos o romance com base em uma perspectiva narratológica genettiana e com amparo nos conceitos de *mímeses* de Auerbach e Costa Lima. A fim de interpretar o papel que as PFS que diferem da realidade primordial desempenham dentro do texto do romance, examinamos de que maneira aspectos linguísticos alegóricos estão envolvidos na criação linguística dessas PFS. Embora esta dissertação não desenvolva uma discussão teórica sistemática sobre o conceito de testemunho, tal problemática se apresenta de forma transversal, especialmente na contextualização da obra e na

---

<sup>29</sup> “To call a thing real means that this thing stands in a certain relation to ourselves” (Schütz, 1945, p. 533, ed. original).

<sup>30</sup> *On multiple realities*, de 1945, foi traduzido para o português em 2019. Nessa tradução, a expressão *paramount reality* foi traduzida como realidade suprema. Neste trabalho, optamos por realidade primordial, pois o termo “suprema” pode levar a uma interpretação de que há uma hierarquia entre as realidades, o que é contrário ao que defende Alfred Schütz.

<sup>31</sup> Usaremos no decorrer do trabalho a abreviatura PFS.

<sup>32</sup> “The world of working as a whole stands out as paramount over against the many other sub-universes of reality. It is the world of physical things, including my body; it is the realm of my locomotions and bodily operations” (Schütz, 1945, p. 549).

análise de seus recursos expressivos. A construção narrativa do romance, marcada pela alternância entre diferentes províncias finitas de significado e pelo uso de metáforas e cifras, convoca temas e procedimentos que dialogam com debates próprios da literatura de testemunho. Assim, ainda que os estudos críticos sobre o testemunho não constituam o eixo teórico desta dissertação, a análise apresentada guarda afinidades com reflexões dessa área, como as de James E. Young (1992), sobretudo no que diz respeito à relação entre forma literária, memória e representação da violência histórica. Além disso, a interlocução com pesquisadores da obra de Ilse Aichinger – como Lorenz, 1974; Lindeman, 1988; Puff-Trojan, 1995; Rosenberger, 1998; Hetzer, 1999; Seidler, 2004; Carstens, 2009; Selak-Ostojčić, 2013; Herweg, 2021, etc. – permitiu que essa dimensão se fizesse presente e fosse considerada ao longo da análise.

Partimos da observação de que a personagem central de *DgH*, no intuito de encontrar meios de sobrevivência física e emocional no contexto de guerra e perseguição em que se encontra, oscila entre o que, segundo Schütz, podemos entender como diversas PFS. Nossa investigação partiu da seguinte pergunta: de que maneira determinadas estratégias linguísticas são utilizadas pela autora para elaborar diferentes PFS? Focamos principalmente as estratégias linguísticas do nível semântico, o uso da linguagem figurada por meio de metáforas e das chamadas cifras (*Chiffren*)<sup>33</sup>, que se distinguem por serem formas lexicais usadas para expressar um sentido não apenas diferente do usual mas também encoberto, ou seja, não evidente.

---

<sup>33</sup> Não identificamos, em língua portuguesa, um correspondente previamente descrito para o termo *Chiffre* como figura de estilo na poesia moderna. Assim, optamos pela tradução “cifra”, a fim de evitar confusões com o termo “código”, que possui um significado distinto no contexto dos estudos literários (ver Reis; Lopes, 1988, p. 102). Ademais, de acordo com o Dicionário Priberam, um dos significados de “cifra” em português é “escrita secreta” e “síntese, resumo”, o que se aproxima do sentido de *Chiffre* em alemão. Além disso, tanto “cifra” quanto *Chiffre* compartilham a mesma origem etimológica no árabe *sifr*. Segundo o *Etymologisches Wörterbuch des Deutschen* [Dicionário Etimológico do Alemão] (1993), *Chiffre* deriva de *Ziffer*: “*cifre f. (später m.) entlehnt. Vom 16. bis 18. Jh. trägt es zugleich die Bedeutung ‘Geheimschrift’, die sich aus der Vorstellung, die Null besitze magische Kräfte, entwickelt. (Seit dem 15./16. Jh. werden in Geheimschriften statt Buchstaben oft Zahlen verwendet.) Im 18. Jh. wird für ‘Geheimzeichen, -schrift’ frz. chiffre m. ins Dt. übernommen (s. Chiffre), und Ziffer steht nunmehr allein für ‘Zahlzeichen’*”. Tradução: “Cifra f. (mais tarde m.) emprestado. Do século 16 ao 18, também carrega o significado de ‘escrita secreta’, que se desenvolveu a partir da ideia de que o zero possuía poderes mágicos. (Desde o século 15/16, números frequentemente substituíam letras em escritas secretas.) No século 18, para ‘símbolo ou escrita secreta’, o francês *chiffre m.* foi incorporado ao alemão (ver *Chiffre*), e ‘Ziffer’ passou a significar exclusivamente ‘símbolo numérico’”. Por fim, “*entchiffren*”, palavra que deriva de *Chiffre*, se traduz em português precisamente como “decifrar”.

O objetivo principal deste trabalho foi explorar a singularidade da linguagem e a narrativa da fase inicial da produção literária de Ilse Aichinger, com ênfase no romance *DgH*. A pesquisa se propôs a fazer numa reflexão sobre os recursos linguísticos empregados para representar as múltiplas realidades na literatura. Nesse sentido, a análise concentrou-se em elementos tais como a linguagem metafórica e o uso de cifras e no exame de sua função na representação do mundo dos sonhos e das fantasias infantis em interação com o mundo operacional retratado na obra. A fim de desdobrar o objetivo geral desta pesquisa, estabelecemos, a seguir, os objetivos específicos:

- Ampliar a recepção da autora no contexto acadêmico brasileiro a partir de uma revisão da literatura existente sobre Ilse Aichinger e o estudo da fase inicial de seu trabalho;
- Analisar, a partir da perspectiva de Alfred Schütz, os meios linguísticos, tais quais metáforas e cifras, utilizados no romance *DgH* para se referir tanto à realidade primordial quanto aos momentos em que a personagem central perde a ancoragem na realidade do mundo cotidiano, ou seja, fazer uma reflexão sobre o uso das províncias finitas de significado.
- Contribuir para a recepção crítica do romance no cenário acadêmico brasileiro.

Para tanto, o trabalho se divide em três partes. No segundo capítulo, abordamos informações biográficas relevantes para uma melhor compreensão da obra, com base na correspondência entre Ilse Aichinger e sua irmã Helga, organizada no volume organizado por Nikola Herweg (2021). Apresentamos as origens familiares da autora, a separação precoce das irmãs pouco antes do início da guerra e a permanência de Ilse em Viena ao lado da mãe, enfocando os impactos do nacional-socialismo em sua trajetória e no processo de escrita de *Die größere Hoffnung*. Em seguida, traçamos um panorama da vida e da obra de Aichinger com base no livro organizado por Samuel Moser (1995), que destaca a participação da autora na reconstrução da literatura de língua alemã no pós-guerra, especialmente por meio de sua atuação no Grupo 47. Também realizamos um levantamento da recepção crítica do romance, seguido de um breve resumo da obra. Por fim, iniciamos uma análise narratológica do romance, fundamentada nos conceitos propostos por Gérard Genette em *Discurso da Narrativa* (1972), que oferecem suporte teórico à investigação das estruturas narrativas mobilizadas no texto.

No terceiro capítulo apresentamos os referenciais teóricos que orientam a leitura das múltiplas realidades representadas no romance. Iniciamos a discussão pela *Poética* de Aristóteles, obra precursora na sistematização da análise do discurso poético, que trata da relação intrínseca entre o texto literário e a realidade. Em seguida, abordamos *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, de Erich Auerbach, influente obra para a crítica literária nesse campo. A análise concentra-se especialmente no último capítulo do livro, que discute textos produzidos após a Primeira Guerra Mundial e cujas observações são colocadas em diálogo com o romance de Ilse Aichinger. Na sequência, consideramos a revisão crítica da *mimesis* proposta por Luiz Costa Lima em *Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras* (1980), que amplia as possibilidades de compreensão da representação literária da realidade. Por fim, incorporamos à análise os conceitos da sociologia fenomenológica de Alfred Schütz, em especial os desenvolvidos no ensaio *On Multiple Realities* (1945), a fim de refletir sobre a multiplicidade de concepções de realidade.

A articulação desse suporte teórico nos permitiu, no último capítulo, identificar na estrutura do romance o entrelaçamento entre mundos da fantasia e da realidade cotidiana, um dos traços formais centrais da narrativa. Com base no conceito de províncias finitas de significado, desenvolvido por Schütz, analisamos como *Die größere Hoffnung* constrói essas realidades por meio de estratégias de linguagem figurada e cifrada. A partir da noção de comunicação indireta, examinamos o papel de metáforas, imagens, alegorias, paradoxos e metonímias na representação dos mundos da fantasia. Também investigamos o funcionamento das cifras no romance, à luz dos estudos de Puff-Trojan (1995) e Lorenz (1974), mostrando como esses recursos contribuem para a constituição e a transição entre diferentes níveis de realidade. Por fim, evidenciamos como esses deslocamentos revelam tanto estratégias de sobrevivência subjetiva quanto a violência das experiências vividas pelas personagens.

## 2 ILSE AICHINGER E O NACIONAL-SOCIALISMO: BIOGRAFIA, LITERATURA E *DIE GRÖSSERE HOFFNUNG*

### 2.1 IMPLICAÇÕES DO NACIONAL-SOCIALISMO NA VIDA DE ILSE AICHINGER

Neste subcapítulo vamos expor algumas informações biográficas da autora de *DgH* que julgamos serem relevantes para a análise dessa obra. Os dados aqui relatados constam no livro de cartas trocadas por Ilse e sua irmã Helga Aichinger, »*Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe*«: *Briefwechsel Wien-London 1939-1947* [“Eu escrevo por você e cada palavra por amor”: correspondência Viena-Londres], organizado e comentado pela pesquisadora Nikola Herweg e publicado em 2021.

#### 2.1.1 Ilse Aichinger e a sua origem

A avó de Ilse Aichinger, Gisela Kremer (nome de solteira: Rabinek) (1868-1942), era de Mähren, uma pequena localidade no estado alemão de Rheinland-Pfalz. Seu marido, Jakob Kremer (1852-1931), foi oficial e contador (*Oberrechnungsführer*) no exército austro-húngaro. Juntos eles viveram em Lemberg (Lviv, uma cidade no oeste da atual Ucrânia) e Sarajevo, hoje capital da Bósnia e Herzegovina, até que a família se mudou para Viena em 1905. Os dois tiveram juntos quatro filhos: Berta, Klara, Erna e Felix. Tanto Gisela quanto Jakob vinham de famílias judias. A religião, porém, não tinha um papel importante na vida do casal, eles comemoravam o Natal, seus filhos estudaram em escolas católicas, o mais novo foi batizado quando criança e as irmãs Berta e Erna, quando jovens, se converteram ao cristianismo. Para a família, mais importante do que a religião eram: a educação, a música e a liberdade dos filhos; todos puderam escolher livremente quais profissões seguiriam e puderam ter uma formação universitária.

Berta Aichinger (1891-1983), mãe de Ilse, em 1920, casou-se com Ludwig Aichinger (1882-1957), que era católico. Após o casamento batizou-se e, mais tarde, batizou suas filhas, criando-as como católicas. Em 1927, Berta divorciou-se do marido e pai das meninas. Nessa época, em Viena, ela recebeu muita ajuda de seus pais, que a apoiavam no cuidado para com as netas.

Em 1938, imediatamente após a anexação da Áustria, as autoridades vienenses começaram a implementar a promessa da propaganda nazista de eliminar

a escassez de habitação na cidade por meio da chamada “arianização” dos apartamentos judaicos. Aqueles que não conseguiram emigrar foram realocados em espaços muito pequenos com outras pessoas. Nesse momento, os irmãos Felix e Erna moravam juntos em um apartamento na Hohlweggasse. Gisela e a filha Klara mudaram-se logo para lá. Em outubro deste mesmo ano, Berta perdeu seu apartamento e foi com as filhas gêmeas morar junto com sua mãe e seus irmãos<sup>34</sup>. A partir dessa data, Berta passou a ser considerada judia novamente e foi proibida de trabalhar, desse modo, perdeu também sua clínica e sua posição de médica escolar.

Graças ao papel de tutora de suas filhas ainda menores de idade, Berta estava protegida contra a perseguição nazista. Devido ao fato de o pai das gêmeas ser “ariano” segundo a visão nazista, elas foram consideradas conforme a Lei de Raças do Partido Nacional-Socialista (*NS-Rassengesetzen*) como “*Mischlinge ersten Grades*”<sup>35</sup>. Por essa razão, as meninas e a mãe não foram diretamente condenadas à deportação e ao assassinato, mas sofreram represálias. O colégio St. Ursula, que Ilse frequentava, foi fechado pelos governantes, contudo ela continuou a frequentar aulas de inglês de forma não oficial e a se preparar para o *Matura*<sup>36</sup> com a ajuda das freiras. Em 1940, ela teve permissão de realizar o exame final do ensino secundário em uma escola pública, mas não recebeu permissão para uma vaga universitária. Nesse mesmo período, sua irmã Helga deixou a escola sem se formar e, ainda em 1938, começou a frequentar uma escola privada para atores (*Schauspielschule in der neuen Galerie*). Quando se mudou para a Inglaterra, voltou a estudar em uma escola regular católica.

---

<sup>34</sup> Berta e Ilse Aischinger moraram no apartamento da família até dezembro de 1939 quando foram obrigadas a se retirar. Encontraram um quarto na Singerstrasse 14, no qual ficaram até o final de maio de 1940. Mudaram-se então para a Marc-Aurel-Strasse, onde permaneceram até o fim da guerra. No período 1945 a 1947 enfrentaram um sério problema de moradia e precisaram mudar várias vezes de endereço.

<sup>35</sup> Termo empregado pelo partido nazista para identificar pessoas de ascendência judaica parcial, conforme definido por um decreto complementar às Leis de Nuremberg (1935). Considerava-se judeu quem tivesse três ou mais avós judeus; Mischling de primeiro grau, quem tivesse dois, e de segundo grau, um só. O regime nazista buscou assimilar os de segundo grau, mas tratava os de primeiro grau como judeus, que era o caso de Ilse Aischinger e sua irmã. Mais sobre o termo, ver Yad Vashem (2024). É importante frisar ainda que o termo “Mischling” também pode significar, entre outros, a mistura entre raças de cachorros ou a indefinição sobre a raça de um cão (“Mischling”. *Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache*. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/Mischling> Acesso em: 30 ago. 2024). Uma possível tradução seria “mestiços”, todavia gostaríamos de deixar evidente que o uso da palavra “Mischlinge” (plural) para designar pessoas é considerado discriminatório pela redução associada à origem biológica e, portanto, deve ser completamente evitado.

<sup>36</sup> Designação dada ao exame final do ensino secundário, que dá acesso ao ensino superior na Áustria e na Suíça.

### 2.1.2 Separação da irmã

Desde antes da Anexação da Áustria, as gêmeas e sua família já enfrentavam ataques antisemitas. Sabendo dos perigos que poderiam enfrentar, em janeiro de 1938, Berta Achinger começou a procurar uma forma de emigrar com as filhas para os EUA. Nesse mesmo contexto, a tia de Ilse, Klara (*Tante Klara*), conseguiu emigrar para Londres, por meio do apoio de um grupo de amigos de Emily Geere, uma professora que ela conhecera aos 17 anos, em 1907, quando durante um ano trabalhou como *au-pair* (babá) para a família Jollyman na Inglaterra. Essa família geria uma pequena escola na cidade de Keynsham, onde trabalhava Emily Geere, que se tornou uma boa amiga de Klara e a ajudou a emigrar através do programa *Dienstmädchen-Emigration* [Emigração de jovens empregadas domésticas] em abril de 1939. Nessa cidade da Inglaterra, Klara passou a trabalhar em casas de diferentes famílias, enquanto buscava um trabalho em sua área de formação. Ao mesmo tempo, começou a procurar, incessantemente, pessoas que pudessem se responsabilizar economicamente pela vinda de sua mãe e seus irmãos.

Poucos meses depois, também com auxílio de Emily Geere, a irmã de Ilse, Helga, emigrou para Londres. Conseguiu emigrar em um dos *Kindertransport*, organizados pela organização Quaker Society of Friends, que permitia que crianças até 17 anos – exatamente a idade dela naquele momento – emigrassem para Londres. Emily Geere possibilitou financeiramente a viagem de Helga, que deixou Viena em 4 de julho de 1939. Lá, *Tante Klara* recebeu-a com muito carinho, mais tarde Helga passou a considerá-la como uma mãe.

### 2.1.3 Permanência como proteção da mãe

Segundo Nikola Herweg (2021, p. 16) Ilse era considerada mais sensata e, por essa razão, se expunha menos a riscos, assim sendo ela permaneceu em Viena para proteger sua mãe. Contudo, como também escreve Herweg, essa deve ter sido uma escolha difícil para a família: "*Ilse, die als vernünftiger und somit weniger gefährdet gilt, bleibt zum Schütz der Mutter zurück – eine gewiss nicht leichte Entscheidung für die Familie*". Um casal de amigos de Berta, Irma e Robert Hift, que também estavam no exílio em Londres, incentivaram Berta a enviar Ilse para lá. Helga,

porém, era contrária a isso. Na sua carta de 10 de julho de 1939 à mãe e à irmã, ela escreve que as duas só deveriam emigrar juntas.

Sobre aquilo que a tia Irma e o tio Robert escreveram a respeito de Ilse. Claro que eu acho absolutamente errado que Ilse devesse vir sozinha. Não teríamos nada aqui, a não ser medo pela nossa mãezinha. Vocês têm de vir juntas assim que for possível<sup>37</sup> (Hergweg, 2021, p. 30, tradução nossa, grifos do autor).

O objetivo da tia Klara e de Helga era que as duas juntas pudessem ser responsáveis economicamente por Berta e Ilse e, se possível, por outros membros da família. Em agosto de 1939, Ilse e Berta escrevem a Helga sobre a possibilidade de viajarem para a Itália, pois, para esse país, poderiam ir somente com passaporte, sem a necessidade de visto. Ela conta que esteve em “Gildemeester”<sup>38</sup> – organização criada em 1938 para auxiliar os judeus a emigrarem – onde conversou com um conselheiro encarregado desse assunto. A ideia era elas irem para a Itália e lá esperassem que suas respectivas irmãs conseguissem algo que lhes permitisse ficar na Inglaterra. A mãe de Ilse encaminhou seus documentos a um conhecido que iria ajudá-la com o processo, e Ilse conseguiu autorização de passaporte da HJ (*Hitlerjugend*)<sup>39</sup> [Juventude Hitlerista] – uma instituição obrigatória para jovens da Alemanha nazista com o fim de doutrinar jovens para os interesses dessa doutrina. Em carta, Ilse conta que, provavelmente, ela e a mãe deveriam viajar em meados de setembro, mas afirma também que não estava segura de que iriam conseguir realizar esse desígnio. Sobre o plano de ir para Itália, Helga responde, no dia 16 de agosto, que não sabia se essa ideia era confiável e pede que as duas se certificassem antes de fazer qualquer viagem e reafirma que ela e a tia fariam tudo que fosse possível para levá-las para a Inglaterra. A tia Klara também escreve sobre essa possível viagem para Itália e a sua expectativa de que elas consigam ir para lá como turistas.

---

<sup>37</sup> Texto original: “*Das, was Tante Irma und Onkel Robert wegen Ilse geschrieben haben. Finde ich aber natürlich absolut nicht richtig, nämlich, dass Ilse allein herüberkommen soll. Wir hätten dann gar nichts hier, nur Angst um unser Mutterle. Ihr müsst beide zusammen so bald es möglich kommen*” (grifos do autor).

<sup>38</sup> Ver: Fuernberg, Hermann. **Hermann Fuernberg Collection 1936-1946**. Leo Baeck Institute New York. s. d. Disponível em: <https://archive.org/details/hermannfuernberg01fuer/page/n1/mode/1up> Acesso em: 19 jan. 2025.

<sup>39</sup> Ver: Yad Vashem. **Hitlerjugend**. Shoah Resource Center. The International School for Holocaust Studies. 2025. Disponível em: [https://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%206415.pdf](https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206415.pdf) Acesso em: 19 jan. 2025.

Aconselha que tenham paciência, pois ela e a sobrinha pretendiam procurar “*garantors*”, ou seja, pessoas que pudessem se responsabilizar financeiramente por elas duas (Hergweg, 2021, p. 71-83).

Entretanto, no primeiro dia de setembro, com a invasão da Polônia pela Alemanha e o início oficial da guerra, as esperanças de emigração acabaram e a comunicação entre a família também se tornou cada vez mais difícil. Em 10 de maio de 1940, o tráfego postal entre a Alemanha e a Grã-Bretanha foi interrompido. Para manter o contato, a família enviou algumas cartas através de Portugal, que era um país neutro, e por meio de intermediários. No entanto, não era certo que essas cartas seriam recebidas. As mensagens enviadas pela Cruz Vermelha eram mais seguras. Parentes próximos podiam usar um formulário para enviar mensagens mutuamente, com no máximo 25 palavras, a cada três meses por meio da Cruz Vermelha Internacional. O conteúdo deveria ser politicamente neutro, pois essas mensagens passavam por vários escritórios de censura e muitas vezes ficavam em trânsito por semanas ou meses. Os destinatários poderiam responder no verso das mensagens assim que as recebessem, embora essas respostas demorassem muito para retornar. Várias vezes, as cartas se perdiam.

## 2.2 ILSE AICHINGER: VIDA E OBRA

Na epígrafe desta dissertação: “*Die größere Hoffnung (mein erstes Buch), entstand aus einem Debake*”<sup>40</sup> (Aichinger, [2005?]), ao contrário do que possa parecer, o desastre a que se refere Ilse Aichinger não é a Segunda Guerra Mundial, mas sim o fato de a autora, à época estudante de medicina, não ter atingido bons resultados em seus exames orais e, em razão disso, ter largado o curso. Sobre essa ocasião, Aichinger escreve em um caderno de notas que se sentiu da mesma forma que um bom padre que conheceu e a quem perguntou por que havia se tornado padre, a resposta dele foi “Porque não sou capaz de fazer outra coisa”<sup>41</sup> (Aichinger, [2005?]). Sobre isso ela acrescentou: “Pelo mesmo motivo, comecei a escrever”<sup>42</sup> (Aichinger, [2005?]).

---

<sup>40</sup> “A maior esperança’, meu primeiro livro, originou-se de um desastre” (tradução nossa).

<sup>41</sup> Texto original: “*Weil ich sonst nichts anderem fähig bin*”.

<sup>42</sup> Texto original: “*Aus demselben Grund begann ich zu schreiben*”.

Ilse Aichinger tornou-se uma inquestionável representante da literatura de língua alemã, apesar de não pertencer a nenhuma escola literária específica e de não ser incluída em muitos catálogos literários, conforme consta na introdução do livro organizado por Samuel Moser *Ilse Aichinger: Materialien zu Leben und Werk* (1995). Segundo Moser, o livro de Aichinger teve pouco sucesso por não ser o romance que se esperava após a guerra. Embora a escrita da autora possa ser de difícil apreensão, ela continua contundente, pois não se destina a agradar o leitor nem a obter sua aprovação (Moser, 1995, p. 11). A literatura de Aichinger nunca usa palavras leves ou triviais; seus textos exigem, antes de tudo, contemplação e reflexão, segundo Moser (1995, p. 12).

Ilse Aichinger continua amplamente referenciada por seu único romance, e, como observa Moser (1995, p. 13), muitos críticos têm nele seu ponto de partida — estratégia que também adotamos em nossa dissertação. Para esse crítico, algo que se mantém em toda obra da autora é a sua linguagem: “Ilse Aichinger não tem temas. Ela tem uma linguagem. E ela tem apenas uma linguagem. A linguagem da qual desconfia”<sup>43</sup> (Moser, 1995, p. 14). Ele explica que as narrativas de Ilse Aichinger são textos poéticos e a sua poesia também conta histórias. Em Aichinger, prosa e poesia se mesclam de uma forma particular. “Palavras são para a poeta Aichinger não menos que o vital visto ou as estrelas para Ellen em *DgH*”<sup>44</sup> (Moser, 1995, p. 14). Para Moser, outro aspecto de *DgH* que permanece na obra de Aichinger é a referência à infância. Ainda em sua última peça *Schnee* [Neve], Aichinger mostra que as crianças não estão salvas contra “[...] o poder, a divisão do mundo, a denominação e o desgaste das coisas”<sup>45</sup> (Moser, 1995, p. 15). Outra observação importante de Moser sobre Aichinger é o seu engajamento na construção de uma poética e como esse posicionamento reflete seu engajamento político:

O engajamento poético de Ilse Aichinger é, como quase o de nenhum outro escritor, político: a escrita contra a língua dominante, que é a língua do poder. O engajamento de Ilse Aichinger não é condicionado pelo tempo, mas sim

---

<sup>43</sup> Texto original: “*Ilse Aichinger hat keine Themen. Sie hat eine Sprache. Und sie hat nur eine Sprache. Die Sprache, der sie mißtraut*”.

<sup>44</sup> Texto original: “*Wörter sind für die Poetin Aichinger nicht weniger lebensnotwendig als das Visum oder der Stern für Ellen in der Größeren Hoffnung*”.

<sup>45</sup> Texto original: “[...] *die Macht, die Ein-Teilung der Welt, die "Bezeichnung und Beanspruchung der Dinge"*”.

relacionado ao tempo. Ele não faz nossa língua emudecer, mas silenciar [...]»<sup>46</sup> (Moser, 1995, p. 16, tradução nossa).

Moser (1995, p. 17) conclui o texto de introdução destacando a dificuldade em reunir materiais relevantes sobre a vida e a obra da autora. Ele argumenta que há poucos dados biográficos sobre ela e que há um sentido nisso, pois, inspirada por Günter Eich (seu marido), ela não desejava deixar rastros. Além disso, para Moser, não seria possível se obter qualquer material sobre o mundo de Aichinger “que não conhecemos”<sup>47</sup> (Moser, 1995, p. 17, tradução nossa), visto que ela alterna entre o banal, o geral e este outro mundo velado. A incerteza é parte central de sua abordagem literária, e a autora confronta constantemente o leitor com a realidade. Por fim, Moser assegura que trabalhar com os textos de Aichinger exige aceitar essa complexidade:

Então, o que podem ser materiais sobre a vida e a obra de Ilse Aichinger? Mais do que uma coletânea de dados biográficos e bibliográficos, resenhas, ensaios e declarações esclarecedoras da autora? Provavelmente nem isso. Pois de tudo isso há pouco sobre Ilse Aichinger. Menos do que deveria haver. E, no entanto, isso está certo assim. Materiais sobre uma autora que adotou como lema a máxima de Günter Eich – “só não deixar rastros” – devem, de qualquer forma, sempre ser vistos com desconfiança. Materiais sobre o mundo “que não conhecemos”, que Ilse Aichinger busca, são, em segundo lugar, impossíveis de encontrar. E, por fim, sobre o banal, para o geral, para onde Ilse Aichinger sempre traz de volta esse outro mundo – para isso, não são necessários materiais. “Manchas” permanecem manchas em sua obra. Sempre caímos de volta no “chão da realidade” (Heinz F. Schafroth). O difícil na hora de lidar com os textos de Ilse Aichinger está em aceitar isso<sup>48</sup> (Moser, 1995, p. 17, tradução nossa).

---

<sup>46</sup> Texto original: “*Ilse Aichingers poetisches Engagement ist wie kaum bei einem andern Schriftsteller ein politisches: das Entgegenschreiben gegen die beherrschende Sprache, die die herrschende ist. [...] Ilse Aichinger Engagement ist nicht zeitbedingt, sondern zeitbezogen. Es bringt unsere Sprache nicht zum Verstummen, aber zum Schweigen [...]*”.

<sup>47</sup> Texto original: “*»die wir nicht kennen«*”.

<sup>48</sup> Texto original: “*Was also können Materialien zu Leben und Werk im Falle Ilse Aichingers sein? Mehr als eine Sammlung bio- und bibliographischer Daten, Rezensionen, Essays und erhellender Äußerungen des Autors? Eher weniger. Denn von dem allem gibt es zu Ilse Aichinger nicht viel. Weniger als es geben müßte. Und doch ist das richtig so. Materialien zu einer Autorin, die sich Günter Eichs Devise »nur keine Spuren hinterlassen« zu eigen macht, müssen ohnehin allesamt Verdacht erwecken. Materialien zu der Welt, »die wir nicht kennen«, hinter der Ilse Aichinger her ist, sind zweitens nicht aufzutreiben. Und zum Banalen, zum Allgemeinen schließlich, in das Ilse Aichinger jene andere Welt immer wieder zurückholt, braucht es keine. »Flecken« bleiben bei ihr Flecken. Wir fallen immer wieder auf den »Boden der Realität« (Heinz F. Schafroth). Das Schwierige im Umgang mit Ilse Aichingers Texten ist es, dies zu akzeptieren*”.

Sobre *DgH*, Aichinger relata em *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist* [Os pássaros começam a cantar quando ainda está escuro] (*apud Moser*, 1995, p. 29, tradução nossa)<sup>49</sup> que, ao escrever seu primeiro livro, “[...] como era noite lá fora, com guerra e perseguição, tentei aprender a enxergar na escuridão e reconhecer nela a substância do dia”<sup>50</sup>. Sua vida havia mudado completamente e não lhe foi permitido estudar conforme havia planejado ou cursar medicina; Aichinger declara que, em razão disso, muitos como ela foram “[...] acordados durante a noite, muitos de nós talvez cedo, e agora temos que acostumar nossos olhos à luz fraca”<sup>51</sup> (*apud Moser*, 1995, p. 29, tradução nossa). A guerra interrompeu o aprendizado natural, forçando muitos a amadurecerem precocemente em meio a uma condição totalmente adversa. Possivelmente, por isso, muitos considerem “[...] arrogante falar de esperanças e de uma esperança maior sem as experiências do dia, mas os pássaros também começam a cantar quando ainda está escuro”<sup>52</sup> (Aichinger, 1952 *apud Moser*, 1995, p. 30, tradução nossa).

Aichinger comenta sobre sua perspectiva ao escrever *DgH*:

Também era tarde demais para ir para outro país, e então eu experimentei o que um “*Mischling*” experimentou naquela época, e isso foi acima de tudo despedida, despedida de muitas formas, daqueles que emigraram, daqueles que foram para o fronte, daqueles que foram mandados embora. E tentei capturar no livro o brilho que veio com a despedida; não quis defender o pessimismo, mas talvez só nos reconheçamos verdadeiramente à luz da despedida, e muito do que de outra forma desperdiçáramos parece-nos precioso sob essa luz. Então, as crianças do livro que brincam de esconde-esconde no cemitério e ensaiam uma peça de Natal com medo de serem mandadas embora não são crianças especiais; elas apenas são vistas a partir da despedida<sup>53</sup> (Aichinger, 1952 *apud Moser*, 1995, p. 30, tradução nossa).

---

<sup>49</sup> Publicação original: *Die Vögel beginnen zu singen, wenn es noch finster ist*. In: *Freude an Büchern*, Nr. 3. 1952, S. 39-40.

<sup>50</sup> Texto original: “*Ich habe es in meinem ersten Buch Die größere Hoffnung versucht, und weil es damals vor den Fenstern draußen gerade Nacht war, Krieg und Verfolgung, habe ich mich bemüht, im Finstern schauen zu lernen und drin die Masse des Tages wiederzuerkennen*”.

<sup>51</sup> Texto original: “*So aber wurden wir bei Nacht geweckt, viele vielleicht frühzeitig, und müssen jetzt erst die Augen an das schwache Licht gewöhnen*”.

<sup>52</sup> Texto original: “*Vielleicht könnte man es für überheblich halten, ohne die Erfahrungen des Tages von Hoffnungen zu reden um von einer größeren Hoffnung, aber die Vögel beginnen ja auch zu singen, wenn es noch finster ist*”.

<sup>53</sup> Texto original: “*Es war auch zu spät, um in ein anderes Land zu gehen, und so habe ich erlebt, was ein »Mischling« um diese Zeit erlebte und das war vor allem Abschied, Abschied in vielen Formen, von denen, die auswanderten, die einrückten, die verschickt wurden. Und den Glanz, den der Abschied gab, habe ich versucht, in dem Buch festzuhalten; ich wollte damit keinem Pessimismus das Wort reden, aber vielleicht erkennen wir einander nur richtig in einem Licht von Abschied, und vieles, das wir sonst vergeuden würden, erscheint uns darin kostbar. So sind die Kinder in dem Buch, die auf dem Friedhof Verstecken spielen und in der Angst, verschickt zu werden, noch ein Weihnachtsspiel proben, keine besonderen Kinder, sie sind nur vom Abschied her gesehen*”.

Depois da primeira publicação do romance, Aichinger passou a escrever principalmente contos e peças. Ela conta que sua primeira grande experiência após a guerra foi uma viagem para Inglaterra, o primeiro país estrangeiro que conheceu (Aichinger, 1952 *apud* Moser, 1995, p. 30). Ela foi visitar sua irmã gêmea, Helga. Sobre a experiência na Inglaterra ela escreve o seguinte:

A primeira grande impressão que tive depois das minhas experiências de guerra foi uma viagem à Inglaterra; foi também o primeiro país estrangeiro que conheci. Talvez seja por isso que me pareceu imediatamente familiar, porque o mar está próximo em todos os lugares, porque a consciência de estar em uma ilha, a sensação de estar perto da costa, nunca te abandona. Isso reflete a despedida na sala e ao mesmo tempo dá o contorno. As pessoas nos principais continentes muitas vezes esquecem que vivem em ilhas. Minhas partes favoritas da cidade eram a orla, o East End e as docas. Aqui, também, adoro o cais, o Danúbio, áreas com navios e pontes ainda em construção e, de todas as estações, o outono. Talvez muitas pessoas sintam o mesmo que eu; primeiro precisamos aprender a entender novamente a primavera e os vinhedos ao redor da cidade. Basta olhar para eles durante o dia<sup>54</sup> (Aichinger, 1952 *apud* Moser, 1995, p. 30, tradução nossa).

Após 1950, Aichinger passou a trabalhar como leitora na Editora Fischer de Frankfurt e como colaboradora na Escola de Design de Ulm [Hochschule für Gestaltung Ulm] fundada por Inge Aicher-Scholl para promover os princípios do Bauhaus. Em 1951, a convite de Hans Werner Richter, participou pela primeira vez de um encontro do Grupo 47 em Bad Dürkheim. Em sua primeira participação no Grupo 47, Aichinger leu o conto “*Der Gefesselte*” [O aprisionado]. Foi também nessa circunstância que conheceu Günter Eich, com quem viria a se casar em 1953 e ter um filho, Clemens Eich, em 1954.

O Grupo 47 recebeu este nome em função do ano de sua fundação (1947) na Alemanha e caracterizava-se como uma associação de jovens autores muito influentes no pós-guerra. De acordo com Gabriela Gomes de Oliveira (2021, p. 14), o surgimento do grupo logo após o fim da guerra aponta a vontade de escritores e

---

<sup>54</sup> "Der erste große Eindruck, den ich nach den Kriegserlebnissen hatte, war eine Reise nach England, es war auch das erste fremde Land, das ich sah. Vielleicht ist es mir deshalb gleich vertraut gewesen, weil das Meer dort überall nahe ist, weil einen das Bewußtsein, auf einer Insel zu sein, das Gefühl der Küstennähe dort nie verläßt. Das spiegelt den Abschied im Raum wider und gibt zugleich die Kontur. Die Menschen auf den großen Kontinenten vergessen viel zu oft, daß sie auf Inseln leben. Am liebsten waren mir die Hafenviertel, das Eastend und die Docks, und ich habe auch hier den Kai am liebsten, die Donau, Gegenden mit Schiffen und Brücken, an denen noch gebaut wird, und von allen Jahreszeiten den Herbst. Vielleicht geht es vielen so wie mir; wir müssen erst den Frühling wieder verstehen lernen, und die Weingärten rund um die Stadt. Eben bei Tag schauen".

intelectuais de promover um recomeço dos debates sobre literatura. Quem idealizou o grupo e organizou sua primeira reunião foi Hans Werner Richter. Desde então, uma ou duas reuniões eram organizadas a cada ano e novos trabalhos eram discutidos. Com o Grupo 47 surge um esforço para alterar a forma de expressão em publicações e produções literárias, visto que a propaganda nazista tinha manipulado o vocabulário alemão a seu favor. O objetivo era usar uma linguagem não corrompida pelos nazistas, isto é, “uma literatura que não desviasse os olhos dos leitores da destruição causada pelo regime hitlerista, mas que a tornasse visível, sem embelezamentos, para que as experiências fossem reavivadas” (Schmitt, 2012, p. 17).

Em 1952, Richter havia ido a Viena a fim de realizar uma entrevista com Hans Weigel, a quem também convidou para participar do grupo. Nesta ocasião conheceu também Ingeborg Bachmann, que era roteirista e editora da rádio austríaca Rot-Weiss-Rot, onde ocorreria a entrevista. Bachmann lhe apresentou seus poemas e Richter a convidou juntamente com um amigo dela que vivia a época em Paris, Paul Celan, a participar do encontro (Böttiger, 2012). Helmut Böttiger (2012) expõe um relato posterior em que Hans Werner Richter menciona um encontro com Ilse Aichinger ocorrido na primavera de 1952, pouco antes da conferência do Grupo 47 em Niendorf. Durante uma longa caminhada por Viena, ele observa que Aichinger evitava falar sobre seu passado sob o regime nazista, como se optasse conscientemente por silenciá-lo. Apenas em um momento ela se refere, de forma lacônica, à lembrança de ter estado em determinado local quando seus parentes foram levados.

A partir de 1952, Ilse Aichinger passa a participar regularmente das reuniões e, neste mesmo ano, na conferência em Niendorf, ela recebe o Prêmio do Grupo 47 pelo conto “*Spiegelgeschichte*” [História espelho]. A originalidade da narrativa – que apresenta a vida de uma jovem em ordem inversa, do fim ao início, fundindo morte e nascimento em uma construção espelhada – impressionou fortemente os presentes, sendo considerada por seus críticos contemporâneos como uma das prosas mais singulares e comoventes do pós-guerra. O impacto foi tão expressivo que, ao término da leitura, o grupo, que tradicionalmente evitava demonstrações públicas de entusiasmo, não conteve os aplausos. O próprio Hans Werner Richter, coordenador do grupo, interveio para manter o protocolo, o que gerou certo desconforto entre os participantes. O episódio sinaliza não apenas o prestígio de Aichinger naquele

momento, mas também as tensões internas do grupo, que voltariam a se manifestar em encontros posteriores (Böttiger, 2012).

O Grupo 47, tendo Richter como líder, tentou, após a Segunda Guerra Mundial, expor a linguagem nazista e atacar o falso *pathos*, a grandiosidade das metáforas sobrecarregadas e o atraso agressivo (Böttiger, 2012). Nesse contexto, Ilse Aichinger se destaca por uma escrita marcada pela ambiguidade e ruptura sintática – uma tentativa de reconfigurar uma língua corrompida, utilizando-a de modo esteticamente inquietante. Sua linguagem, assim como a de outros autores do pós-guerra vinculados ao grupo, está em tensão constante com os escombros morais e linguísticos herdados do Terceiro Reich, evidenciando a dificuldade, mas também a necessidade, de continuar escrevendo em alemão após Auschwitz.

Sobre essa temática, vale ressaltar também a análise conduzida pelo filólogo judeu-alemão Victor Klemperer (2009) em seu livro *LTI - A linguagem do Terceiro Reich* sobre a manipulação linguística durante o regime nazista. Com base em uma série de exemplos, Victor Klemperer realiza uma análise de termos e abreviaturas usadas durante o regime nazista de forma a expor o modo como foram adulterados os sentidos das palavras e inseridos na população conceitos necessários para que a crueldade fosse vista pela sociedade como algo comum. O autor evidencia como o Partido Nacional-Socialista apropriou-se de um vocabulário e discurso que alterava o sentido de algumas palavras e expressões em língua alemã: “[...] poucas palavras foram cunhadas pelo Terceiro Reich, talvez nenhuma”, porém a linguagem nazista “[...] altera o sentido das palavras e a frequência do uso” (Klemperer, 2009, p. 56). Dessa forma o autor revela que o nazismo não foi assimilado de maneira consciente pelo povo, mas inconscientemente e através da língua.

Esse cenário linguístico pós-guerra, carregado de vestígios da barbárie, repercutiu diretamente nas produções literárias que emergiram no período, especialmente entre os autores ligados ao Grupo 47. Oliveira (2021), ao abordar a relação de Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann com o grupo, destaca como a presença dessas autoras suscitava críticas e suspeitas, sendo por vezes interpretada como uma estratégia para suavizar a imagem do coletivo e ampliar sua aceitação pública. Além disso, segundo Böttiger (2012), houve um apagamento gradual da figura de Ilse Aichinger na historiografia posterior do Grupo 47 após seu casamento. A partir da conferência em Niendorf, em 1952, a atenção dos participantes – particularmente dos membros homens – voltou-se com maior intensidade para Ingeborg Bachmann,

cuja presença despertava um mistério que contrastava com a imagem mais doméstica e feminina atribuída a Aichinger. Hans Werner Richter, que havia visitado Aichinger em Viena no início daquele ano, passou a associar Bachmann à escritora, supondo que ela fosse sua amiga mais próxima, já que as conheceu juntas. Contudo, essa amizade estreita entre as duas autoras acabou se enfraquecendo à medida que suas trajetórias pessoais se distanciaram. Em determinado momento, Bachmann chegou a criticar Aichinger por ter, em sua visão, se conformado excessivamente com os papéis tradicionais de esposa e dona de casa.

Em 1953 Aichinger mudou-se para o estado da Baviera, para uma cidade na fronteira com a Áustria, Bayerisch Gmain. Nesse ano também lançou sua primeira peça radiofônica, *Knöpfe*. Em 1955 recebeu o Prêmio Immermann, da cidade de Düsseldorf. De acordo com Moser (1995, p. 341), a sua participação na reunião do Grupo 47 em Niederpöcking, no ano de 1957, gerou um debate acirrado após a leitura dos diálogos *zu keiner Stunde* [para nenhuma hora]. Nesse mesmo ano nasceu sua filha, Miriam Eich, e Aichinger recebeu o Prêmio de Literatura da cidade livre hanseática de Bremen. Ainda em 1957, tornou-se membro da associação de escritores PEN-Zentrum. Em 1958, participou da fundação do Comitê contra o armamento nuclear (Moser, 1995; Lindemann, 1988).

Em 1963, após várias mudanças de cidade na Baviera (Geisenhausen, Breitbrunn am Chiemsee, Lenggries), retornou à Áustria, mudando-se para Grossgmain, uma cidade próxima de Salzburg. Na década de 1960, na última conferência do Grupo 47, Ilse Aichinger leu seu texto *schlechte Wörter*, além de fazer várias publicações relevantes, como *Wo ich wohne*, *Eliza Eliza*, *Auckland* e ganhar prêmios como o Prêmio de Literatura da Academia de Belas Artes da Baviera, o Prêmio Anton Wildgangs e o Prêmio Nelly Sachs. Em 1972, morre seu marido Günter Eich. Nos anos seguintes, a escritora ganha inúmeros prêmios como, por exemplo, o Prêmio de Literatura da Cidade de Viena (1974) e o Prêmio Franz Kafka (1983). A partir de 1977, torna-se membro da Academia Alemã de Língua e Literatura e, em 1978, lança a sua primeira coletânea de poemas *Verschenkter Rat*. Em 1984, após a morte de sua mãe, ela se mudou para Frankfurt am Main. E no ano de 1988, retornou a Viena (Moser, 1995; Lindemann, 1988).

Em 1995, recebe o Grande Prêmio Estatal Austríaco de Literatura pelo conjunto de sua obra. Em outubro de 1996, Aichinger assinou, junto a mais de 100 pessoas, a Declaração de Frankfurt contra a reforma ortográfica planejada para 1998

e, em junho de 1997, junto a um "grupo de interesse de autores austríacos" luta contra as mudanças nos textos literários dos livros escolares de acordo com a reforma ortográfica. Ao lado de Elfriede Jelinek (nascida em 1946), Johannes Mario Simmel (1924-2009), Ernst Jandl (nascido em 1925) e outros escritores, Aichinger também assinou uma declaração pública visando proibir essa alteração. Em 1998, o filho de Aichinger, Clemens Aichinger, morreu em um acidente. Em outubro dos anos 2000, a autora começa a escrever para o jornal diário austríaco *Der Standard*. Esses textos, em parte autobiográficos, são publicados em três antologias: *Film und Verhängnis - Blitzlichter auf ein Leben* (2001), *Unglaubliche Reisen* (2005) e *Subtexte* (2006). Aos 95 anos, Ilse Aichinger morre em Viena em 11 de novembro de 2016 (Fechner; Wirtz, 2017).

## 2.3 ILSE AICHINGER E O INÍCIO DA LITERATURA DE LÍNGUA ALEMÃ PÓS-SEGUNDA GUERRA

### 2.3.1 *DgH*: recepção e crítica

Durante a fase de instauração da Segunda República na Áustria, seus líderes posicionaram-se contra a vinculação entre literatura e política e incentivavam uma literatura de “valores eternos”. Contudo, essa postura impulsionou novos escritores justamente a atuarem de forma oposta, aderindo sobretudo à política de reconstrução (*Wiederaufbau*), e agindo também em diversas vertentes ideológicas. Zeyringer e Gollner (2019, p. 706, 707) citam algumas dessas vertentes: teoria da vítima, comunidade do campo de concentração ou “espírito do campo”, resistência organizada, noção nação austríaca, alta cultura, natureza ou paisagem<sup>55</sup>. Sobre esse

---

<sup>55</sup> A seguir, apresentamos resumidamente os conceitos de cada uma dessas vertentes, conforme expõem Zeyringer e Gollner (2019). Teoria da vítima: base da reconstrução da Áustria, tinha como premissa que o país e a sua população não tiveram culpa dos crimes cometidos pelo nacional-socialismo, pois teriam sido as primeiras vítimas de Hitler (exemplos: Alma Hogersen, Lernet-Holenia, Ernst Lothar, Robert Neumann e Johannes Simmel); comunidade do campo de concentração ou “espírito do campo”: ideia de que a experiência compartilhada pelos presos no campo de concentração garantiria a superação de conflitos antigos e divergências políticas (exemplos: Lothar, Simmel, Marie Frischauf); resistência organizada: a ideia de que essa resistência teria fortalecido os laços entre os austríacos (exemplos: Frischauf, Lernet-Holenia, Rodolf Brunngraber); noção nação austríaca: concepção atrelada à ideia de uma história milenar da Áustria, a partir da descoberta de um documento em que consta a primeira menção do nome “Ostarrichi” (exemplos: Brunngraber, Frieberger e Lothar); alta cultura: atrelada à música e arquitetura e vinculada à ideia de uma “eterna

período, Zeyringer e Gollner (2019, p. 708) observam que “A vida literária pública encontrava-se, desde o início da Segunda República, sob a soberania do governo” e buscava-se a construção da identidade austríaca tendo como base a ‘cultura milenar’<sup>56</sup>, que deveria ser transmitida nas escolas. Nesse contexto, houve um retorno à tradição, e toda literatura experimental e de tendências inovadoras foi menosprezada. Um ensaio de Ilse publicado na revista *Plan* em 1946, “*Aufruf zum Misstrauen*” [Apelo à desconfiança], por exemplo, praticamente não teve repercussão na época, e a revista, posteriormente, precisou suspender a sua publicação. Essa revista era defensora da liberdade intelectual e se esforçava na divulgação da produção literária de vanguarda. Uma abertura para a literatura contemporânea só ocorreu no decorrer da década de 1960 e no início dos anos 1970 (Zeyringer; Gollner, 2019, p. 706-711).

Tendo em vista esse cenário, Zeyringer e Gollner (2019, p. 713) comentam que o livro de Aichinger foi capaz de transformar um passado recente em literatura, mas não conseguiu convencer “os senhores da vida literária austríaca”. Em contrapartida, relatam que o romance *O conde de Saint-Germain* [*Der Graf von Saint-Germain*] de Lernet-Holenia, também publicado em 1948, foi considerado um ícone na literatura austríaca. O romance, supostamente baseado em fatos documentados pela polícia secreta, narra a história de um assassino que deseja fugir para a Suíça após a anexação, mas que acaba sendo morto em março de 1938. Conforme Zeyringer e Gollner (2019, p. 714), a narrativa de Lernet-Holenia frequentemente se aproxima do trivial, apresenta uma visão retrógrada e não aborda o mesmo período tratado por Aichinger em *DgH*. Em vez disso, busca retomar “de onde fomos interrompidos pelos sonhos de um louco” e transmite “uma perspectiva aristocrática que atribui os avanços da antiga Áustria à nobreza, enquanto associa as lutas das

---

Áustria” (exemplos: Lothar e Holgersen); e natureza ou paisagem: representada muitas vezes pelo Danúbio e pelos Alpes, que constituem aspectos essenciais em várias obras com o objetivo de criar o “idílio da pátria” (Zeyringer; Gollner, 2019, p. 706, 707).

<sup>56</sup> Desde o período do austrofascismo, a literatura foi usada como uma forma de confirmar a missão do Estado austrofascista de ser um exemplo europeu de cultura contra o Leste (Aspetsberger, 1980, p. 2 *apud* Zeyringer; Gollner, 2019, p. 551, 552). Uma das formas de conferir credibilidade a essas afirmações foi a instituição de prêmios literários destinados a obras que refletissem os ideais do governo. Enquanto isso, autores alinhados à esquerda, como Ernst Fischer e Hugo Sonnenschein, foram compelidos ao exílio; Stefan Zweig também deixou o país após ter sua casa revistada pela polícia, assim como também fizeram Robert Neumann e Hilde Spiel. Autores indesejados como Brecht, Kisch, Kuh, Tucholsky, Bettauer, Schnitzler e Bertha von Suttner foram retirados das bibliotecas. No teatro, tudo que não se aproximava das ideias católicas foi censurado (Zeyringer; Gollner, p. 552-553).

demais camadas da população por direitos sociais à ‘histeria das massas’ e à ‘união revolucionária da escória’” (Zeyringer; Gollner, 2019, p. 715).

Considerando as políticas públicas em relação à arte nos anos 1950 na Áustria, Klaus Amann, no capítulo “*Krieg als Thema der österreichischen Literatur nach 1945*” [A guerra como tema da literatura austríaca após 1945] do livro *Kontinuitäten und Brüche: Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945* [Continuidade e Rupturas: A Reconstrução Literária da Áustria após 1945] (2006), aborda o tema da produção literária no pós-guerra e comenta que os escritores e escritoras que tocam nesse assunto em seus textos praticamente não tinham espaço na literatura da reconstrução. Amann cita, entre outros, Aichinger, Bachmann e Celan. Kurt Bartsch e Dietmar Goltschnigg (1984), em texto sobre a literatura austríaca pós-guerra, elucidam que a distribuição e recepção da literatura austríaca ocorreram essencialmente por editores da Alemanha e citam como exemplo Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann e Paul Celan, que precisaram buscar editoras fora da Áustria, assim como Fischer, Piper, Suhrkamp e Luchterhand.

É interessante destacar que a obra de Ilse Aichinger foi particularmente valorizada na Alemanha, sobretudo por suas narrativas curtas [*Kurzgeschichten*]. Em 1952, ela recebeu o Prêmio do Grupo 47 com o conto “*Spiegelgeschichte*” [*História Espelho*] (Moser, 1995, p. 342). No período pós-Segunda Guerra Mundial, as histórias curtas ganharam ampla popularidade em diversas partes do mundo, e o número de escritores que produziam *Kurzgeschichten* em língua alemã cresceu rapidamente – Aichinger passou a integrar esse movimento (Doderer, 1973, p. XIV). Há uma forte relação entre a *Trümmerliteratur*, marcada por uma representação realista da Alemanha devastada pela guerra, e o desenvolvimento da *Kurzgeschichte* como forma literária. Segundo Elise Schmitt (2012, p. 48), muitos contos desse estilo emergiram nesse contexto, influenciados inicialmente pela *short story* americana, e hoje são reconhecidos como um gênero literário autônomo dentro da prosa curta alemã<sup>57</sup>. Nos primeiros anos do pós-guerra, jovens autores de língua alemã, iniciando suas trajetórias literárias, buscavam expressar de forma verossímil as experiências vividas por si mesmos e pela população alemã em geral por meio de contos (Schmitt, 2012, p. 48). Com o intuito de alcançar um público amplo, essas narrativas eram

---

<sup>57</sup> Sobre *Kurzgeschichte* ver: Doderer, 1973.

frequentemente publicadas em jornais, revistas e suplementos literários. Esse novo estilo era compatível com o programa do Grupo 47, que enfatizava a urgência da leitura e da circulação rápida dos textos.

Sobre a recepção do romance de Aichinger, Verena Triltsch (2008, p. 120) em sua dissertação de mestrado intitulada *Ilse Aichinger und Ruth Klüger – Ein Vergleich*, apresentada na Universidade de Viena, discorre sobre o que alguns críticos comentaram logo após a publicação do *DgH*. Dentre eles está Erich Fried, escritor austríaco que emigrou para Londres em 1938 e publicou sua crítica na revista literária alemã *Das Goldene Tor*, em 1949. Fried (1949 *apud* Moser, 1995, p. 155-156) relata que, a princípio, o livro conta a história de uma menina meio-judia que vive em Viena durante a guerra, porém, na realidade, a escrita envolve uma série de episódios, vagamente conectados, nos quais os enredos internos e os seus significados simbólicos sempre superam os eventos externos. O crítico considera o livro profundamente religioso. Segundo ele, o sentimento cristão se revela na linguagem, nos paradoxos, nos trocadilhos e nas transições que ocorrem facilmente de um mundo para outro. Além disso, Fried (1949 *apud* Moser, 1995, p. 155-156) comenta que existem paralelismos possíveis entre a linguagem de Ilse e a de poetas ingleses como G. M. Hopkins e T. S. Eliot. Ele finaliza seu texto afirmando que *Die größere Hoffnung* é um dos mais profundos, belos e afortunados livros daquele tempo, apesar de todo o horror que ele também revela.

Outra resenha de *Die größere Hoffnung* foi publicada por Hermann Schreiber no jornal *Wiener Tageszeitung* em 03 de janeiro de 1949 (*apud* Moser, 1995, p. 157-159). A crítica que ele faz à autora é muito positiva, pois afirma que finalmente o público recebera o livro que pedia havia tanto tempo e que este livro tinha sido escrito por uma menina de 20 anos. Schreiber (1949 *apud* Moser, 1995, p. 157) ainda acrescenta: “muitos só agora reconhecerão, chocados, o que de fato vinham pedindo”<sup>58</sup> (tradução nossa). O crítico tece comentário sobre o caráter de fantasia que a obra apresenta e menciona a questão da inteligibilidade do romance, afirmando que muito do texto permanece obscuro e incompleto, além de ressaltar a peculiaridade poética da escrita. Schreiber resalta que, independentemente do sucesso de público, Aichinger evidenciou com seu livro um talento excepcional em relação aos autores de

---

<sup>58</sup> Texto original: “[...] viele werden jetzt erst betroffen erkennen, was sie eigentlich verlangt haben”.

sua geração. Por fim, ainda aproxima a leitura do livro a uma experiência surrealista, pois, assim como alguém diante de um quadro surrealista precisa fazer, o leitor precisa unir o que a autora dispersou pelo texto, “Se for bem-sucedido, terá ganhado a imagem de uma juventude e de uma época que, de outra forma, o assustariam ainda por muito tempo, sem que ele chegasse às suas últimas profundezas”<sup>59</sup> (Schreiber, 1949 *apud* Moser, 1995, p. 159).

Outra menção ao romance de Ilse Aichinger aparece na revista literária *Lynkeus Dichtung, Kunst und Kritik* (1948-1951), fundada pelo escritor e diretor, à época, do Österreichisches P. E. N. Club [PEN Clube Austríaco]<sup>60</sup>, Hermann Hakel, após seu retorno do exílio. O periódico apoiava jovens escritores e foi onde estrearam Ingeborg Bachmann, Gerhard Fritsch e Reinhard Federmann. No caderno 5/6 da *Lynkeus*, que teve como tema as vivências dos anos 1939 a 1945, Erika Danneberg (1948) publica uma crítica a respeito de dois romances: *DgH* e *Der Knabe mit der Flöte* de Eberhard Cyran, ambos do mesmo ano. Os dois tratam sobre o destino de jovens no período de 1938 a 1945. Em relação ao livro de Aichinger, Danneberg observa que a narração do romance é feita por meio de convicções oníricas elaboradas por personagens infantis e comenta o fato de a autora conseguir manter um equilíbrio constante entre a fantasia e a realidade. Ela expressa que uma sabedoria do livro é o papel do jogo diante do horror. Porém, em sua opinião – um tanto contraditória –, esse jogo é uma enorme negligência dos fatos e manifesta a não superação deles. Acrescenta ainda que a contraposição entre o mundo maligno dos adultos e o lúdico das crianças é a característica mais embaraçosa da narrativa. Por fim, na opinião da crítica literária, a autora chega ao limite da blasfêmia e da irreverência e, apesar da capacidade poética, o livro falha devido à falta de humildade e reverência por um mundo que está carregado de sofrimento e culpa. Independentemente do teor negativo dessa crítica, no contexto do presente trabalho, é interessante notar que Danneberg (1948) faz referência justamente a aspectos relacionados por Schütz às PFS que diferem da realidade primordial, como a presença de um mundo onírico e do universo infantil, lúdico, do jogo. Trataremos essa relação mais profundamente adiante.

---

<sup>59</sup> Texto original: “Glück es ihm, dann hat er zugleich das Bild einer Jugend und einer Zeit gewonnen, die ihn sonst noch lange erschrecken werden, ohne dass er ihnen auf den tiefsten Grund kommt”.

<sup>60</sup> PEN: abreviatura de *Poets, Essayists and Novelists* [Poetas, ensaístas e romancistas].

No jornal *Die Furche*<sup>61</sup>, publicado semanalmente em Viena desde 1945, em um artigo a respeito dos jovens autores austríacos, datado de 20 de dezembro de 1950, Dr. H. A. Fiechtner opina sobre o primeiro romance de Ilse Aichinger. Ele considera o livro, à sua maneira, excepcional. Comenta que, além de ser uma forma de superação pessoal através do reconhecimento da vivência dolorosa, o romance trata a questão das crianças perseguidas com paixão, amor e entusiasmo, mas sem ódio. Consoante o jornalista, uma característica do livro é que ele inspira pensamentos e exala experiência. Em sua opinião, o romance não tem a ver com o surrealismo: “O estilo dessa autora tem pouco a ver com o surrealismo: seria incorreto designar assim o impulso de ver a realidade simultaneamente ou lado a lado a partir de diferentes pontos de vista”<sup>62</sup> (Fiechtner, 1950), para ele o surrealismo mistifica a realidade e tenta escondê-la:

O surrealista encobre a realidade, ele a mistifica. Mas essa poeta — ela é de fato uma — quer, ao contrário, desmistificar a realidade, ela não foge dela, mas vai ao seu encontro. Ela descreve os complicados entrelaçamentos entre processos obrigatórios e livre-arbítrio, mas não se deleita com isso num arrepio estético, e sim tenta honestamente desatá-los<sup>63</sup> (Fiechtner, 1950).

Como ele faz questão de realçar, Ilse é uma poeta que vai ao encontro da realidade, não foge dela; procura, de forma honesta, descrevê-la e desatar os nós entre a coerção e o livre-arbítrio. De acordo com Fiechtner, a autora observa os objetos de sua representação de diferentes pontos de vista. Isso resulta em um pluralismo estilístico. Essa mudança de perspectiva pode ser também considerada uma mudança de PFS, pois, segundo Schütz “[...] é o significado de nossas experiências e não a estrutura ontológica dos objetos que constituem a realidade” (2019, p. 28). Fiechtner afirma que, com exceção apenas de algumas páginas, o livro é muito claro e compreensível. Nessa resenha de teor bastante positivo, ele também faz observações sobre os acontecimentos retratados no livro e constata que a

---

<sup>61</sup> O jornal *Die Furche* disponibiliza *online* os textos escritos pelo autor no site <https://www.furche.at/autor/dr-h-a-fiechtner-6537074> Acesso em: 30 ago. 2024.

<sup>62</sup> Texto original: “*Mit Surrealismus hat der Stil dieser jungen Autorin wenig zu tun: man müßte dennden Drang, die Wirklichkeit gleichzeitig oder nebeneinander von verschiedenen Gesichtspunkten aus zu sehen, fälschlich so bezeichnen*”.

<sup>63</sup> Texto original: “*Der Surrealist verklausuliert die Realität, er mystifiziert. Aber diese Dichterin — sie ist wirklich eine — will die Realität ganz im Gegenteil entmystifizieren, sie läuft ihr nicht davon, sondern entgegen. Sie beschreibt die komplizierten Verknotungen von zwangsmäßigen Abläufen und freiem Willen, aber ergötzt sich daran nicht in ästhetischem Schauder, sondern versucht sie ehrlich aufzuknüpfen*”.

realidade aparece descrita sob diferentes perspectivas. Ele não explicita quais exatamente seriam estas, porém podemos relacioná-las às diferentes PFS, visto que o crítico trata, por exemplo, da relação do estilo do livro com uma ordem das coisas “talvez imaginadas, talvez intuitivamente sentidas”, algo perceptível “não apenas em seu conteúdo e em suas ideias, mas também em sua forma”<sup>64</sup>; além disso, ele examina os “pontos de vista a partir dos quais a autora observa os objetos de sua narrativa”<sup>65</sup> (Fiechtner, 1950, tradução nossa).

Em 1951, Walter Maria Guggenheimer, em sua resenha publicada no *Frankfurter Hefte: Zeitschrift für Kultur und Politik*, aborda a linguagem no romance de Ilse Aichinger. O estudioso destaca que o livro apresenta frases que são muito difíceis de serem encaradas, visto que a realidade dos adultos surge transformada, é vista a partir das crianças. A personagem central, Ellen, cuja vivência torna dolorosa a realidade de estar viva, desloca-se sempre para algum sonho, os quais Guggenheimer descreve como sombrios e reconfortantes. Todavia, o crítico não os considera metáforas, mas sim palavras que cumprem seu papel, cada uma é um “portão de entrada”. Para ele, o livro é como um conto de fadas sobre o caminho da paciência e a coragem judaica.

No mesmo ano, Friedrich Sieburg (1951) publica sua crítica sobre *DgH* na revista *Die Gegenwart*, que é considerada controversa por Triltsch (2008) e desaprovada por Wendelin Schmidt-Dengler (1995, p. 50-51). Sieburg censura o *Leitmotiv* da obra, a brincadeira infantil, considera problemática a representação da criança e do jogo intercalada com as falas das crianças que se aproximam do modo de pensar adulto. Sobre esse ponto, Triltsch (2008, p. 122) comenta assertivamente, que devido à poeticidade e à simbologia no romance, algumas passagens podem não parecer coerentes com o universo de brincadeiras das crianças, porque são muito abstratas. Ela questiona se essa não seria precisamente a intenção da autora: “Ela queria retratar as crianças da forma mais autêntica possível ou estava apenas procurando uma maneira de evitar definir o pensamento adulto como tal?”<sup>66</sup>. Sieburg

---

<sup>64</sup> Texto original: “*Daß die Unruhe des Stils sich über einer — vielleicht gedachten, vielleicht auch instinktiv erspürten — Ordnung der Dinge bewegt, ist nicht nur in seinem Inhalt und seinen Gedankengängen, sondern auch in seiner Form zu erkennen*”.

<sup>65</sup> Texto original: “*Daran liegt es, daß das Buch, wiewohl in ihm die Blickpunkte, von denen aus die Autorin die Objekte ihrer Darstellung anschaut, unaufhörlich wechseln und trotz seines sich daraus ergebenden Stilpluralismus durchaus klar und eindeutig ist*”.

<sup>66</sup> Texto original: “*Wollte sie Kinder so authentisch wie möglich wiedergeben oder suchte sie nur eine Möglichkeit, erwachsenes Denken nicht als solches zu definieren?*”.

demonstra certo incômodo também com a forma como o romance foi escrito; para ele, as melhores partes do livro são aquelas em que a autora simplesmente descreve fatos, sem insinuar e usar palavras com duplo sentido<sup>67</sup>. Para Triltsch, é possível que a relação entre a definição de romance e a obra de Aichinger cause incômodo para o crítico, pois a coesão interna<sup>68</sup> normalmente esperada de um romance não ocorre em *DgH*:

Aqui fica claro que, provavelmente, Sieburg se agarrou demais ao gênero durante a leitura do romance, e suas expectativas de uma narrativa contínua não foram atendidas. Se alguém lê '*Die größere Hoffnung*' exatamente sob esse aspecto de 'romance' e espera uma abordagem narrativa convencional por parte da autora, certamente ficará desapontado<sup>69</sup> (Triltsch, 2008, p. 123, tradução nossa).

Outro aspecto da obra que Sieburg censura é a “poetização do mundo” [*Poetisierung der Welt*], por considerar que por meio desse modo criativo se perde a percepção do horror. O crítico vê um desejo constante da autora de vincular cada palavra a um símbolo, de forma que a vontade de representar aquele tempo estaria atrapalhada por um impulso poético, com o qual Ilse relativiza o período da Segunda Guerra. Entretanto, lembra Schmidt-Dengler que o próprio Friedrich Sieburg foi comprovadamente membro do partido nazista, portanto foi alguém que tirou vantagem do período da guerra, e ele produziu uma resenha bastante cínica, na qual acusou uma vítima do nazismo de estar relativizando características desse tempo. Como destaca o referido autor, Sieburg nem considerava a existência de uma literatura contemporânea e de jovens escritores, afirmando na abertura do seu texto sobre Ilse Aichinger que não existem mais escritores iniciantes e que os editores colocam suas expectativas sobre “fraldas” (Sieburg, 1951).

---

<sup>67</sup>“*Es ist bezeichnend, daß zwei Szenen, nämlich die Kinderjause und der Selbstmord der Großmutter, die besten Stücke des Buches sind, eben weil sie schlechthin erzählt sind, ohne nach der angedeuteten, sprichwörterartigen Doppeldeutigkeit zu streben. In allen Fällen jedoch steht die echte Ergriffenheit der Verfasserin außer Frage*” (Sieburg, 1951, p. 24).

<sup>68</sup> O romance apresenta cada capítulo de forma individualizada, há lacunas temporais que não são explicitadas ou esclarecidas entre cada um deles, porém os capítulos aparentam ocorrer linearmente, um após o outro.

<sup>69</sup> Texto original: “*Hier wird deutlicher, dass Sieburg sich wahrscheinlich beim Lesen des Romans zu sehr an das Genre geklammert hat und seine Erwartungen einer kontinuierlichen Erzählung nicht erfüllt wurden. Liest man ‚Die größere Hoffnung‘ unter genau diesem Aspekt eines ‚Romans‘ und erwartet man sich die Vorgangsweise des Erzählens von der Autorin, so wird man sicherlich enttäuscht*”.

Em 1952, Karl August Horst (*apud Moser*, 1995, p. 166-168) publicou uma resenha sobre o livro de Ilse Aichinger na revista *Merkur* 6. De início, apresenta sua concepção sobre a literatura contemporânea que, em sua opinião, só é capaz de transmitir um conhecimento moral por meio de paradoxos que, por sua vez, seriam apenas símbolos de uma crise global<sup>70</sup>. Segundo o resenhista, a liberdade pode ser vista como um paradoxo no livro de Ilse Aichinger. Aqui Horst refere-se a uma passagem do início do romance em que o cônsul diz a Ellen “Quem não concede o visto a si mesmo, permanece sempre aprisionado”<sup>71</sup> (Aichinger, 2021, p. 20, tradução nossa). De acordo com o crítico, portanto, o aprisionamento é visto no romance como algo irreal ou imaginário que pode ser superado por meio de conhecimentos superiores. Outro paradoxo que Horst elenca é o da esperança, que dá nome ao livro. Usa de exemplo a seguinte passagem “Quem não tiver caído na água, não pode ser salvo”<sup>72</sup> (Horst, 1952 *apud Moser*, 1995, p. 166<sup>73</sup>, tradução nossa), concluindo, pois, que a “maior esperança” surge de uma situação de desesperança. Por fim, destaca a complexidade da obra enfatizando o uso consistente da linguagem e dos significados.

Como mostram os exemplos citados, a recepção crítica do romance foi consideravelmente diversa. No entanto, é importante destacar que muitos autores, mesmo sem uma abordagem sistemática, ressaltam a presença de diferentes “realidades”<sup>74</sup> na obra. Termos que remetem ao que Schütz chama de “grupo das fantasias”<sup>75</sup> são frequentemente mencionados nas resenhas, por exemplo: significado simbólico, surrealismo, convicção onírica, mundo lúdico, sonho, conto de fadas, brincadeira infantil, caráter imaginário e transição entre mundos. Isso indica que a percepção de que há múltiplas realidades representadas no romance aparece já nas primeiras críticas. Nos próximos capítulos, apresentamos uma reflexão teórica partindo desses apontamentos, relacionando-os às províncias finitas de significado de

---

<sup>70</sup> “*Moralische Erkenntnis vermag die jüngste Literatur meist nur im Paradox zu vermitteln. Das Paradox aber ist, wie Pascals und Kierkegaards Beispiel lehren mag, Ausdruck einer persönlichen Krise, die als Symbol einer Gesamtkrise gelten kann*“. (Horst, 1952 *apud Moser*, 1995, p. 166)

<sup>71</sup> Texto original: “*Wer sich nicht selbst das Visum gibt, bleibt immer gefangen*”.

<sup>72</sup> Texto original: “*Wer nicht ins Wasser gefallen ist, kann nicht gerettet werden*”.

<sup>73</sup> A passagem citada por Horst é um pouco diferente da versão presente na edição de 2021 de *DgH*, a qual cito a seguir: “*Alle wollen sich retten, ohne ins Wasser zu fallen. Aber wie kann denn einer gerettet werden, der nicht ins Wasser fällt?*” (Aichinger, 2021, p. 40).

<sup>74</sup> Os autores não apresentam uma definição clara de realidade; ainda assim, é relevante que mencionem, de forma recorrente, aspectos do romance relacionados a ela.

<sup>75</sup> “Este grupo é comumente conhecido como o de fantasias ou imagens e abraça, entre muitos outros, os domínios dos sonhos diurnos, do jogo, da ficção, dos contos de fadas, dos mitos, e das piadas” (Schütz, 2019, p. 31).

acordo com o modelo estabelecido por Schütz. Buscamos assim sistematizar a ocorrência dessas diversas "realidades" mencionadas pelos críticos e entender como elas são compostas linguisticamente.

### 2.3.2 Resumo do enredo

Tendo em vista que o livro não tem, até o momento, tradução para o português, apresentamos a seguir um resumo dos seus dez capítulos, destacando as principais informações sobre cada um deles.

O primeiro capítulo, "*Die große Hoffnung*" [A grande esperança], inicia com Ellen, à noite, em um consulado diante de um mapa, que ela arranca da parede e sobre ele, usando um barquinho feito de papel, imagina a fuga de crianças com os avós "errados", até que adormece dando continuidade à fantasia em seu sonho. O cônsul escuta um barulho e encontra a menina sobre o mapa. Quando acorda, ela mostra a ele o seu caderno de desenho e uma pena e lhe pede que assine seu visto. Explica que sua mãe recebeu visto e ela não, pois ninguém podia se responsabilizar financeiramente por ela. O cônsul tenta convencê-la a ir para casa. Ele diz que ela deve assinar o seu próprio visto e prometer sempre acreditar que em algum lugar tudo será azul. Ellen assina mesmo sem entender qual o significado daquilo e vai para casa.

No dia seguinte, já não encontra a mãe em casa e sai para ir ao consulado esclarecer o significado de seu visto. No caminho encontra um cego, a quem ajuda a atravessar a rua e com o qual conversa sobre o visto e a partida da mãe. Ele afirma que devido à guerra poucos navios de passageiros estão partindo, mas Ellen acredita que, por sua causa, partirá mais um. Ela acompanha o cego até a frente da igreja, entra no edifício, caminha até a imagem de Francisco Xavier e conversa com ele. Pede que ele seja seu fiador para que ela possa encontrar sua mãe, faz promessas que não parecem adequadas quando ditas em voz alta, até perceber que não sabe o que é preciso para ter liberdade. Por fim, ela lhe pede auxílio para sempre acreditar que em algum lugar tudo será azul e para ir sobre as águas mesmo que tenha que permanecer ali.

No segundo capítulo, "*Der Kai*" [O cais], um grupo de crianças judias está reunido. Ellen quer brincar com elas, mas elas estão esperando em algum momento salvar uma criança no intuito de que o prefeito, para mostrar seu agradecimento por

tal feito, permita que todos brinquem no parque. Elas se apresentam e dizem quais são seus desejos, tais como voltar a jogar futebol, entrar na escola de dança ou ser diretor de teatro. Também contam quantos avós “errados” cada um tem. Seus nomes são: Bibi, Kurt, Leon, Hanna, Ruth, Herbert e Georg. Ellen questiona-os sobre a possibilidade de que nenhuma criança caia na água, chocando o grupo. Eles afirmam que ela não entende a importância de salvar uma criança, porque ela não pertence ao grupo deles, pelo fato de só ter dois avós “errados”. Ellen chora.

O homem responsável pela barraca de tiro aparece e oferece às crianças uma chance de andar no balanço giratório [*Ringelspie*]<sup>76</sup>, pois seu sócio viajou. Enquanto elas vão se divertir, Ellen fica à margem do canal. Uma mãe aparece com duas crianças, uma no carrinho de bebê e a outra um pouco mais velha. A mãe se deita enquanto as crianças brincam. A mais velha coloca o bebê em um barco à beira da água, que vira com a correnteza. Quando as crianças saem do carrossel, veem Ellen saindo da água com o bebê no colo. A criança que vinham esperando havia sete semanas e lhes seria a salvação. Ellen, desesperada, diz que queria chamá-los, mas eles estavam longe demais. Georg decide que iriam sentar-se nos bancos, custasse o que custasse. Assim fazem, mas logo policiais aparecem pedindo seus documentos e questionam se são arianos. Ellen se pronuncia, chamando-o de pai. Ela ri e tenta abraçá-lo, mas ele recua. Ellen agarra o pai, chorando, para dar mais tempo aos amigos que fogem. Os soldados, espantados, não fazem nada. O pai a manda para casa e vai embora. Quando ela retorna ao banco, não há sinal de seus amigos. E ela permanece sozinha na escuridão.

No terceiro capítulo, “*Das heilige Land*” [A Terra Santa], as crianças estão no cemitério e falam sobre brincar de esconde-esconde entre as lápides. Georg quer brincar, mas Leon e os outros estão refletindo sobre o próprio jogo de esconder, sobre os túmulos e sobre os seus mortos, sobre o peso que os avós têm sobre si e até sobre a possibilidade de que os mortos não estejam de fato mortos, mas sim que estejam brincando de esconder. Se assim for, então eles devem procurá-los. As crianças perguntam repetidamente para onde devem ir. Ouvem o barulho do trem e decidem

---

<sup>76</sup> Ver imagem de exemplo: brgfx. **Crianças, montando, gigante, balanço, parque**. Disponível em: [https://br.freepik.com/vetores-gratis/criancas-montando-gigante-balanco-parque\\_4607351.htm#fromView=image\\_search\\_similar&page=1&position=2&uuid=627d8ef4-f30b-4c12-b3e6-d3bee8da8318&new\\_detail=true&query=Balan%C3%A7o+girat%C3%B3rio+redondo+parque+de+divers%C3%B5es+carnival](https://br.freepik.com/vetores-gratis/criancas-montando-gigante-balanco-parque_4607351.htm#fromView=image_search_similar&page=1&position=2&uuid=627d8ef4-f30b-4c12-b3e6-d3bee8da8318&new_detail=true&query=Balan%C3%A7o+girat%C3%B3rio+redondo+parque+de+divers%C3%B5es+carnival) Acesso em: 21 jan. 2025.

que precisam ir embora secretamente através da fronteira. Discutem a ideia de ir para um país estrangeiro e perguntam para qual deveriam ir. Leon sugere que deveriam ir para Jerusalém, mas surgem dúvidas sobre como chegariam lá e quem os ajudaria. Leon acredita que a neblina poderia ajudá-los, mas há preocupações sobre serem pegos na fronteira e enviados de volta, algo que Leon não acredita ser possível.

Durante um enterro, elas se escondem para não serem vistas pelos carregadores do caixão. Como não veem ninguém caminhando atrás delas, elas os seguem, pensando que aquele era o caminho para a Terra Santa. O motorista do carro funerário ouve o plano das crianças e se oferece para levá-las através da fronteira se lhe pagarem. Ele partiria dali a dois dias. Ellen conta para a avó e, para conseguirem o dinheiro, colocam um armário à venda. Conseguem um comprador que paga 500 marcos, mas não leva o armário. No dia marcado, o cocheiro chega e as crianças embarcam no veículo que deveria levá-las para fora do país. À medida que escurece, as crianças ficam com medo, gritam e chegam a pedir para descer. Quando finalmente chegam à fronteira, o cocheiro as acorda, ordenando que saiam logo do automóvel, porque os policiais estão por toda parte; e a fuga falha.

O quarto capítulo, "*Im Dienst einer fremden Macht*" [A serviço de um poder estrangeiro], mostra um menino uniformizado que encontra o caderno de inglês que Herbert deixou cair. Ele corre atrás de Herbert e ambos entram na mesma casa. Herbert sobe os cinco andares até o sótão, onde tem aulas de inglês. O garoto uniformizado conta a seus colegas que encontrou um caderno de vocabulário. Eles questionam de quem é o caderno, e ele diz que pertence aos que estão no sótão e que não podem usar uniforme. Perguntam por que alguém aprenderia inglês se as fronteiras estão fechadas e ninguém pode emigrar. Eles questionam por que aprender inglês se iriam morrer. Os garotos uniformizados querem saber mais sobre os outros e pedem à filha do zelador a chave do sótão. Há uma pequena porta no sótão que leva a outra sala onde estão as crianças. Os uniformizados ouvem Herbert alertar seus amigos de que há mais alguém ali e contar que perdeu o caderno. Os amigos de Herbert querem ajudá-lo a encontrar o caderno e dizem que querem desaprender alemão para não entender as ofensas. Um alto-falante anuncia que quem ouve emissoras estrangeiras merece morrer. Do lado de fora, os uniformizados ouvem a voz de um velho questionando o alto-falante. Percebem que a porta do corredor foi trancada pela filha do zelador. Um dos uniformizados ri e diz: "Queríamos prendê-los, agora são eles que estão nos prendendo". As crianças e o velho de dentro da sala

ouvem isso e abrem a porta, dizendo para deixá-los rir junto. Os uniformizados afirmam que estão fazendo uma busca domiciliar por uma base estrangeira. Com uma faca na mão, os uniformizados atacam as crianças. O velho se coloca na frente para protegê-las e é esfaqueado. Ao verem o sangue, os uniformizados recuam, percebendo que pode não haver uma estação estrangeira ali. O líder busca bandagens e ocorre uma reviravolta. Todos ouvem o velho falar. O líder pergunta novamente por que eles estão aprendendo inglês nessas circunstâncias. O velho responde que coloca a mesa mesmo estando sozinho, que pode ser que não consigam fugir, que se aprende apenas para a escola e não para a vida, e que não se aprende a matar ou a fugir. O velho pergunta quais são suas suspeitas, e o líder responde “a serviço de uma potência estrangeira”. O velho confirma a suspeita dos garotos de uniforme.

O quinto capítulo, “*Die Angst vor der Angst*” [O medo do medo], começa com Ellen admirando a estrela que colocou em seu vestido, embora não fosse obrigada a usá-la. Ellen achava linda a estrela. Sai pelas ruas e vai até a confeitaria para comprar um bolo que admirava há dias, mas ao fazer o pedido, é expulsa do local porque pessoas com a estrela não podem entrar ali. Até então, Ellen invejara as crianças com a estrela, sem saber o medo que usá-la pode causar. Naquele dia, Georg festeja seu aniversário de 15 anos, e seus amigos o aguardam em casa para a festa. Uma vizinha empresta uma toalha para a mesa, e a cama é empurrada para um canto. Há um bolo negro no centro da mesa, mas não é de chocolate. Georg está feliz, mas a estrela em seu casaco arruína sua felicidade. Eles esperam por Ellen, que deveria trazer o bolo branco. No quarto ao lado, alguém chora, deixando o clima triste. Bibi cochicha algo para Herbert, que lhe conta que a estrela significa a morte, deixando todos com medo. Kurt sugere que saltem pela janela para acabar com o medo, mas Georg os afasta, pois é seu aniversário.

Enquanto isso, Ellen anda pelas ruas em devaneio seguindo em frente para a casa de sua amiga Julia, que está fazendo as malas para ir à América. Ellen vai se despedir, mas acaba brigando com Julia ao dizer que o navio dela poderia afundar. Ellen tem inveja de Julia, mas não deseja verdadeiramente que o navio afunde. Nesse momento, Anna, uma menina do mesmo prédio, aparece com a estrela brilhando em sua roupa para se despedir de Julia. Anna diz que irá para a Polônia. É a primeira vez que Ellen ouve isso em voz alta. Apesar dos pesares, Anna ainda tem esperança.

Ellen compreende que a estrela significa tudo e precisa contar aos outros. Ela os leva para falar com Anna, que explica que a estrela significa que a polícia secreta tem medo, porque quando alguém tem medo no escuro procura uma luz; e essa luz é a estrela. As crianças percebem que a polícia secreta as persegue porque quer uma estrela como a delas. Ellen relaciona aquela estrela à estrela dos reis magos. Anna confirma dizendo que mais uma vez estão com medo do rei dos judeus.

No sexto capítulo, “*Das große Spiel*” [O grande jogo], é Natal, e as crianças brincam com os personagens do presépio: Maria, o Menino Jesus (representado por uma trouxa de roupas), José, o Anjo e os Três Reis Magos. Elas estão procurando a paz e incluem a guerra na brincadeira. Quando Ellen chega, quer participar, mas as crianças dizem que não há mais nenhum papel para ela. Ellen pede para ser o Mundo. As outras crianças continuam a brincar, pedindo que todos permaneçam em seus papéis. A vizinha bate à porta carregando uma pequena mala e pergunta o que as crianças estão fazendo na escuridão. Elas não respondem e perguntam para onde a vizinha está indo. Ela diz que está indo embora e que elas também deveriam ir, pois a área é perigosa. As crianças não querem partir, então a vizinha avisa que ficarão sozinhas no apartamento e vai embora. Elas continuam brincando com lanternas acesas. A campainha toca sem parar, e as crianças ficam com medo. Alguns falam para abrir a porta, outros para continuar brincando. Georg abre a porta e encontra um homem que os visita às vezes, que não se importa com a estrela na porta e que prometera avisar se soubesse de algo. Ele informa que as deportações para a Polônia acabaram. Leon pergunta se estão salvos, o homem afirma que sim, mas Georg desconfia e pede que ele não os engane. O homem insiste que são ordens superiores e que as deportações cessaram, então eles deveriam continuar brincando. O homem se junta à brincadeira, deitando-se no chão e escondendo o rosto entre os braços. Herbert o puxa pela camisa e pergunta por que razão ele ri, mas Ellen diz que ele está chorando. Por um momento, o homem esquece suas ordens, esquece que veio para capturar as crianças e que a polícia secreta ordenou que ele contivesse as crianças até que viessem buscá-las, garantindo que nenhuma delas saísse do apartamento. Um elevador sobe e o homem quer avisar as crianças para fugirem. Então, ele pergunta onde elas procurariam a paz. Ainda deitado, sente os passos das crianças fugindo através da porta.

No sétimo capítulo, “*Der Tod der Großmutter*” [A morte da avó], a história se passa durante a noite. Ellen finge dormir enquanto observa sua avó procurando algo.

A avó pergunta se Ellen está acordada. Embora Ellen finja não ouvir, a avó sabe que ela está acordada e pergunta novamente. Ellen responde que não está dormindo e pergunta o que a avó procura. A avó replica que Ellen sabe a resposta. Ellen precisa de ajuda e pensa em sua tia Sonja, que recentemente desapareceu. Ellen pede à avó que lhe conte uma história ou um conto de fadas, mas a avó insiste que podem buscá-la naquela noite. Para Ellen, isso não é novidade. Ela sugere que, se fosse verdade, poderiam ir juntas. A avó toca no travesseiro que Ellen escondia, deitando-se sobre ele. Um pequeno vidro com pílulas brancas cai no chão. Ellen empurra a avó e pisa no vidro, quebrando-o e machucando o pé descalço. Ela tenta pegar as pílulas, conseguindo algumas, mas a avó também consegue pegá-las e reclama que Ellen não pode impedi-la. Ellen ataca a avó para pegar o veneno, facilmente tira as pílulas de sua mão. Ellen decide dar o remédio à avó se ela contar uma história. A avó não consegue pensar em nada, começa a dizer "era uma vez", mas logo adormece. Ellen decide contar a história de Chapeuzinho Vermelho, misturando sua própria história à do conto de fadas. Ela fala sobre uma mãe saudosa, que, na América, tricota um capuz vermelho e envia a filha, com um bolo queimado e uma garrafa de vinho para a avó. Ellen imagina o lobo (a guerra) devorando o bolo. Quando Chapeuzinho chega à casa da avó, percebe que ela está diferente, com grandes orelhas e dentes. Na história de Ellen, os lábios grandes da avó são para tomar o veneno. Ellen pula da cama, mas a avó ainda dorme e não tomou as pílulas. Ellen volta para a cama para dormir. Acorda assustada ao ouvir passos no corredor e o ranger do portão abrindo. Ela corre para avisar a avó que eles estão chegando. Não quer dar o veneno, mas acaba entregando-o junto um copo de água para a avó, que instrui Ellen a abrir a porta quando eles chegarem e a deixá-los levá-la. Porém, ninguém chega. A avó insiste que eles estão vindo... E sua cabeça cai para o lado. Desesperada, Ellen pede que a avó cuspa o veneno, que não morra. Determinada a não deixar a avó morrer, Ellen corre para pegar o livro de orações. Como última tentativa, Ellen derrama a água restante do copo na testa da avó, batizando-a em nome do Pai, do Filho e do Espírito Santo.

No oitavo capítulo, "*Flügeltraum*" [Sonho alado], a história se passa em uma estação de trem. Três minutos antes da partida, o condutor do trem que vai transportar armas para o fronte esquece o destino. O chefe da estação, indignado, lembra-o da importância da missão. Ele não responde, então é pressionado e ameaçado pelos guardas. Observando do telhado do terceiro vagão, Ellen grita e pula do teto, desaparecendo na neblina enquanto os policiais a perseguem. Ellen consegue

despistar os policiais temporariamente, mas é capturada quando se esconde sob uma carroça. Levada à sala do guarda, ela se recusa a responder às perguntas do coronel, afirmando que estão fazendo as perguntas erradas e dizendo que seu lar está onde os outros estão. Quando Bibi é empurrada na direção de Ellen, ela revela o nome de Ellen e conta que escapou de um campo de concentração escondendo-se por seis semanas até ser encontrada. Bibi pergunta por que Ellen está ali, ela responde que não tem explicações a dar, mencionando segredos militares. Ellen quer ir para onde estão os amigos e a avó, e, apesar de Bibi querer acompanhá-la, Ellen diz que não pode levá-la. É véspera do dia de São Nicolau, e Ellen canta uma música sobre Nikolaus. Aproveitando a distração dos soldados, ela foge novamente, cantando "*Flügel zu verkaufen!*" [Asas à venda!].

No nono capítulo, "*Wündert euch nicht*" [Não se surpreendam], Ellen trabalha em uma fábrica, carregando baldes pesados, que fazem suas mãos doerem. Enquanto trabalha, ouve aviões de guerra e questiona onde as pessoas realmente se sentiriam em casa. Quando uma sirene soa, Ellen corre para o *bunker* do outro lado do armazém, encontrando dois homens armados no caminho. Eles questionam de que lado ela está, mas ela não responde por não entender. Continua correndo por um túnel até que acontece uma explosão, que joga tanto ela quanto os homens contra as paredes. A fábrica explode, deixando o lugar devastado. Os homens, que se revelam ladrões, tentam ajudar Ellen, limpando-lhe o rosto, enquanto ela chama pela avó. Percebendo a necessidade de ar, eles começam a cavar freneticamente. Escutam ruídos externos e temem que, se encontrados com as malas roubadas, sejam mortos. Um dos ladrões, o mais velho, perde o controle e começa a saquear novamente. Quando finalmente saem, são atacados, e o ladrão mais velho é baleado no pescoço. Ellen e o mais jovem conseguem escapar e se abrigam perto da alfândega, famintos e com sede. Encontram três homens rolando um barril de vinho, que o moço pega. Enquanto bebem, tiros perfuram o telhado, e o adolescente é atingido. Eles correm para o abatedouro, que foi aberto para dividir as últimas provisões. Mas Ellen percebe que os soldados formam uma corrente e começam a atirar. Em meio ao caos, os saqueadores rompem a corrente, invadindo o lugar. Ellen pega um pedaço de carne e sai, mas ao olhar para trás, vê o companheiro e começa a chorar. Assustada com o som dos tiros e a confusão, ela deixa a carne cair e continua fugindo.

No último capítulo, "*Die größere Hoffnung*" [A maior esperança], Ellen sai de um porão e se depara com um cenário devastado por bombas. Encontra um cavalo

ferido, encoraja-o a não desistir, e corre pelos escombros tentando encontrar seus amigos e voltar para casa. Um soldado a detém brevemente, mas depois a deixa seguir. Ellen vê soldados estrangeiros cavando sepulturas e atravessa uma campina em direção a uma ponte, onde alguém a chama e há fogo. Um soldado a alcança e, após uma breve conversa, ela recebe comida. Ellen pergunta sobre a paz e menciona que quer ir para casa, que fica na ilha, agora em batalha. O oficial, Jan, pede que ela mostre o caminho até as pontes. Eles encontram outro soldado que lhes empresta um carro, mas uma explosão fere Jan. Ellen cuida dele em uma casa abandonada, onde ele lhe pergunta se ela é a pessoa que ele pensa quando quer ir para casa. Eles compartilham um momento íntimo antes de Jan sangrar novamente. Ellen faz um chá e eles se preparam para ir às pontes. Jan entrega-lhe um envelope e, no telhado, ele abraça-a e a beija antes de mostrar onde está a ponte. De volta ao interior do apartamento, Ellen percebe que Jan está fraco e não responde. Ela decide ir sozinha para as pontes, veste o casaco dele e sai, alertando as pessoas sobre o soldado ferido. Correndo pela praça, Ellen se prepara para pular sobre um trilho de trem. Um guarda pega a carta da sua mão e uma mulher tenta impedi-la, mas Ellen se solta. Com os olhos fixos na ponte, ela pula, mas é despedaçada por uma granada antes de alcançar o chão.

### 2.3.3 Análise narratológica

A seguir, apresentamos uma análise narratológica do romance de Aichinger, fundamentada nos conceitos teóricos propostos por Gérard Genette em sua obra *Discurso da Narrativa* (1972). Mais do que suprir a escassez de estudos dedicadas à obra da autora no Brasil, buscamos evidenciar, por meio de uma abordagem rigorosa das estruturas narrativas, a complexidade formal do texto e suas implicações interpretativas. A escolha da abordagem genettiana, visão relevante na estruturação do estudo das formas narrativas, permite uma investigação sistemática dos elementos constitutivos do romance *Die größere Hoffnung*, contribuindo para uma ampliação do debate crítico sobre a autora.

No âmbito desta dissertação, compreendemos narrativa como uma “[...] sucessão de acontecimentos, reais ou fictícios, que constituem o objecto desse discurso, e as suas diversas relações de encadeamento [...]” (Genette, 1972, p. 24). Para nos referirmos ao conteúdo narrativo do romance, também de acordo com

Genette (1972, p. 25), usamos os termos história ou diegese. Genette divide sua análise do discurso narrativo baseando-se em três categorias gramaticais do verbo: modo, voz e tempo (1972, p. 29).

### 2.3.3.1 Modo

Genette atribui a modo uma definição distinta das categorias historicamente estabelecidas, tais como modo narrativo, modo dramático e modo lírico. O teórico parte de um conceito gramatical de modo, dado por Littré: “nome dado às diferentes formas do verbo empregadas para afirmar mais ou menos a coisa de que se trata, e para exprimir [...] os diferentes pontos de vista dos quais se considera a existência ou a acção” (*apud* Genette, 1972, p. 160). Dessa forma, a narrativa pode informar a respeito do que se passa na diegese e parecer mais ou menos distante daquilo que é contado, determinando a distância. Além disso, o narrador pode escolher modalizar essas informações passando-as por meio de uma ou mais personagens da história, adotando, portanto, uma determinada perspectiva. Assim sendo, “distância” e “perspectiva” são as duas modalidades essenciais dessa regulação da informação narrativa que é o modo (Genette, 1972, p. 160).

Conforme o autor, a perspectiva, ou seja, o “modo de regulação da informação, que procede da escolha (ou não) de um ‘ponto de vista restritivo’” (Genette, 1972, p. 183), foi a técnica narrativa mais estudada no âmbito da teoria literária após o fim do século XIX. Porém, segundo ele, grande parte dos trabalhos estudados apresenta certa confusão entre as categorias que ele define como “modo” e “voz”. Percebemos também na literatura secundária sobre *DgH* que muitos dos trabalhos analisam a perspectiva do romance (Hetzer, 1999; Seidler, 2004; Bez; 2015) sem diferenciar, porém, “quem fala?” de “quem vê?” na narrativa. Por conseguinte, alguns trabalhos consideram a classificação do narrador como sendo algo difícil – “Uma grande dificuldade para a análise é também o narrador no romance”<sup>77</sup> (Selak-Ostojic, 2013, p. 37, tradução nossa), que pode inclusive ser considerado como sendo uma problemática; citamos, por exemplo, o título colocado em uma dissertação que salienta *Zur Erzählproblematik im Roman ‚Die grössere Hoffnung‘ von Ilse Aichinger* [Sobre a problemática do narrador no romance *Die grössere Hoffnung* de Ilse

---

<sup>77</sup> Texto original: “Eine große Schwierigkeit in der Analyse stellt aber auch der Erzähler im Roman dar”.

Aichinger] (Natter, 1988 *apud* Selak-Ostojčić, 2013, p. 38)<sup>78</sup>. Infelizmente, não tivemos acesso a este segundo trabalho. Nicole Rosenberger (1998, p. 96), por exemplo, quando se propõe a analisar o narrador, não estabelece diferença entre narrador e perspectiva, considerando haver uma mistura de discursos: “Toda a estrutura narrativa do romance é caracterizada por uma mistura e sobreposição de diferentes posições de fala”<sup>79</sup> (tradução nossa). Para Genette (1972, p. 184), duas perguntas são essenciais diante deste tipo de estudo: “*qual é a personagem cujo ponto de vista orienta a perspectiva narrativa?*” e “*quem é o narrador?*” (grifos do autor). As duas categorias podem também ser distinguidas a partir de perguntas mais diretas “*quem vê?*” e “*quem fala?*” (grifos do autor). Assim, de acordo com esta linha teórica, quando se trata de narrador, estamos no âmbito da voz e, em contrapartida, quando a questão é foco narrativo, nos referimos à categoria de modo. Genette (1972, p. 185) elenca perspectivas teóricas diversas que tratam puramente sobre a categoria do modo e apresenta três termos:

a) o narrador diz mais do que as personagens sabem: a narrativa com narrador onisciente segundo a crítica anglo-saxônica, “visão por trás” de acordo com Pauillon, representada pela fórmula Narrador>Personagem por Todorov;

b) o narrador diz apenas aquilo que certa personagem sabe: Narrador=Personagem (Todorov); narrativa de “ponto de vista”, segundo Lubbock; ou de “campo restrito”, segundo Blin; e de “visão com”, de acordo com Pouillon;

c) o narrador diz menos do que a personagem sabe: Narrador<Personagem (Todorov), narrativa “objetiva” ou “behaviorista”, que Pouillon chama “visão de fora”.

Genette renomeia esses termos optando por um mais abstrato, focalização, a partir do termo usado por Brooks e de Warren. O primeiro, ele chama de narrativa não focalizada, ou de focalização zero; o segundo é nomeado como a narrativa de focalização interna, que pode ser fixa, variável ou múltipla; e o terceiro ele chama de narrativa de focalização externa. Faz ainda uma ressalva quanto à focalização interna que, segundo o teórico, “[...] só se encontra plenamente realizada na narrativa em ‘monólogo interior’ [...]” (1972, p. 191) e, por esse motivo, faz-se necessário adotar esse termo em um sentido menos rigoroso. Genette o faz a partir do critério de Roland

<sup>78</sup> Natter, Gudrun. **Zur Erzählproblematik im Roman ‚Die grössere Hoffnung‘ von Ilse Aichinger.** Wien: Diplomarbeit, 1988.

<sup>79</sup> Texto original: “*Die gesamte Erzählanlage des Romans ist geprägt von einer Vermischung und Überlappung verschiedener Redepositionen*”.

Barthes<sup>80</sup>, baseando-se na definição de modo pessoal da narrativa, o qual se refere à possibilidade de reescrever o trecho da narrativa na primeira pessoa, caso este não esteja escrito desta forma, sem que esta reformulação ocasione mudanças no texto além dos pronomes gramaticais.

No que concerne à focalização, conforme os termos estabelecidos por Genette, *DgH* apresenta-se, em parte, como uma narrativa de focalização interna variável. O narrador, num primeiro momento adota a perspectiva de Ellen como personagem focal, e apresenta não apenas suas ações, mas também suas fantasias, devaneios, sonhos, pensamentos e brincadeiras. Porém, é válido ressaltar que ocorrem alterações de focalização no romance, algo bastante comum, pois, segundo Genette, a “fórmula de focalização nem sempre se aplica ao conjunto de uma obra, portanto, mas antes a um segmento narrativo determinado, que pode ser muitíssimo breve” (Genette, 1972, p. 189).

Selak-Ostojic (2013, p. 39), em sua dissertação, discute a questão da alternância de perspectiva em *DgH*: “O ponto de vista do leitor é continuamente alternado em paralelo com a perspectiva narrativa”<sup>81</sup> (tradução nossa). Ela explica que a narrativa apresenta uma série de trechos que oscilam entre diferentes formas de discurso, incluindo o discurso direto e o monólogo interior, especialmente no que se refere à personagem Ellen. A complexidade aumenta com a contínua alternância de pontos de vista, que ocorre sem transições evidentes. Isso leva o leitor a perceber a mudança de perspectiva e de posição do narrador apenas em um momento posterior.

Em algumas partes do romance, o leitor encontra tanto trechos que podem ser mais facilmente associados ao discurso direto, em que uma pessoa aparece claramente como narradora através do monólogo interior – na maioria das vezes, Ellen – quanto passagens em que o leitor experimenta uma constante mudança de perspectiva por meio de diferentes técnicas narrativas. Essa alternância ocorre sem uma transição específica, fazendo com que o leitor frequentemente perceba a mudança de perspectiva e narrativa apenas depois que ela acontece<sup>82</sup> (Selak-Ostojic, 2013, p. 38, tradução nossa).

---

<sup>80</sup> Introduction à l'analyse structurale des récits. **Communications**, n. 8, 1966, p. 20.

<sup>81</sup> Texto original: “*Der Blickpunkt des Lesers wird parallel mit der Erzählperspektive laufend gewechselt*”.

<sup>82</sup> Texto original: “*An einigen Stellen im Roman findet der Leser sowohl Textabschnitte, die am ehesten der direkten Rede zuzuordnen wären, jene, wo eine Person als Erzähler durch den inneren Monolog deutlich erkennbar ist, meistens Ellen, als auch solche, wo der Leser einen ständigen Perspektivenwechsel durch verschiedene Erzähltechniken hat. Der Perspektivenwechsel findet ohne einen besonderen Übergang statt, wobei der Wechsel und die Erzählperspektive dem Leser oft erst anschließend bewusst werden*”.

A seguir, procederemos à análise de alguns trechos que ilustram essa alternância. Em certas passagens, o narrador limita-se ao conhecimento da personagem, impossibilitando sua caracterização como onisciente, no sentido de uma narrativa desprovida de focalização. Um exemplo ocorre quando Ellen desperta na manhã seguinte ao encontro com o cônsul e não encontra ninguém em casa. Nessa cena, o narrador não revela o paradeiro da mãe, da avó e da tia, restringindo-se ao que a personagem sabe. Assim, evidencia-se uma focalização interna, que limita a perspectiva narrativa ao âmbito de conhecimento da protagonista. Outra é a situação no capítulo dois, “*Der Kai*”, constituído majoritariamente de diálogos, com pouquíssimas intervenções do narrador, que ora é não focalizado, ora apresenta uma focalização externa, como durante a exposição da cena em que uma mãe aparece no cais com seus filhos. Ao final deste capítulo, é difícil definir a focalização, primeiramente a focalização torna a ser interna com foco nas crianças, apresentando como elas se sentem diante da chegada dos soldados. A visão dos soldados é, porém, predominantemente narrada do exterior, com exceção de dois parágrafos. Genette (1972, p. 190) também afirma que em diversas circunstâncias é difícil fazer uma diferenciação de uma narração de focalização variável e de não focalização, possibilitando assim a análise da segunda como uma narrativa multifocalizada. O teórico ressalta, porém, a questão da restrição no que concerne à focalização. Por exemplo, o narrador não informa de imediato que o oficial que pede os documentos aos amigos de Ellen se trata de seu pai. Ele apenas chama atenção para a voz do oficial que faz Ellen se virar: “Essa voz. Ellen virou seu rosto na escuridão”<sup>83</sup> (Aichinger, 2021, p. 48, tradução nossa). O leitor descobre que é o pai da menina somente quando ela mesma o chama assim: “Você tem que saber, pai!”<sup>84</sup> (Aichinger, 2021, p. 49, tradução nossa). É a reação dos soldados que o narrador relata internamente: “Os dois soldados à esquerda e à direita não entenderam muito bem, mas tiveram uma sensação de enjoo e de tontura, como se tivessem sido contrariados”<sup>85</sup> (Aichinger, 2021, p. 49, tradução nossa). Logo em seguida, o narrador informa que o pai havia pedido a Ellen que o esquecesse e mostra um pensamento do pai: “Mas pode a palavra esquecer a boca que a proferiu? Ele se negou a pensar

---

<sup>83</sup> Texto original: “*Diese Stimme. Ellen wandte ihr Gesicht ins Dunkel*”.

<sup>84</sup> Texto original: “*Du mußt es wissen, Vater!*”.

<sup>85</sup> Texto original: “*Die beiden Soldaten links und rechts verstanden nicht ganz, hatten aber doch ein Gefühl der Übelkeit und des Schwindels, als wären sie widerlegt worden*”.

um pensamento. Agora, foi obscurecido e superado por ele”<sup>86</sup> (Aichinger, 2021, p. 49, tradução nossa). Apesar desses dois parágrafos, em maior medida há uma restrição à visão de Ellen e das crianças. Após esse relato sobre o pensamento do pai, este passa a ser visto do exterior. O fato de o narrador não fornecer essa informação sobre o pai num primeiro momento pode também ser caracterizado como uma paralipse, ou seja, a omissão lateral de uma informação que é aparentemente necessária.

Desta forma, em *DgH* percebemos uma maior incidência de focalização interna com foco em Ellen e muitas vezes com a presença de um discurso em estilo indireto livre ou monólogo interior (sobre as formas de discurso discorremos adiante) nos primeiros cinco capítulos. Enquanto a narrativa passa a ser majoritariamente não focalizada a partir do sexto capítulo, o narrador onisciente tem acesso aos pensamentos e percepções não só de Ellen, mas de vários outros personagens com maior incidência. Desse modo, não aparenta mais existir uma restrição no campo de visão do narrador. Há também, nos últimos capítulos maior distância do narrador (qualquer que seja a perspectiva), pois o discurso torna-se em grande medida narrativizado, contado. O modo da narrativa (quem vê?), em *DgH*, parece refletir a maturidade da personagem focal. Quanto mais velha ela fica, menos acesso a uma visão tão de perto o narrador demonstra.

No sexto capítulo, “*Das große Spiel*”, as crianças estão brincando e interpretam papéis típicos do presépio de Natal, porém já é difícil permanecer na brincadeira, em vários momentos alguma das crianças chama as outras de volta para brincar “*Spielt weiter!*”. Como muito bem observa Katharina Carstens (2012), neste capítulo o narrador fornece informações que os personagens desconhecem. Quando um estranho chega para levar as crianças, apenas o leitor é informado das suas verdadeiras intenções em relação a elas: “Por um instante, ele esqueceu [...] que era um caçador, esqueceu da polícia secreta e da ordem de manter essas crianças ali até que viessem buscá-las”<sup>87</sup> (Aichinger, 2021, p. 154, tradução nossa). O narrador revela que o estranho está envolvido na deportação das crianças, mas elas não têm conhecimento disso. O narrador também comenta que o estranho se esquece “por um instante” das suas intenções devido à brincadeira das crianças, o que, segundo

---

<sup>86</sup> Texto original: “Aber kann das Wort den Mund vergessen, der es gesprochen hat? Er hat sich geweigert, einen Gedanken zu Ende zu denken. Nun wurde er davon überschattet und überflügelt”.

<sup>87</sup> Texto original: “Für einen Augenblick vergaß er [...] daß er ein Häscher war, er vergaß die geheime Polizei und den Befehl, diese Kinder so lange aufzuhalten, bis man sie holen kam”.

Carstens, reflete a arbitrariedade das estruturas de poder sociais em vigor na época. Carstens também argumenta que o fato de estas crianças inocentes serem alvo de morte demonstra a natureza aleatória e cruel do regime nazista: “O fato de que a vida dessas crianças inocentes deve ser tirada reflete, mais uma vez, a arbitrariedade das estruturas de poder da sociedade”<sup>88</sup> (2012, p. 21, 22, tradução nossa). Embora a estudiosa reconheça o papel crucial do narrador na formação da perspectiva do leitor, sua análise se concentra principalmente no conteúdo temático e psicológico das fantasias das crianças. Ainda assim, a partir do trecho analisado percebe-se que a narração não está focalizada e que o narrador é onisciente. Não obstante, dado que Ellen é uma criança no início do romance, a visão de mundo apresentada pela narrativa é, em essência, limitada, e sua ingenuidade se manifesta em momentos específicos. Para o leitor, situado fora da diegese e dotado de conhecimento do mundo extradiegético, ao qual a narrativa faz alusão indiretamente, essa limitação torna-se bastante evidente. Um exemplo de como o narrador opera com essa focalização interna na personagem pode ser observado no excerto abaixo, em que toda a situação é orientada pela visão da menina.

"Nem pense nisso", disse a avó, "seja grata por ter sido poupada, por não ter que usá-la como os outros!" Mas Ellen sabia melhor. Poder, essa era a palavra: poder. Ela suspirou profundamente, aliviada. Quando ela se movia, a estrela também se movia no espelho. Quando ela pulava, a estrela pulava, e ela podia fazer um pedido. Quando ela recuava, a estrela recuava com ela. Ela colocou as mãos nas bochechas de felicidade e fechou os olhos. A estrela permaneceu. Há muito tempo que a polícia secreta não havia tido uma ideia mais secreta. Ellen pegou a barra de sua saia entre os dedos e girou em círculos, estava dançando (Aichinger, 2021, p. 100, tradução nossa)<sup>89</sup>.

No excerto mencionado, torna-se evidente que a personagem não possui pleno conhecimento acerca do significado da estrela no momento histórico em que se encontra. Para o leitor, no entanto, fica claro que se trata da estrela que os judeus eram obrigados a utilizar, a qual os identificava de forma explícita sua ascendência,

---

<sup>88</sup> Texto original: “*Dass diesen unschuldigen Kindern das Leben genommen werden soll, spiegelt ein weiteres Mal die Willkür der gesellschaftlichen Machtstrukturen wider*”.

<sup>89</sup> Texto original: “*»Laß dir das nicht einfallen«, hatte die Großmutter gesagt, »sei froh, daß er dir erspart bleibt, daß du ihn nicht tragen mußt wie die andern!« Aber Ellen wußte es besser. Dürfen, so hieß das Wort: Dürfen. Sie seufzte tief und erleichtert. Wenn sie sich bewegte, bewegte sich auch der Stern im Spiegel. Wenn sie sprang, sprang der Stern und sie durfte sich etwas wünschen. Wenn sie zurückwich, wich der Stern mit ihr. Sie legte vor Glück die Hände an die Wangen und schloß die Augen. Der Stern blieb. Er war seit langem die geheimnisvollste Idee der geheimen Polizei gewesen. Ellen nahm den Saum ihres Rockes zwischen die Finger und drehte sich im Kreis, sie tanzte*”.

intensificando, assim, seu isolamento e a discriminação a que eram submetidos. O portal de notícia *DeutscheWelle* Brasil, em reportagem intitulada "*Estrela de judeu*", *símbolo de discriminação e morte*, de Christoph Hasselbach (2016) cita um trecho do diário de Victor Klemperer, que, embora tivesse se convertido ao protestantismo durante a Primeira Guerra, era considerado judeu pelas leis nazistas e foi obrigado a usar a estrela: "Ontem, quando Eva costurou a estrela judaica, um ataque de desespero alucinado em mim. Os nervos de Eva também estão nas últimas. [...] Eu próprio me sinto arrasado, não encontro equilíbrio". Ellen, em contrapartida, só vai ter essa sensação depois, ao sair à rua e entrar em uma confeitaria – o que não poderia fazer usando a estrela –, quando foi rechaçada, humilhada e posta para fora:

Ellen invejava as crianças com a estrela – Herbert, Kurt e Leon, todos seus amigos – ela não compreendia o medo deles, mas agora o aperto da vendedora era como um arrepio na nuca. Desde que o decreto havia entrado em vigor, ela estava lutando pela estrela, mas agora ela queimava como metal incandescente, atravessando o vestido e o casaco até a pele<sup>90</sup> (Aichinger, 2021, p. 103, tradução nossa).

O narrador, através deste foco narrativo na personagem infantil, limita-se a informar o motivo de a menina ter costurado a estrela em sua roupa, mesmo não sendo obrigada a isso: ela invejava os amigos, mas não entendia o medo deles até senti-lo. O leitor, então, pode interpretar que esta inveja remete ao desejo de fazer parte de um grupo, de ter algo com que se identificar. A ingenuidade desse ato torna ainda mais explícita a crueldade pela qual toda narrativa é perpassada.

A focalização narrativa não se restringe apenas à personagem Ellen; em alguns momentos, há deslocamentos desse foco para outros personagens. Um exemplo claro ocorre já no primeiro capítulo, com a figura do cônsul. No início da narrativa, o foco está em Ellen, revelando o que ela pensa e a sua imaginação diante do mapa; posteriormente, mostrando como são seus sonhos com o tubarão e as crianças sem visto. No entanto, a partir da página 11, observa-se uma mudança desse foco narrativo, que passa a se voltar para o cônsul. Na edição utilizada, a transição é evidenciada, inclusive, graficamente, com a inserção de um espaço entre os dois

---

<sup>90</sup> Texto original: "*Ellen hatte die Kinder mit dem Stern beneidet, Herbert, Kurt und Leon, alle ihre Freunde, sie hatte ihre Angst nicht verstanden, aber nun saß ihr der Griff der Verkäuferin wie ein Frösteln im Nacken. Seit die Verordnung in Kraft war, hatte sie um den Stern gekämpft, aber nun brannte er wie glühendes Metall durch Kleid und Mantel bis auf die Haut*".

parágrafos. O narrador inicia de uma posição externa e descreve as ações do homem e o que ele observa, mas, depois o foco narrativo torna-se interno e são revelados seus sentimentos e pensamentos.

Miriam Seidler (2004), em sua tese de doutorado «*Sind wir denn noch Kinder?*» *Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman ‚Die größere Hoffnung‘ unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs* [“Ainda somos crianças?” Investigações sobre a perspectiva infantil no romance ‘*Die größere Hoffnung*’ de Ilse Aichinger, incluindo uma comparação entre versões], analisou a focalização do romance baseando-se na teoria de Genette (1972). Sobre a perspectiva interna do cônsul, ela cita um trecho em que ele ouve um grito e pensa ser o grito de um gato: “Era o grito de um gato; indefeso e incansável”<sup>91</sup> (Aichinger, 2021, p. 12, tradução nossa). Seidler (2004, p. 35) demonstra como a perspectiva interna do cônsul torna-se evidente neste excerto, visto que o leitor poderia desconfiar que não se tratava de um gato e sim de Ellen, mas o narrador sabia desta informação, contudo, como aqui adota outra perspectiva, não deixa isso em evidência.

No trecho seguinte, é possível identificar o ponto de vista do cônsul enquanto ele caminha em direção a um som que ouviu, acompanhando suas interpretações do ambiente por meio de uma perspectiva interna.

O cônsul inclinou-se para fora da janela mais uma vez e olhou para baixo. Não havia ninguém. Trancou a porta atrás de si ao sair e meteu a chave no bolso. A passos largos atravessou as salas de espera. Mais de espera do que salas, dada a conjuntura. Mais esperança do que se podia realizar. Muita esperança, demais. Realmente, demais?<sup>92</sup> (Aichinger, 2021, p. 12, tradução nossa).

Nota-se, ademais, que há uma proximidade conferida à visão do cônsul sobre os elementos que ele observa, a descrição do narrador e os pensamentos do personagem se mesclam por meio do discurso indireto livre. O que confere ao leitor uma visão mais profunda da situação. Seidler (2004) interpreta que o cônsul gostaria de fornecer os vistos ao povo, mas precisa rejeitar a maior parte devido às leis que estão acima dele. Desta forma, aqui, a mudança de focalização contrasta como

---

<sup>91</sup> Texto original: “*Es war das Schreien einer Katze; hilflos und unentwegt*”.

<sup>92</sup> Texto original: “*Der Konsul beugte sich noch einmal aus dem Fenster und sah hinunter. Da war niemand. Er schloß hinter sich ab und steckte den Schlüssel in die Tasche. Mit großen Schritten durchquerte er die Vorräume. Mehr Vorräume als Räume, wenn man alles zusammennahm. Mehr Hoffnung, als man erfüllen konnte. Viel zuviel Hoffnung. Wirklich, zuviel?*”.

também ocorre em outros momentos do romance com a figura de Ellen<sup>93</sup>: “De um lado, aquele [ponto de vista] do cônsul, que não pode emitir vistos, embora quisesse fazê-lo, e do outro, Ellen, uma vítima da legislação, que não pode viajar com sua mãe porque não tinha visto”<sup>94</sup> (Seidler, 2004, p. 66).

O uso do discurso indireto livre, que aparece no trecho acima e no decorrer de toda a narrativa, confere outra particularidade ao romance relativa ao modo: diminui a distância, criada pelo narrador, entre os pormenores da história. Genette (1972, p. 169-170) trata sobre os discursos da personagem, pronunciados ou interiores, e a sua relação com a distância narrativa. Ele divide-os em três tipos de discursos:

- a) O discurso narrativizado ou contado é o mais distante e, normalmente, o mais redutor;
- b) o discurso transposto em estilo indireto é mais mimético que o anterior, porém não dá ao leitor uma garantia exata, pois não mantém a literalidade da fala; estas são interpretadas e integram o estilo do próprio narrador. Todavia a variante do estilo indireto livre é menos susceptível à subordinação do narrador;
- c) o discurso relatado ou reportado é a forma mais mimética, é aquela em que o narrador passa a palavra à sua personagem, típica do gênero narrativa, composta fundamentalmente do diálogo ou monólogo.

Além desses três, Genette cita também o monólogo interior ou discurso imediato, caracterizado essencialmente não por ser interior, mas por ser “emancipado de qualquer patrocínio narrativo” (1972, p. 172). O monólogo não precisa se estender a toda a obra, é necessário apenas que se manifeste de forma autônoma, sem a mediação de uma instância narrativa. Essa é a característica que o distingue do discurso indireto livre, em que o narrador toma o discurso da personagem ou a personagem se expressa através do narrador, de modo que narrador e personagem se confundem. No discurso imediato é como se o narrador fosse substituído pela

---

<sup>93</sup> Isso ocorre também no quinto capítulo, que inicia com a perspectiva da Ellen, que quer usar a estrela dos judeus; e depois muda para a perspectiva de Georg, que aguarda, no dia de seu aniversário, pela amiga, a única que, por não ser obrigada a usar a estrela, poderia comprar um bolo de festa para ele.

<sup>94</sup> Texto original: “*Auf der einen Seite den [Standpunkt] Konsuls, der keine Visen erteilen kann, obwohl er es gerne tun würde, und auf der anderen Ellen, ein Opfer der Gesetzgebung, die nicht mit ihrer Mutter ausreisen kann, da sie kein Visum hat*”.

personagem. Nesses trechos, ocorre o que Genette – citando Jean Pouillon<sup>95</sup>– expõe sobre a focalização interna. Nesse tipo de recurso literário, a personagem é vista:

[...] não na sua interioridade, pois seria preciso que saíssemos dela quando nela nos absorvemos, mas na imagem que um dos outros forma, de algum modo nessa imagem em transparência. Em suma, apreendemo-la como a nós mesmos nos apreendemos na nossa consciência imediata das coisas, das nossas atitudes com relação ao que nos rodeia, sobre o que nos rodeia e não em nós próprios (Pouillon 1946 *apud* Genette 1972, p. 191).

No primeiro capítulo, quando a focalização retorna para Ellen, o narrador conta o sonho que a personagem tem após seu encontro com o cônsul, conta o que ocorre quando ela acorda e chama pela mãe, conta o que ela vê: “Ellen sacudiu de leve a cabeça, sentiu uma tontura e caiu de volta nos travesseiros. Pela parte de cima da janela viu um esquadrão de aves migratórias, ordenadas tal como num desenho. Depois foram apagadas novamente”<sup>96</sup> (Aichinger, 2021, p. 23, tradução nossa). Está narrando a partir de uma maior distância que, pouco a pouco, se estreita. Narrador e personagem se confundem por meio do discurso indireto livre que transmite o que a garota pensa ao ver o bando de pássaros no céu<sup>97</sup>: “Ellen riu baixinho. Realmente, como num desenho!”<sup>98</sup> (Aichinger, 2021, p.23, tradução nossa). Nos parágrafos seguintes, a distância encurta ainda mais, o narrador já não aparece, é como se pudéssemos ler os pensamentos da menina:

Mas o senhor está apagando demais!, a velha professora teria advertido o bom Deus. No fim, ainda faz um buraco!  
 Mas, minha querida, diria então o bom Deus, era justamente isso que eu queria. Dê uma olhada, por favor!  
 Me desculpe, agora estou entendendo tudo!<sup>99</sup> (Aichinger, 2021, p. 23, tradução nossa).

Tais pensamentos expressam um diálogo imaginado pela garota, mas aqui eles apresentam características de um “monólogo interior imediato”, definido mais

<sup>95</sup> Pouillon, Jean. **Temps et roman**. Paris: Gallimard, 1946, p. 79.

<sup>96</sup> Texto original: “*Ellen schüttelte leicht den Kopf, wurde schwindlig und fiel in die Kissen zurück. Durch den oberen Teil des Fensters sah sie ein Geschwader von Zugvögeln, geordnet wie auf einer Zeichnung. Dann waren sie wieder wegradiert*”.

<sup>97</sup> Além da questão de focalização, chama atenção neste trecho a escolha do termo “*Geschwader*”, [esquadrão], uma palavra que pertence ao campo semântico militar e é frequentemente utilizada para designar formações de aeronaves ou unidades aéreas das forças armadas.

<sup>98</sup> Texto original: “*Ellen lachte leise. Wirklich wie auf einer Zeichnung!*”.

<sup>99</sup> Texto original: “*Aber Sie radieren zuviel! hätte die alte Lehrerin den lieben Gott gewarnt. Zuletzt bleibt ein Loch!!Aber meine Liebe, hätte da der liebe Gott gesagt, gerade das habe ich gewünscht. Schauen Sie durch, bitte!/Entschuldigen Sie, jetzt verstehe ich alles!*”.

pelo aspecto de ser “emancipado de qualquer patrocínio narrativo”. Neste caso, o narrador é substituído pela personagem enquanto ele próprio se “dilui” e se mantém lateralmente no contexto. Existem mudanças na voz narrativa, tema do nosso próximo tópico (Genette, 1972, p. 172-173).

### 2.3.3.2 Voz

Tendo já discutido o modo, “quem vê?”, a outra categoria que devemos considerar é a voz, ou seja, “quem fala?”. O estudo da voz em Genette concentra-se na figura que enuncia a narrativa, ou seja, na instância narrativa, que é analisada segundo as marcas deixadas no discurso narrativo. Essa instância não é necessariamente “idêntica e invariável ao longo de uma mesma obra narrativa” (Genette, 1972, p. 213). Portanto, o teórico considera essencial analisar as relações entre o narrador e a história que ele conta no que diz respeito às categorias de tempo da narração, nível narrativo e “pessoa”. Segundo este autor (p. 227), em uma narrativa, todo acontecimento está em um nível diegético imediatamente superior ao nível em que ocorre o ato narrativo que o produz: “*todo acontecimento contado por uma narrativa está num nível diegético imediatamente superior àquele em que se situa o acto narrativo produtor dessa narrativa*” (grifos do autor). Desta forma, o ato narrativo literário, a narração em si feita pelo escritor, estaria em uma instância narrativa extradiegética<sup>100</sup>, isto é, no primeiro nível de narração, fora da diegese. A narrativa primeira será qualificada como diegética ou intradiegética. Não obstante, é possível que haja um segundo nível narrativo no qual outra história está contida na primeira; assim os acontecimentos narrados na segunda são considerados metadieгéticos (Genette, 1972, p. 228).

O prefixo “meta-” conota aqui evidentemente, como em “metalinguagem”, a passagem para o segundo grau: a *metanarrativa* é uma narrativa dentro da narrativa, a *metadieгese* é o universo dessa narrativa segunda como a *dieгese* designa (segundo um uso agora difundido) o universo da narrativa primeira (Genette, 1972, p. 227, grifos do autor).

Portanto, pode-se afirmar que as classificações extradiegética e intradieгética referem-se à posição do narrador em relação ao nível narrativo. Isso ocorre porque o

---

<sup>100</sup> “Extra”-**prefixo** 1. Elemento que designa fora, além ou para fora. “**extra**”, in Dicionário Priberam da Língua Portuguesa [em linha], 2008-024, <https://dicionario.priberam.org/extra>

narrador pode estar no primeiro nível da narrativa e, em um momento posterior, surgir outro narrador na própria história para contar uma nova narrativa. Desse modo, consoante Souza (2017), em artigo a respeito dos tipos de narrador e novas discussões em narratologia, forma-se uma história dentro de outra, com os narradores ocupando níveis distintos, já que narram a partir de perspectivas diferentes.

[...] é possível dizer que as classificações extra- e intradieética dizem respeito à posição do narrador em relação ao nível narrativo, uma vez que é possível o narrador pertencer ao primeiro nível da narrativa e, posteriormente, dentro da história, outro narrador surgir e “se habilitar” a narrar outra história. Tem-se, assim, uma história dentro da história, e os narradores de ambas encontram-se em níveis diferentes, pois falam de lugares diferentes (Souza, 2017).

Ainda acerca da categoria voz, o teórico francês defende que a escolha narrativa do romancista não se dá pela forma gramatical da primeira ou da terceira pessoa, mas sim entre posições narrativas distintas, das quais as formas gramaticais são apenas consequência. Opta-se ou por contar a história por intermédio de uma das suas personagens, ou por um narrador estranho a essa história. Há, portanto, dois tipos de narrativas, uma em que narrador está ausente da história que conta – heterodieético – e outra na qual o narrador está presente na história como um personagem – homodieético (Genette, 1972, p. 243). Sendo assim, a classificação do narrador não depende somente da relação existente entre o narrador e a história, mas também do nível narrativo em que ele se apresenta. Para elucidar sua proposta, Genette apresenta o seguinte esquema.

Se definir, em qualquer narrativa, o estudo do narrador ao mesmo tempo pelo seu nível narrativo (extra – ou intradieético) e pela sua relação à história (hetero – ou homodieético), pode se figurar por um quadro de dupla entrada os quatro tipos fundamentais de estatuto do narrador: 1) *extradieético – heterodieético*, paradigma: Homero, narrador do primeiro nível que conta uma história da qual está ausente; 2) *extradieético – homodieético*, paradigma: Gil Blas, narrador do primeiro nível que conta a sua própria história; 3) *intradieético – heterodieético*, paradigma: Xerazade, narradora do segundo grau que conta histórias das quais está geralmente ausente; *intradieético – homodieético*, paradigma: Ulisses nos cantos IX a XII, narrador do segundo grau que conta a sua própria história (Genette, 1972, p. 247, grifos do autor).

QUADRO 1 – ESTATUTO DO NARRADOR

RELACÃO \ NÍVEL	<i>Extradiegético</i>	<i>Intradiegético</i>
<i>Heterodiegética</i>	Homero	Xerazade C.
<i>Homodiegética</i>	Gil Blas Marcel	Ulisses

Fonte: Genette (1972, p. 247).

Com base nas explicações teóricas acima, no que diz respeito tanto aos níveis narrativos quanto à voz do narrador, compreende-se que o narrador extradiegético atua no primeiro nível da narrativa, no plano diegético. Ele é classificado como extradiegético-heterodiegético quando conta a história de outro personagem e como extradiegético-homodiegético quando narra sua própria história. Já a voz do narrador intradiegético se manifesta no segundo nível, conhecido como metadiegético. Quando narra a história de outro, é considerado intradiegético-heterodiegético, e, ao contar sua própria história, é intradiegético-homodiegético.

Nos estudos sobre *DgH*, no que concerne às análises sobre o narrador, não há um consenso sobre o tema e este é ainda alvo de muita incerteza. Miriam Seidler (2004), citada anteriormente, menciona algumas definições propostas por outros teóricos:

As tentativas de definir o narrador na literatura secundária são, portanto, muito diversas e vão desde sua descrição como um “relator intangível”, que não está envolvido nos acontecimentos nem pertence ao grupo dos perseguidos, passando pela observação da indistinguibilidade entre a fala do narrador e a das personagens, conforme apontado por Nicole Rosenberger, até a tese de Maja Razboynikova-Frateva, que busca justificar que Ellen não é apenas a protagonista, mas também a narradora do romance<sup>101</sup> (Seidler, 2004, p. 59, tradução nossa).

Para Rosenberger (1998), a estrutura narrativa do romance caracteriza-se por uma sobreposição de diferentes vozes: do narrador e dos personagens. Segundo esta

<sup>101</sup> Texto original: “Die Bestimmungsversuche des Erzählers in der Sekundärliteratur sind daher sehr vielfältig und reichen von der Beschreibung als “ungreifbarer Berichterstatter”, der nicht in das Geschehen involviert ist und auch nicht zur Gruppe der Verfolgten zählt, über die Feststellung der Ununterscheidbarkeit von Erzähler- und Figurenrede, die Nicole Rosenberger konstatiert, bis hin zur These von Maja Razboynikova-Frateva, die zu begründen versucht, daß Ellen nicht nur die Protagonistin sondern zugleich auch die Erzählerin des Romanes sei”.

autora, o discurso do narrador e dos personagens se confundem, tornando complexa a distinção de quem fala na narrativa, visto que em sua interpretação há uma dissolução entre as posições narrativas e “O narrador se expande para o domínio das personagens e, assim, perde sua posição autoritária incontestável para o leitor”<sup>102</sup> (1998, p. 96, tradução nossa). A autora refere-se, portanto, a uma polifonia criada no romance e cita o trecho do sétimo capítulo, em que Ellen quer ouvir da avó uma história. Para Rosenberger, é evidente que a posição do narrador está fragmentada, e isso se justifica pela mudança de tempo verbal da narração, iniciada no pretérito e alterada depois para o presente. Rosenberger (1998, p. 97) identifica que no trecho existe um monólogo interior e interpreta as mudanças repentinas na linguagem através do conceito de polifonia de Bakhtin. De acordo com a linha teórica que adotamos nesta dissertação, no âmbito da análise narratológica do romance, interpretamos o que Rosenberger chama de polifonia como alternância de focalização. Essa interpretação logo remete, em grande medida, à categoria de modo anteriormente descrita e não de voz, visto que tais alternâncias ocorrem muitas vezes por via do discurso indireto livre ou simplesmente por uma mudança focal dos personagens, sem que a voz em si (quem fala) passe para outro personagem.

Gisela Lindeman (1988) descreve a técnica narrativa de Ilse Aichinger como um contraste entre o sonho, o jogo e o mundo exterior sombrio. Contudo esta não é uma definição precisa. A pesquisadora reflete sobre o início do romance quando a menina estava brincando com o barquinho feito de papel e em dado momento a frase “Ellen schrie im Schlaf” [Ellen gritou enquanto dormia] demonstra que a brincadeira se transformou em sonho. Lindeman comenta o seguinte “A mesma técnica narrativa utilizada na introdução: sonho, jogo e o mundo exterior sombrio são abruptamente contrapostos, um tão real quanto o outro”<sup>103</sup> (1988, p. 36, tradução nossa). De fato, essas três instâncias são contrapostas em toda a extensão do romance, porém aqui não se define qual seria a categorização do narrador. Essa observação de Lindeman aponta, no entanto, um argumento de significativa relevância nesta dissertação: os sonhos e os jogos possuem uma realidade tão concreta quanto o mundo exterior. Para

---

<sup>102</sup> Texto original: “Der Erzähler wuchert in den figuralen Bereich hinein und verliert dadurch für Lesenden seine unhinterfragbare autoritäre Position”.

<sup>103</sup> Texto original: “Die gleiche Erzähltechnik also wie in der Introduction. Traum, Spiel und düstere Außenwelt werden hart gegeneinander geschnitten, eins nicht weniger wirklich als das andere”.

sustentar essa perspectiva, apresentamos no capítulo 3 uma fundamentação teórica sobre o tema.

Pia Kadluba, em sua dissertação de mestrado intitulada *Spiel und Realität: Darstellung der kindlichen Welt im Gegensatz zur Welt der Erwachsenen in Ilse Aichingers Roman, „Die größere Hoffnung“* [Jogo e realidade: investigação do mundo infantil em contraposição ao mundo dos adultos no romance de Ilse Aichinger, “*Die größere Hoffnung*”], de 2011, também comenta sobre a perspectiva adotada no livro ser a da menina, mesmo que ela não seja a narradora. Kadluba (2011, p. 29) apresenta a perspectiva da criança como uma camada na estrutura do texto que é interseccionada por intervenções de um narrador onisciente (*allwissender*), ocasionando uma indefinição entre os níveis narrativos criados entre o jogo e a realidade.

Partindo da nomenclatura genettiana já elucidada, interpretamos que tais alternâncias, intersecções e contraposições citadas por outros autores, podem ser esclarecidas com base na constatação de que há um narrador heterodiegético em dois níveis, visto que este narra tanto o nível diegético referente à história que se passa com a Ellen (extradiegético), quanto o conteúdo das fantasias imaginadas por essa personagem (intradiegético). Isto posto, conforme explica Genette, a segunda narrativa não precisa ser oral, nem escrita, e pode se dar abertamente ou não, por meio de uma narrativa interior, como sonhos ou recordações.

Pode, enfim, ser assumido por uma representação não-verbal (na maior parte das vezes visual) que o narrador converte em narrativa descrevendo ele mesmo essa sorte de documento iconográfico [...], ou, mais raramente, fazendo-o descrever por uma personagem [...] (Genette, 1972, p. 230).

Considerando a citação acima, teríamos um narrador intradiegético-homodiegético quando, por exemplo, a própria Ellen ou as outras crianças descrevem suas brincadeiras e fantasias.

O romance inicia-se com uma narração intradiegética-heterodiegética, pois faz uma descrição do que a personagem imagina estando diante de um mapa.

Em torno do Cabo da Boa Esperança, o mar tornou-se escuro. As rotas marítimas brilhavam mais uma vez e se apagavam. As linhas de voo baixavam como uma presunção. Amedrontados, os arquipélagos se reuniam. O mar inundava todas as longitudes e latitudes. Zombava do saber do mundo, aconchegava-se como seda pesada contra a terra clara e deixou a ponta sul da África apenas como um vago pressentimento no crepúsculo. Retirou das

linhas costeiras a justificativa e suavizou sua dilaceração<sup>104</sup> (Aichinger, 2021, p. 9, tradução nossa).<sup>105</sup>

Entretanto, esta personagem ainda não foi apresentada e nem se explicita, nesse primeiro momento, a que se presta essa descrição. Isso só fica claro para o leitor mais adiante, quando o narrador indica haver uma pessoa ali: “Ellen empurrou o boné de marinheiro para fora do rosto e ergueu a testa. De repente, colocou a mão sobre o Mediterrâneo, uma mão pequenina e quente”<sup>106</sup> (Aichinger, 2021, p. 9, tradução nossa). Então é possível compreender que não se trata de uma história sobrenatural, mas sim que são os pensamentos da menina, transpostos pelo narrador. Os dois níveis diegéticos se intercalam nesta primeira parte da narrativa. Adiante, o narrador indica que Ellen arranca o mapa da parede, se deita sobre ele e faz um barquinho de papel, mas não explicita, em momento algum, a troca de níveis ou que se trata da imaginação da menina: “Ela arrancou o mapa-múndi da parede e o estendeu. E dobrou seu bilhete de passagem em um pequeno barquinho de papel branco, com uma vela larga no meio”<sup>107</sup> (Aichinger, 2021, p. 9, tradução nossa).

De acordo com Genette,

A passagem de um nível narrativo para outro não pode, em princípio, senão ser assegurada pela narração, acto que precisamente consiste em introduzir numa situação, por meio de um discurso, o conhecimento de uma outra situação. Qualquer outra forma de trânsito é, senão sempre impossível, pelo menos sempre transgressiva (Genette, 1972, p. 233).

Entretanto, ao contrário do que este teórico postula, Aichinger não faz a passagem de um nível para outro no discurso, dando o conhecimento de que há outra situação. É, portanto, transgressora nesse sentido.

---

<sup>104</sup> Texto original: “*Rund um das Kap der Guten Hoffnung wurde das Meer dunkel. Die Schifffahrtlinien leuchteten noch einmal auf und erloschen. Die Fluglinien sanken wie eine Vermessenheit. Ängstlich sammelten sich die Inselgruppen. Das Meer überflutete alle Längen- und Breitengrade. Es verlachte das Wissen der Welt, schmiegte sich wie schwere Seide gegen das helle Land und ließ die Südspitze von Afrika nur wie eine Ahnung im Dämmern. Es nahm den Küstenlinien die Begründung und milderte ihre Zerrissenheit*”.

<sup>105</sup> Sobre este mesmo trecho, Miriam Seidler (2004), em sua tese de doutorado sobre *DgH*, ao analisar o narrador do romance, também a partir da teoria de Genette, trata sobre a focalização interna: “O texto inicia com uma focalização interna” [*Der Text beginnt mit einer internen Fokalisierung*] (p. 61).

<sup>106</sup> Texto original: “*Ellen schob die Matrosenmütze aus dem Gesicht und zog die Stirne hoch. Plötzlich legte sie die Hand auf das Mittelmeer, eine heiße kleine Hand*”.

<sup>107</sup> Texto original: “*Sie riß die Landkarte von der Wand und breitete sie auf den Fußboden. Und sie faltete aus ihrem Fahrschein ein weißes Papierschiff mit einem breiten Segel in der Mitte*”.

A alternância entre os níveis narrativos nem sempre é evidente, o que pode ser interpretado como uma forma metadieética reduzida, ou seja, uma forma em que o metadieético não se distingue claramente da diegese, sobretudo quando não há alternância de pessoa. No parágrafo imediatamente posterior ao relato de que a personagem fez um barquinho de papel, o narrador conta que esse barco levava crianças: “O navio partiu de Hamburgo rumo ao mar. O navio levava crianças. Crianças com as quais algo não estava certo”<sup>108</sup> (Aichinger, 2021, p. 9, tradução nossa). Não havendo explicitamente uma mudança de nível narrativo.

Em alguns trechos, a narração é transferida para as personagens, havendo uma mudança de pessoa e de discurso, que se transforma em discurso direto, especialmente quando ocorre um diálogo. Um exemplo disso é a cena em que Ellen conhece as crianças no cais. Inicialmente, ela lhes pede para brincar, mas, como elas não estão brincando, Ellen questiona o motivo de estarem ali. As crianças, então, contam uma pequena história, que, embora seja apenas uma suposição, é apresentada no modo indicativo, como se estivesse realmente ocorrendo naquele momento. Mesmo nesse caso, a mudança de nível narrativo não é explicitada pelo narrador da diegese, que não identifica a quem pertencem às falas nem fornece aos leitores uma interpretação clara sobre elas.

- O quê?
- Estamos esperando.
- Mas esperando o quê?
- Esperamos que uma criança se afogue por aqui.
- Por quê?
- Para salvá-la.
- E depois?
- E depois vamos ter feito algo bom?
- Vocês fizeram algo ruim?
- Os avós. Nossos avós são culpados.
- E vocês realmente querem esperar até que um bebê nade canal abaixo?
- Por que não? Secamos e o levamos ao prefeito. E o prefeito diz: Parabéns, meus parabéns! A partir de amanhã, vocês podem se sentar em todos os bancos. Esquecemos os seus avós. Muito obrigado! Lembranças para os avós!<sup>109</sup> (Aichinger, 2021, p. 33, tradução nossa).

---

<sup>108</sup> Texto original: “*Das Schiff ging von Hamburg aus in See. Das Schiff trug Kinder. Kinder, mit denen irgend etwas nicht in Ordnung war*”.

<sup>109</sup> Texto original: “*Was denn?«/»Wir warten.«/»Aber worauf?«/»Wir warten, daß hier der Gegend ein Kind ertrinkt.«/» Weshalb?«/»Wir werden es dann retten.«/»Und dann?«/»Dann haben wir es gut gemacht?«/»Habt ihr etwas schlecht gemacht?«/»Die Großeltern. Unsere Großeltern sind schuld.«/»Und ihr wollt wirklich warten, bis ein Wickelkind den Kanal herunterschwimmt?«/»Weshalb nicht? Wir trocknen es ab und bringen es dem Bürgermeister. Und der Bürgermeister sagt: Brav, sehr brav! Von morgen ab dürft ihr wieder auf allen Bänken sitzen, Eure Großeltern sind euch vergessen. Vielen Dank! Schönen Gruß an die Großeltern*”.

Ao tratar sobre as narrativas metadieéticas, Genette estabelece algumas possíveis relações que podem unir ambas as narrativas: a metadieética e a dieética. Isso acarreta determinadas funções para as narrativas metadieéticas como, por exemplo, a função explicativa, que se constata em uma resposta, explícita ou não, dada a uma pergunta como a seguinte “Quais os acontecimentos que conduziram à situação presente?” (1972, p. 231). No trecho citado acima, Ellen pergunta às crianças “*Was denn?*” “*Weshalb?*” “*Und dann?*” [O quê? / Por quê? / E depois?], e as crianças respondem com uma breve história que justifica a presença delas no cais, mas elas se expressam como se essa história fosse real e estivesse acontecendo, não como se fosse somente uma possibilidade. Cabe ao leitor, identificar que narrativa metadieética assume uma função explicativa, ou seja, há uma causalidade direta entre o que acontece na metadieese e na dieese. No caso acima, o narrador é, então, intradieético-homodieético, visto que as crianças contam uma história que se passa com elas mesmas.

Por fim, em relação às possibilidades de narração expostas por Genette (1972), identificamos em *DgH* também a presença de um narrador intradieético-heterodieético, por exemplo, no sétimo capítulo, quando Ellen, diante da impossibilidade de ouvir de sua avó um conto de fadas, resolve, ela mesma, contar um. Desta vez, a transição é feita através da própria narração, não só pela mudança de discurso, como podemos ver no trecho a seguir:

“Então”, disse Ellen com determinação, “então eu mesma contarei a história!” Ela não sabia por que começou com o Chapeuzinho Vermelho, nem a quem esse conto se destinava – à noite, ao mês de março ou à umidade fria que se infiltrava pelas frestas da janela [...].  
 “Era uma vez uma mãe”, começou Ellen, franzindo a testa pensativamente, “na América. Lá, ela trabalhava como garçoneiro em um clube. Essa mãe sentia uma grande saudade. E a saudade era vermelha”<sup>110</sup> (Aichinger, 2021, p. 171-172, tradução nossa).

### 2.3.3.3 Ordem

---

<sup>110</sup> Texto original: “»Dann«, sagte Elle entschlossen, »dann werde eben ich die Geschichte erzählen!« Sie wußte nicht, warum sie mit Rotkäppchen begann, und auch nicht, wem dieses Märchen galt, der Nacht, dem März oder der feuchten Kälte, die durch die Fensterritzen sickerte. [...] «Es war einmal eine Mutter!«, begann Ellen und zog nachdenklich die Stirne hoch, «in Amerika. Dort arbeitete sie in einem Klub als Kellnerin. Diese Mutter hatte große Sehnsucht. Und die Sehnsucht war rot.»

Genette define que o estudo da ordem temporal de uma narrativa baseia-se no confronto entre “ordem de disposição dos acontecimentos ou segmentos temporais no discurso narrativo com a ordem de sucessão desses mesmos acontecimentos ou segmentos temporais na história [...]” (1972, p. 33). Partindo desse pensamento, podem ser percebidas anacronias, ou seja, fenômenos em que os acontecimentos são narrados em uma outra ordem, diferente da qual eles ocorreram. Duas são as possibilidades de anacronias: a analepse, quando há uma retrospectiva, manobra narrativa que consiste em contar ou evocar um acontecimento que antecede o ponto da história em que se está; e a prolepse, quando ocorre uma antecipação, consiste na evocação de um acontecimento que só depois a narrativa revelará.

Em *DgH*, são poucas as anacronias presentes. Podemos citar, por exemplo, como uma prolepse, a menção de Ellen ao cônsul sobre a viagem que a mãe fará. Além de contextualizar a situação da menina, essa menção também explica previamente por que a mãe não estará em casa no dia seguinte. Em contrapartida, as analepses são um pouco mais presentes na narrativa. Encontram-se no decorrer do texto diversas alusões a falas anteriores da avó. No primeiro capítulo Ellen diz: “Minha avó disse: Cabe a ele, ele só precisa assinar. [...] minha avó diz: A criança não fica, a criança vai embora, o cônsul é o culpado de tudo!”<sup>111</sup> (Aichinger, 2021, p. 15, tradução nossa). Esse trecho explica o porquê de a garotinha estar no consulado. No quinto capítulo, Ellen relembra o que a avó falou sobre usar a estrela “‘Nem pense nisso’, disse a avó, ‘seja grata por ter sido poupada, por não ter que usá-la como os outros!’”<sup>112</sup> (Aichinger, 2021, p. 100, tradução nossa). Quando Ellen chega à casa onde os amigos brincam fazendo uma cena em que interpretam figuras do presépio, em um primeiro momento, eles não abrem a porta para ela porque que ela não sabia o sinal secreto, então não era um deles, não seria levada para lugar nenhum. Leon lembra ainda que a sua avó a havia proibido de brincar com eles (Aichinger, 2021, p. 132).

Outra analepse está presente no sétimo capítulo, quando, tentando lembrar uma história para contar à neta, a avó revive uma lembrança: “A avó gemeu. Ela

---

<sup>111</sup> Texto original: “*Meine Großmutter hat gesagt: Es liegt an Ihnen, Sie müssen nur unterschreiben. [...] sagt meine Großmutter, das Kind bleibt nicht, das Kind geht auf und davon, der Konsul ist an allem schuld!*”.

<sup>112</sup> Texto original: “*»Laß dir das nicht einfallen«, hatte die Großmutter gesagt, sei froh, daß er dir erspart bleibt, daß du ihn nicht tragen mußt wie die andern!*«”.

folheou o álbum desgastado de suas lembranças. Lá, encontrou Ellen, aos três anos, sentada em um banco branco e brilhante, com a boca aberta em uma expressão de pergunta”<sup>113</sup> (Aichinger, 2021, p. 169, tradução nossa). No capítulo seguinte também, quando Ellen está sendo interrogada após ser pega tentando embarcar em um trem de armas e Bibi aparece. Ellen conta à amiga o que houve: que ela e os amigos foram levados para um campo de concentração e Kurt disse que atirariam neles: “[...] eu não fui com os outros. Eles vão nos fuzilar, disse Kurt, e até o próximo verão os pés de cereja crescerão sobre nós. Kurt disse isso, e enquanto estivemos no campo, ele não disse mais nada”<sup>114</sup> (Aichinger, 2021, p. 204-205, tradução nossa). Depois ela conta que conseguiu escapar com ajuda do Georg e ficou escondida durante seis semanas.

Gerard Genette (1972, p. 87) observa que a velocidade de uma narrativa é determinada pela relação entre a duração dos eventos da história, que pode ser medida em unidades de tempo – como segundos, minutos, horas, dias, meses ou anos – e a extensão do texto, que é medida em linhas e páginas. No romance de Ilse Aichinger, porém, essa relação não é fácil de se estabelecer, visto que quase não há marcadores temporais no texto. Assim como a sobreposição das vozes narrativas e as poucas anacronias presentes, a falta de marcadores temporais constitui-se em um elemento estrutural do texto e corrobora a análise que faremos adiante acerca dos sonhos e fantasias em paralelo com o mundo exterior. Essas características estruturais contribuem para a construção do “olhar infantil” da narrativa, na medida em que evitam explicações racionais e congruentes com a história, mantendo a perspectiva ingênua e imediata própria dessa visão.

Podemos encontrar somente algumas poucas passagens que estabelecem uma marcação de tempo, como no segundo capítulo, quando as crianças dizem a Ellen que estão há sete semanas no cais: “Ah! E vocês estão esperando há muito tempo? / Sete semanas”<sup>115</sup> (Aichinger, 2021, p. 33, tradução nossa). Há outra referência temporal no terceiro capítulo, enquanto as crianças brincam no cemitério e começa um enterro. Naquele momento, o narrador informa que ali, na última parte do

---

<sup>113</sup> Texto original: *“Die Großmutter stöhnte. Sie blätterte das zerfallende Album ihrer Erinnerungen zurück. Da fand sie Ellen dreijährig auf einem weißen, glänzenden Schemel, den Mund fragend aufrissen”.*

<sup>114</sup> Texto original: *“[...] ich bin nicht mit den andern gegangen. Sie erschießen uns, Kurt hat es gesagt, und bis zum nächsten Sommer wachsen die Kirschbäume darüber. Kurt hat es gesagt und solange wir im Lager waren, hat er nichts anderes mehr gesagt”.*

<sup>115</sup> Texto original: *“Ach. Und wartet ihr schon lange? /Sieben Wochen”.*

cemitério – aquela dedicada aos judeus –, nos últimos anos estavam sendo realizados mais enterros do que antes. Neste trecho, devido ao contexto em que o romance se insere, percebe-se uma clara alusão às mortes em decorrência da Shoah: “Embora, nos últimos anos, mais pessoas tenham sido enterradas no último cemitério do que antes, este foi, no entanto, um enterro muito tardio”<sup>116</sup> (Aichinger, 2021, p. 62, tradução nossa). Ainda nesse mesmo capítulo as crianças combinam com o cocheiro que “depois de amanhã” o encontrarão na frente do cemitério, mas essa menção é genérica. No capítulo “*Angst vor der Angst*”, que conta sobre a festa de aniversário de Georg, informa-se que o dinheiro havia sido poupado durante semanas, que durante semanas falava-se sobre a festa e tudo era planejado. No entanto, mais uma vez a indicação não é precisa. Assim também acontece quando Ellen comenta sobre o aniversário da sua avó: “Na próxima semana é seu aniversário”<sup>117</sup> (Aichinger, 2021, p. 180, tradução nossa); ela diz que é na próxima semana, mas não temos uma referência anterior. Próxima semana em relação a quê? Não se sabe. Percebe-se que as marcações de tempo no romance são sempre genéricas e imprecisas, refletindo a própria lógica infantil, em sonhos, jogos e fantasias, na qual a relação com o tempo é justamente confusa e sem exatidão.

Uma possível delimitação temporal no romance é feita por meio das estações do ano. O outono é mencionado em três capítulos: primeiramente em *Die große Hoffnung*, onde surge uma incerteza entre primavera e outono – “Mas algo não estava certo com esta manhã de primavera. Talvez – talvez fosse outono”<sup>118</sup> (Aichinger, 2021, p. 23, tradução nossa) – também em “*Das heilige Land*” e “*Die Angst vor der Angst*”. O verão, por sua vez, aparece em *Der Kai* como uma marca de presente; em “*Das heilige Land*” como referência ao passado: “[...] mas também havia borboletas e jasmim enquanto era verão [...]”<sup>119</sup> (Aichinger, 2021, p. 57, tradução nossa) e como indicação de futuro em “*Die Angst vor der Angst*”: “No próximo verão, vamos jogar queimada novamente”<sup>120</sup> (Aichinger, 2021, p. 107, tradução nossa). Essa mesma estação é mencionada no capítulo “*Flügeltraum*”, quando Bibi conta a Ellen que Kurt

---

<sup>116</sup> Texto original: “*Obwohl in den letzten Jahren auf dem letzten Friedhof mehr Menschen als früher begraben wurden, so war dieses doch ein sehr spätes Begräbnis*”.

<sup>117</sup> Texto original: “*Nächste Woche ist dein Geburtstag*”.

<sup>118</sup> Texto original: “*Aber irgend etwas war nicht in Ordnung mit diesem Frühlingmorgen. Vielleicht – Vielleicht war es Herbst*”.

<sup>119</sup> Texto original: “[...] *aber es hatte auch Schmetterlinge und Jasmin gegeben, solange es Sommer war [...]*”.

<sup>120</sup> Texto original: “*Im nächsten Sommer wollen wir wieder Völkerball spielen*”.

dissera que cerejeiras cresceriam no próximo verão. A única estação que aparece somente uma vez é o inverno, apenas em uma fala de Ellen em “*Der Kai*”, em que ela imagina que o tempo passou, o inverno veio, e as crianças continuam lá esperando.

A primavera é citada em cinco capítulos. Em “*Die große Hoffnung*” e em “*Die Angst vor der Angst*”, é comparada ao outono; em “*Tod der Großmutter*”, surge em uma cena à noite; em “*Wundert euch nicht*”, o vento da primavera balança a porta do porão; e, em “*Die größere Hoffnung*”, a primavera é mencionada três vezes: “*Frühlingsabend*”, “*Frühlingswind*” e “*Frühling*” [noite de primavera/vento de primavera/primavera]. Assim, o romance sugere uma circularidade, iniciando e concluindo tanto com o título ligado à esperança quanto com a estação primaveril.

Pode-se afirmar que as menções ao tempo são majoritariamente assinaladas por elipses, de forma implícita, e que os lapsos temporais não são indicados ao leitor, muito menos a sua duração (Genette, 1972, p. 108). A transição é simplesmente dada no texto pela alteração de capítulos, ou, por vezes, pela alteração de perspectiva adotada pelo narrador. Portanto, pode-se afirmar que o tempo em *DgH* é amplamente marcado por elipses implícitas (Genette, 1972, p. 108), nas quais intervalos de tempo são propositalmente omitidos, sem indicação explícita de sua duração, deixando o leitor sem pontos de referência precisos sobre a passagem temporal. Tais omissões podem fazer com que o tempo pareça suspenso ou indeterminado, provocando uma sensação de incerteza temporal.

A transição entre os períodos de eclipse não ocorre por meio de marcos temporais diretos, mas é introduzida discretamente pela estrutura do próprio texto. Cada nova fase da narrativa emerge com a mudança de capítulos ou com a alteração da perspectiva adotada pelo narrador, criando uma sensação de continuidade entre as lacunas temporais. Essa técnica narrativa permite que a história se desenvolva sem interrupções, mas de maneira fragmentada, de modo que o leitor construa as relações temporais a partir de sinais indiretos e contextuais, exigindo uma maior participação interpretativa. Assim, as elipses implícitas transformam o tempo em um elemento dinâmico e enigmático, refletindo, possivelmente, as incertezas e ambiguidades da própria diegese.

### 3 MÚLTIPLAS REALIDADES E POSSIBILIDADES DE DESCRIÇÃO

Este capítulo apresenta a escolha do referencial teórico que norteou a análise das diferentes realidades representadas no romance *DgH* ao longo desta dissertação. Primeiramente, introduzimos o assunto com base na *Poética* de Aristóteles, que constitui de forma sistemática e pioneira, uma análise do discurso poético, destacando a relação intrínseca entre o texto literário e a realidade. Em seguida, abordamos *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental*, de Erich Auerbach (1971), uma das obras mais relevantes da crítica literária no que diz respeito à representação da realidade. Publicada em 1946 durante o exílio do autor em Istambul no contexto da Segunda Guerra Mundial, a obra é examinada aqui – em uma edição traduzida impressa pela primeira vez no Brasil em 1971 – com ênfase no seu último capítulo, que analisa textos escritos após a Primeira Guerra Mundial. Realizamos uma comparação entre aspectos destacados por Auerbach para aquele período e o romance de Ilse Aichinger. Posteriormente, recorreremos à revisão crítica da *mimesis* proposta por Luiz Costa Lima em *Mimesis e Modernidade: Formas das Sombras* (1980). Por fim, incorporamos à nossa análise os conceitos da sociologia fenomenológica de Alfred Schütz, particularmente os apresentados em seu ensaio *On Multiple Realities* (1945), com o propósito de discutir uma concepção de realidade. Essa combinação teórica permitiu identificar, na estrutura do texto, a interação entre os mundos da fantasia e da realidade operacional, elementos que se entrelaçam na narrativa do romance em questão.

#### 3.1 A CONSTRUÇÃO DA REALIDADE NA LITERATURA

A concepção de que a literatura constitui uma representação da realidade remonta aos estudos clássicos de Aristóteles, expostos na *Poética*. Nesse tratado, o filósofo vincula o fazer poético à noção de *mimesis*, ou imitação, como um conceito central para a compreensão das artes. Desde as primeiras linhas do texto, Aristóteles enfatiza a importância da imitação como fundamento das manifestações artísticas: “A epopeia e a tragédia, bem como a comédia e a poesia ditirâmbica<sup>121</sup> e ainda a maior

---

<sup>121</sup> “Sobre o ditirambo, forma de poesia lírica, inicialmente ligada ao culto de Diônisos, veja-se, em especial, Pickard-Câmbidge, 1966, e Zimmermann, 1992” (Aristóteles, 2008, p. 37).

parte da música de flauta e de cítara<sup>122</sup> são todas, vistas em conjunto, imitações” (2008, p. 37).

É importante mencionar que não foi Aristóteles quem introduziu o conceito de *mimesis*. Antes dele, Platão já havia abordado a ideia de imitação em seus diálogos, especialmente na *República*. No contexto de sua discussão sobre a educação na cidade ideal, Platão adota uma postura crítica em relação à *mimesis*, argumentando que a imitação está associada a uma degeneração da verdade. Para o filósofo, ao imitarem o mundo sensível, as manifestações artísticas reproduzem aparências e não a essência das coisas, estando, portanto, “três pontos afastada da natureza, logo, distante da verdade” (*apud* Pereira, 2008, p. 10-11). Há também, em Platão, uma diferença essencial entre *episteme*, que determina um conhecimento verdadeiro de *doxa*, que representa uma mera opinião (Franklin, 2004). Essa distinção entre *episteme* e *doxa* reforça a crítica platônica à *mimesis*, pois evidencia a desconfiança do filósofo em relação ao valor cognitivo da arte. Ao se basear na aparência e não na essência, a imitação afasta o sujeito do conhecimento verdadeiro, colocando a arte em oposição à busca pela verdade e pelo bem – pilares do pensamento platônico sobre a formação do indivíduo e da pólis.

Aristóteles, por sua vez, apresenta uma abordagem menos negativa e mais funcional da *mimesis*, contrastando com a crítica severa de Platão. Enquanto este associa a imitação a um afastamento prejudicial da verdade, aquele a interpreta como uma característica intrínseca ao ser humano, essencial para o aprendizado e a reflexão. Segundo Aristóteles, o homem se distingue como o mais imitador entre os seres vivos, uma habilidade natural que se manifesta desde a infância: “[...] imitar é natural nos homens desde a infância e nisto diferem dos outros animais, pois o homem é o que tem mais capacidade de imitar e é pela imitação que adquire os seus primeiros conhecimentos” (Aristóteles, 2008, p. 42). Para Aristóteles, sendo essencialmente voltada para a imitação das ações humanas, essa capacidade imitativa não apenas está na origem do conhecimento humano, mas também constitui um dos fundamentos da poesia e das artes em geral. Como explica o filósofo: “Assim, Sófocles<sup>123</sup> seria um

---

<sup>122</sup> “Designação dada a vários instrumentos de cordas derivados da lira, tocados com os dedos ou com palheta, geralmente sem braço e em que as cordas estão sobre toda a caixa de ressonância” “cítaras”. *In*: Dicionário Priberam da Língua Portuguesa, 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/c%C3%ADtaras> Acesso em: 18 dez. 2024.

<sup>123</sup> “Sófocles, um dos três grandes autores da tragédia ática (c. 496-406 a.C.); Aristófanes, o maior dos comediógrafos atenienses (c. 460 a.C.- c. 386 a.C.)” (Aristóteles, 2008, p. 41).

imitador igual a Homero, uma vez que os dois representam homens virtuosos, e igual a Aristófanes, porque ambos imitam pessoas em movimento, em actuação” (Aristóteles, 2008, p. 41).

A *mimesis*, sob essa perspectiva, transcende o mero ato de replicar a realidade; trata-se de um processo criativo que seleciona, organiza e transforma elementos do mundo real, produzindo efeitos significativos em quem a contempla. Esses efeitos manifestam-se em duas dimensões complementares: a primeira está relacionada à comoção do espectador, conhecida como catarse; a segunda atua na esfera cognitiva, promovendo reconhecimento e aprendizado. Um dos aspectos mais fascinantes da imitação reside justamente no reconhecimento de semelhanças, que evocam no espectador uma conexão com o modelo original. Esse processo de identificação não é apenas estético, mas também epistemológico, pois envolve o raciocínio que conduz ao aprendizado sobre o objeto ou fenômeno representado. Além disso, a imitação artística, ao realizar um distanciamento da realidade, cumpre uma função crucial: possibilitar a compreensão das causas e estruturas dos acontecimentos. Ela distingue as conexões necessárias entre as ações, auxiliando na apreensão das relações subjacentes aos fatos e às coisas representadas. Dessa forma, a *mimesis* não se limita a reproduzir o real, mas age como uma ferramenta interpretativa e educativa, ao revelar as essências e os fundamentos do que é representado (Holanda, 2006).

Ao posicionar a *mimesis* como base da produção artística, Aristóteles constrói um arcabouço teórico que vincula arte e realidade de forma indissociável. Esse entendimento estabelece um marco crucial para a análise literária e permanece um ponto de partida essencial para os estudos contemporâneos que investigam como a literatura e outras formas de arte dialogam com a experiência humana e os contextos socioculturais. Assim, a *Poética* de Aristóteles não apenas contribui para uma compreensão mais ampla da relação entre arte e realidade, mas também destaca o potencial da literatura como uma forma de interpretar, questionar e transformar a condição humana.

### 3.1.1 *Mimesis* no entreguerras: Erich Auerbach

Uma das obras mais influentes da crítica literária no que tange à representação da realidade é *Mimesis: A Representação da Realidade na Literatura*

Ocidental, de Erich Auerbach. Auerbach adota uma abordagem histórico-comparativa para explorar como a literatura reflete diferentes visões de mundo. Nesse livro, o filólogo alemão não parte de uma definição prévia do conceito de realidade. Partindo de outra perspectiva, ele se dedica à análise de textos literários, buscando identificar a visão de realidade de cada autor e os mecanismos utilizados para sua representação. No epílogo, o autor esclarece o tema central de sua obra: "a interpretação da realidade através da representação literária ou 'imitação'" (Auerbach, 1971, p. 486). O método adotado por Auerbach consiste em apresentar, em cada capítulo, textos literários de épocas diferentes. Gradualmente, o autor introduz o leitor no conteúdo das obras para, em seguida, oferecer sua interpretação crítica. Esse modo de análise parte sempre de um trecho específico de uma obra para exemplificar um desvio, ou seja, algo que difere do estilo até então utilizado como um padrão na representação da realidade na época do autor escolhido. Ao longo de 20 capítulos, Auerbach realiza uma análise abrangente de textos literários produzidos ao longo de três milênios, englobando desde a Odisseia de Homero, na Antiguidade Clássica até as obras modernistas de Virginia Woolf. Esse percurso histórico-literário permite ao estudioso investigar as transformações na representação da realidade na literatura ocidental e evidenciar as particularidades estilísticas, temáticas e culturais de cada período. Com esse estudo detalhado ele consegue demonstrar como a visão de mundo dos autores se reflete nos mecanismos narrativos adotados.

O capítulo final de *Mímesis*, intitulado "A meia marrom" (1971, p. 463), apresenta particular interesse para o presente trabalho por abordar romancistas do século XX. Nele, Erich Auerbach conduz uma análise detalhada do romance *To the Lighthouse* [Ao Farol] (1927), de Virginia Woolf, enquanto, em menor profundidade, também explora aspectos das obras de Marcel Proust e James Joyce, especificamente *Ulysses*. Nesse capítulo, o autor reflete sobre as transformações das técnicas narrativas nos romances modernos, destacando como as diferenças expressivas encontradas nesse *corpus* literário se distanciam e, simultaneamente, se desenvolvem a partir de elementos preliminares já visíveis na literatura do Realismo. Auerbach observa que, embora os romances modernos mantenham certa continuidade com o Realismo em sua busca por retratar a experiência humana de maneira profunda e multifacetada, eles introduzem inovações formais e estilísticas que alteram significativamente a abordagem narrativa. Entre essas inovações, destacam-se a fragmentação temporal, a subjetividade radical e o foco na

interioridade psicológica, características que moldam profundamente a construção literária do século XX. Dessa forma, o capítulo evidencia como Woolf, Proust e Joyce não apenas ampliam, mas também redefinem as possibilidades expressivas da narrativa literária, criando outras formas de representação da realidade.

O capítulo se inicia com uma passagem que destaca a personagem Mrs. Ramsay. Após a exposição do trecho, Auerbach observa que a situação descrita é facilmente compreensível, mesmo sem a presença de um contexto sistemático, o que de fato não existe no romance, uma vez que não há uma introdução formal ou uma exposição explicativa sobre a cena. Trata-se de um episódio aparentemente trivial: Mrs. Ramsay, esposa de um renomado professor, está com seu filho, James, medindo uma meia que será levada ao farol no dia seguinte, caso as condições climáticas permitam. Apesar de sua aparente simplicidade, a cena é entremeada por elementos que ampliam o tempo narrativo, já que aspectos internos – os movimentos da consciência das personagens – recebem mais atenção do que a ação propriamente dita, que é breve.

Segundo Auerbach, a narrativa em *To the Lighthouse* privilegia os processos internos das personagens, sem uma introdução sistemática. De maneira semelhante, em *Die größere Hoffnung*, de Ilse Aichinger, observamos, em algumas situações, uma abordagem direta desses processos internos. O leitor é colocado, em primeiro lugar, diante da consciência da personagem, sem qualquer informação sobre isso, somente depois a situação se apresenta claramente.

Mesmo que, no livro de Woolf, de acordo com Auerbach, o narrador também esteja fragmentado (1971, p. 469), em Aichinger as fronteiras entre a experiência interna e externa se dissolvem ainda mais, como veremos com mais detalhe adiante. A narrativa de Aichinger não demarca explicitamente o que pertence à consciência da criança e o que se refere ao mundo exterior, delegando ao leitor a tarefa de interpretar, ou não, essa distinção. Essa estrutura narrativa proporciona uma experiência de leitura que vai além de aproximar o leitor da subjetividade da personagem. Por meio dessas características formais, a narrativa provoca no leitor a sensação de participar daquele mundo que está sendo narrado a partir da perspectiva de uma criança. Ou seja, sem distinção clara entre sonho e realidade, entre brincadeiras e acontecimentos concretos. Em sua análise, Auerbach identifica e sintetiza características estilísticas marcantes na obra de Virginia Woolf. Com base nessas observações, ele extrapola esses traços para delinear aspectos literários representativos da época abordada, os

quais ele associa aos escritores modernos, e oferece um retrato abrangente do período anterior e posterior à Primeira Guerra Mundial (Auerbach, 1971, p. 479). É possível observar que determinadas características destacadas pelo crítico alemão também estão presentes na obra de Aichinger, mesmo sendo um texto posterior ao período por ele analisado. Portanto, decidimos apresentá-las inicialmente e, em seguida, refletir sobre quais elementos presentes no romance analisado neste estudo divergem ou extrapolam tais características.

De acordo com o crítico, na obra de Woolf a narração de fatos objetivos é quase ausente, sendo substituída, em grande parte, por uma representação que se constrói a partir da consciência das personagens. Nesse processo, os eventos e as informações apresentadas ao leitor não são diretamente descritos por um narrador onisciente ou imparcial, mas emergem de forma mediada, filtrados pelas percepções subjetivas, pensamentos e vivências internas das personagens do romance. Esse recurso estilístico confere à narrativa uma dimensão introspectiva e fragmentada, na qual a realidade é representada de maneira subjetiva e imprecisa. Desse modo, parece não existir um ponto de vista exterior ao romance, a partir do qual os acontecimentos são observados. O mesmo ocorre em relação à realidade objetiva: “Quando muito, há restos desta última que persistem nas curtas indicações correspondentes a curtos acontecimentos periféricos” (Auerbach, 1971, p. 469). O meio usado tanto por Woolf como por outros autores é o “monólogo interno” que, de acordo com Auerbach, já foi utilizado anteriormente por outros na literatura, porém não com a mesma intenção artística. Também em *DgH* o “monólogo interno” é bastante presente, e a representação da realidade objetiva é igualmente difusa. Como Auerbach afirmou sobre a escrita de Woolf, o texto de Aichinger igualmente tem a possibilidade:

[...] de fazer com que se confunda ou até, que desapareça totalmente a impressão de uma realidade objetiva, dominada pelo escritor; possibilidades que não residem no campo do formal, mas na tonalidade e no contexto do contedístico. [...] Tudo é, portanto, uma questão da posição do escritor diante da realidade do mundo que representa; [...] (Auerbach, 1971, p. 470).

Um romance em que a consciência dos personagens flui muito livremente e a instância narrativa parece não ter controle sobre esse fluxo faz com que seja difícil para o leitor compreender se há ali uma realidade objetiva ou apenas devaneios. Tendo em vista o que está sendo representado em *DgH*, ou seja, o ambiente da cidade

sob o comando do exército nazista, o antissemitismo e o cenário de devastação da guerra, a posição da escritora está muito mais próxima do íntimo das personagens do que da realidade objetiva que as cerca e assola suas vidas. Tanto em *To the Lighthouse* quanto em *DgH*, há uma “representação pluripessoal da consciência” (Auerbach, 1971 p. 471). Aichinger não representa somente os pensamentos de Ellen, mas também de sua avó, dos seus amigos judeus, do cônsul e até dos jovens soldados.

Outra característica distintiva no estilo de Woolf, ressaltada por Auerbach (1971, p. 472-473), é o contraste entre um curto e banal acontecimento exterior (tempo exterior) e o que este desencadeia, os processos de consciência extremamente detalhados e de grande importância (tempo interior). Para Auerbach (1971, p. 475), o essencial em Woolf é o desencadeamento de ideias a partir de acontecimentos insignificantes:

O procedimento peculiar de Virginia Woolf, tal como se apresenta no nosso texto, consiste em que a realidade exterior, objetiva do presente de cada instante, que é relatada pelo autor de forma imediata e que aparece como fato seguro, [...] nada é senão ocasião (ainda que não seja uma ocasião totalmente casual): todo peso repousa naquilo que é desencadeado, que não é visto de forma imediata, mas como reflexo e o que não está preso ao presente do acontecimento periférico liberador.

No romance de Aichinger, ocorrem situações similares. Por exemplo, podemos citar que primeiro é descrito o fato de Ellen olhar o mapa e depois é relatado o que esse ato simples desencadeou na personagem.

Ademais, segundo Auerbach, Woolf dedica um tempo longo de narração para os pensamentos da personagem: “[...] requerem muito mais tempo para serem contados do que êle duraria na realidade. Trata-se, ponderantemente, de movimentos internos, isto é, de movimentos que se realizam na consciência das personagens;” (1971, p. 465). Tal qual Virgínia Woolf, Ilse Aichinger em seu romance também se dedica aos movimentos internos das personagens. No romance de Aichinger, além da consciência das personagens, há também as fantasias.

Outra característica do texto de Virginia Woolf que guarda similaridade com a obra de Ilse Aichinger é a incerteza quanto à identidade da voz que enuncia no texto. Auerbach (1971, p. 466) destaca um trecho em que não é possível determinar, nem por meios gramaticais nem tipográficos, se o que é apresentado corresponde a uma fala ou a um pensamento de um terceiro. Além disso, tal voz não poderia ser atribuída

à própria narradora, uma vez que esta não demonstra possuir pleno conhecimento da situação descrita. Sobre isso, Auerbach ressalta: “Ninguém sabe nada com certeza, aqui; tudo não é senão conjectura, olhares que alguém deita sobre outro, cujos enigmas não é capaz de solucionar” (Auerbach, 1971, p. 467). Essa fragmentação e ambiguidade na voz narrativa resultam em uma representação da realidade marcada pela imprecisão e pela subjetividade, características que também se manifestam no texto de Aichinger, conferindo-lhe uma atmosfera de indeterminação e complexidade.

Conforme elucidado no capítulo anterior, o romance de Ilse Aichinger apresenta dois níveis diegéticos distintos que, pela ausência de uma transição explícita entre eles na narração, podem gerar certa confusão no leitor, pois não há clareza sobre quem está se expressando. O primeiro nível, extradiegético, refere-se ao cotidiano da personagem ao longo do tempo, abrangendo seus atos, interações, percepções do mundo e comportamentos. O segundo nível, intradiegético, interno à personagem, diz respeito às suas fantasias e sua imaginação, não possuindo concretude. A fim de esclarecer especialmente o nível intradiegético e, assim distinguir o que pertence à realidade do que é fruto da criação imaginativa da personagem infantil, recorreremos, mais adiante, à teoria do filósofo e sociólogo austríaco Alfred Schütz.

Para concluir a exposição acerca do último período literário analisado por Auerbach em relação à imitação da realidade, apresentamos a seguir a síntese feita pelo autor. Segundo Auerbach (1971, p. 481), em primeiro lugar, os escritores modernos conferem menos importância aos acontecimentos externos, em contrapartida confiam nas sínteses, ressaltando determinadas situações do cotidiano, em vez de tratar cronológica e ordenadamente dos fatos. Paralelamente, relatam com precisão o que aconteceu a certos personagens em momentos específicos, por meio da sua consciência, dos seus pensamentos e, de forma latente, de suas palavras e atitudes: “Pois dentro de nós realiza-se incessantemente um processo de formação e de interpretação, cujo objeto somos nós mesmo: a nossa vida [...]; o meio que nos rodeia; o mundo que nós vivemos” (Auerbach, 1971, p. 482). O resultado desse processo são as interpretações de instantes diferentes de uma ou mais personagens que formam “uma visão sintética do mundo ou, pelo menos, uma tarefa para a vontade de interpretar sinteticamente do leitor” (Auerbach, 1971, p. 482).

Em seu romance, Ilse Aichinger descreve a visão sintética do mundo mencionada por Auerbach utilizando igualmente a particularidade estilística por ele

destacada: a ausência de domínio absoluto sobre a realidade objetiva por parte do narrador. Esse aspecto se manifesta por meio de uma alternância entre vozes narrativas não demarcadas, com focalização na consciência das personagens. Assim, o conteúdo exposto frequentemente escapa à realidade objetiva, sem que haja uma explicação por parte do narrador. Além disso, o romance apresenta uma característica temporal peculiar: o tempo não é precisamente ordenado ou marcado. Entendemos que essas particularidades formais refletem elementos centrais do conteúdo da obra, a saber, a vida de uma menina em meio a um contexto de guerra. Enquanto criança, a protagonista muitas vezes não compreende plenamente os acontecimentos ao seu redor, criando fantasias ou entregando-se a brincadeiras que, por sua vez, moldam a forma como a narrativa é construída. Essa confusão ou ludicidade é transmitida na própria estrutura da narração. Ainda que o tempo na obra não siga uma linearidade precisa, sua passagem torna-se perceptível por meio das alternâncias narrativas. No desfecho do romance, por exemplo, observamos uma redução das fantasias, que cedem lugar a descrições mais objetivas. Para interpretar essas realidades e compreender a relação entre fantasia e experiência vivida, recorreremos adiante à teoria do filósofo Alfred Schütz, em especial às suas reflexões sobre múltiplas realidades e a construção do sentido no mundo vivido.

Para concluir o capítulo, o crítico analisa o contexto histórico da Europa durante os decênios que cercam a Primeira Guerra Mundial e os anos subsequentes (Auerbach, 1971, p. 482). Nesse período, as transformações sociais, políticas e culturais ocorreram em um ritmo acelerado, mas de maneira desigual. Tais mudanças provocaram crises adaptativas em diferentes partes do mundo, culminando nos grandes conflitos armados que marcaram o século XX. A Europa, em particular, foi palco de intensos embates ideológicos, que tornaram incertas as concepções religiosas, filosóficas, morais e econômicas vigentes. Auerbach destaca que não apenas os ideais democráticos e liberais enfrentavam desafios, mas também as "[...] novas forças revolucionárias do socialismo, surgidas elas próprias já em meio ao auge do capitalismo ameaçavam fender-se e desfibrar-se; perdiam a sua unidade e a sua clara delimitabilidade devido aos numerosos grupos que se combatiam mutuamente [...]" (Auerbach, 1971, p. 483). Em meio a esse cenário de fragmentação, proliferaram diversas seitas que se apresentavam como soluções definitivas para os problemas da época. No entanto, essas seitas frequentemente excluía e rejeitavam qualquer perspectiva que não se alinhasse às suas crenças. Foi nesse contexto de

desagregação e incerteza que o fascismo encontrou terreno fértil para se expandir, absorvendo gradualmente muitas dessas pequenas seitas e consolidando-se como um movimento que buscava integrar e controlar os elementos divergentes (Auerbach, 1971, p. 483).

O crítico alemão contrapõe a situação desse período com o anterior. Durante o século XIX e até o início do século XX, os pensamentos e sentimentos eram compartilhados e reconhecidos pela comunidade, de forma que um escritor, com o intuito de representar a realidade, dispunha de critérios com os quais podia contar para ordenar e delimitar as ideologias vigentes. Dessa forma, ele conclui:

Nos anos de ao redor e de após a Primeira Guerra Mundial, numa Europa demasiado rica em massas de pensamentos e em formas de vida descompensadas, insegura e grávida de desastre, escritores distinguidos pelo instinto e pela inteligência encontram um processo mediante o qual a realidade é dissolvida em múltiplos e multívocos reflexos da consciência. O surgimento do processo nesse momento não é difícil de entender (Auerbach, 1971, p. 483-484).

O processo de reflexão múltipla da consciência no texto literário pode gerar no leitor a sensação de que não há escapatória para os personagens da história e, frequentemente, se torna algo complexo e de difícil interpretação. Entretanto ao enfatizar eventos banais como a medição de uma meia em *To the Lighthouse* – quando a própria ação se destaca em sua singularidade sem que haja a sua inclusão em um contexto planejado para algo maior –, Virginia Woolf faz com que seja possível perceber a imensa realidade e a profundidade que momentos aparentemente triviais podem ter, não apenas na vida daquela personagem, mas na experiência universal. Além disso, conforme argumenta Auerbach: “Precisamente o instante qualquer é relativamente independente das ordens discutidas e vacilantes pelas quais os homens lutam e se desesperam” (1971, p. 485). Assim, ao destacar cenas simples e comuns de diversos indivíduos, Woolf torna evidente que, além dos conflitos e embates, persiste uma vida cotidiana compartilhada e essencialmente humana.

Ao analisar as cenas presentes em *DgH*, observamos que os instantes ordinários da vida se apresentam de forma distinta, uma vez que o contexto no qual a narrativa está inserida não permite uma total banalidade. Ainda assim, encontram-se momentos com crianças brincando, comemorando aniversários, ou interações entre uma avó e sua neta – situações que, à primeira vista, poderiam ser consideradas comuns. No entanto, tais eventos assumem características peculiares como a

brincadeira de esconde-esconde que, ao invés de ocorrer em um parquinho, acontece em um cemitério. Devido a esse contexto, o que se destaca na narrativa é o cotidiano dessas crianças e a maneira como elas o vivenciam. Não é o momento histórico em si que serve de pano de fundo e é referenciado; não é este o foco principal da história, mas sim as experiências cotidianas, que refletem as vivências singulares e as expectativas das personagens. Portanto, ainda que seja possível observar uma proximidade formal entre as duas obras – como o uso de fluxo de consciência, da representação pluripessoal da consciência e da supressão de uma narrativa objetivada –, o contraste entre elas é profundo. Em Woolf, a subjetividade serve para explorar o fluxo de pensamento diante de acontecimentos cotidianos e aparentemente triviais; já em Aichinger, esse mesmo recurso estético é mobilizado para narrar, por vias indiretas e imagéticas, a experiência das personagens diante da presença da violência histórica do nazismo. Enquanto em *To the Lighthouse* o acontecimento exterior serve de ocasião para desencadear longos percursos interiores, em *Die größere Hoffnung* o contexto apresenta uma realidade histórica devastadora, e o que se representa não é o cotidiano banal, mas uma experiência marcada por perdas, perseguições e medo. Assim, o que confere força e originalidade à obra de Aichinger é justamente a tensão entre a experiência histórica e a estratégia narrativa escolhida para representá-la: uma linguagem que majoritariamente evita tematizar diretamente a catástrofe, mas coloca luz sobre as vivências internas das personagens em meio a ela.

### 3.1.2 Revisão crítica do conceito de *mimesis* em Luiz Costa Lima

Luiz Costa Lima, em *Mimesis e modernidade: formas das sombras*, publicado em 1980, aprofundou seus estudos no conceito de *mimesis*, tema central que permeia sua obra ao longo das mais de quatro décadas subsequentes ao lançamento do livro, atualmente reconhecido como um clássico dos estudos literários. Costa Lima traçou, de maneira singular, uma trajetória relevante no que diz respeito à história da reflexão sobre a *mimesis*, entendendo-a como uma chave interpretativa para as relações entre a ficção literária e o mundo. Sua abordagem diverge significativamente das concepções tradicionais associadas ao termo, especialmente aquelas vinculadas à noção latina de *imitatio*, que compreende a *mimesis* como uma correspondência direta entre dois âmbitos, o que pressupõe que a obra de arte possua um modelo

preestabelecido na realidade externa. A revisão crítica proposta por Costa Lima desloca essa perspectiva, concebendo a *mimesis* como uma modalidade de constituição tanto do sujeito quanto da sociedade, transcendendo, assim, os limites do campo artístico (Caminha, 2024).

Se adotarmos a concepção de *mimesis* de Costa Lima na leitura do texto de *DgH*, podemos interpretar que a representação do Holocausto no romance constitui um mecanismo de formação tanto do sujeito quanto da sociedade. Nesse sentido, Ursula Renner, em um capítulo publicado no livro *Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert* [Intelectuais judeus no séc. 20] (2003), argumenta que a fala poética em *DgH* possui significado político e histórico, pois contribui para a formação da memória cultural, alinhando-se aos pressupostos dos estudos culturais. Baseando-se nos argumentos de Jan Assmann (1998, p. 50-53), Renner sustenta que, no contexto da memória cultural, a distinção entre fato e ficção torna-se irrelevante. Para Renner (2003, p. 209), o romance de Aichinger levanta uma questão fundamental: como as experiências pessoais podem ser comunicadas e, conseqüentemente, incorporadas à memória cultural? Nesse sentido, a autora aponta a centralidade da representação e do programa de escrita no texto literário. Renner argumenta que, sendo experiências internas, o sofrimento e a dor não podem ser expressos de forma tão precisa e generalizável quanto a linguagem conceitual das ciências naturais. Segundo a autora, esses temas permeiam toda a narrativa do romance. O argumento de Ursula Renner sobre a contribuição de *DgH* para a memória cultural reforça a ideia de que a *mimesis*, tal como concebida por Costa Lima, é uma forma de construção social.

Além disso, a dificuldade em traduzir a subjetividade para a linguagem encontra ecos nas discussões de James Young. Em sua obra *Beschreiben des Holocaust: Darstellung und Folgen der Interpretation* [Descrever o Holocausto: Representação e Consequências da Interpretação] (1992, p. 17), Young argumenta que análises críticas dos textos literários permitem identificar como a literatura do Holocausto reflete os eventos retrospectivamente, projetando-os sob uma determinada perspectiva, atribuindo-lhes significados específicos e conduzindo os leitores a esses significados. Nesse contexto, o romance de Aichinger pode ser interpretado como parte desse esforço literário de atribuir sentido a experiências que desafiam a representação direta e objetiva.

Constata-se, portanto, que, no contexto da representação literária do Holocausto, é fundamental uma análise aprofundada do conceito de *mimesis* na

literatura. A esse respeito, no primeiro capítulo de sua obra, Luiz Costa Lima desenvolve uma reflexão fundamentada no célebre texto de Auerbach, com o propósito de sustentar a relevância de uma teorização mais elaborada acerca da *mimesis*. Ao retomar os conceitos abordados pelo crítico alemão, Costa Lima remete-se ao prefácio de uma obra anterior a *Mimesis*, intitulada *Dante als Dichter der irdischen Welt*, para compreender o que Auerbach entende por *mimesis* (Lima, 1980, p. 3). Com base em sua reflexão, ele conclui que a capacidade de realizar *mimesis* reside na habilidade de, a partir da matéria da contemporaneidade, extrair um modo de ser e fixá-lo no produto artístico. Reconhecendo que a contemporaneidade possui um caráter mutável, Costa Lima considera também mutante esse processo de extrair algo da realidade e fixar no produto e inscreve a *mimesis* nessa dinâmica, ou seja, o reconhecimento do caráter mutável da contemporaneidade implica inscrever a *mimesis* nessa dinâmica: “Como decisão, *mimesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mimesis*, em suma, suportaria uma constância e uma mudança” (Lima, 1980, p. 3).

Ao observar que Auerbach não encerra sua obra com a análise de *Ulysses*, de James Joyce, Lima argumenta que a *mimesis*, nesse caso, revela “um desacerto entre o mundo e a visão comunicada pelo poeta” (Lima, 1980, p. 4). Nesse sentido, a sua teorização no prefácio de *Dante als Dichter der irdischen Welt* não poderia mais ser considerada definitiva, uma vez que não comportava uma concepção de *mimesis* como harmônica metamorfose. Lima ressalta que a lacuna na análise anterior de Auerbach pode ou não ter sido percebida por ele; entretanto, entende que o ponto central não reside nessa constatação, mas sim na postura de desdém que o crítico revela em relação à capacidade efetiva de reflexão teórica sobre o assunto. Por meio da análise da formação intelectual de Auerbach, Lima explica que havia, em sua perspectiva, uma desconfiança em relação ao papel do teórico, uma herança da história intelectual [*Geistesgeschichte*] alemã e do historicismo. Assim, a filologia se opunha à teorização exaustiva do objeto literário, priorizando o particular, a sensibilidade pessoal, considerada essencial ao pesquisador.

Ademais, fatores políticos também exerceram influência: formado durante a República de Weimar, Auerbach pertenceu a uma geração de intelectuais que buscava alternativas à rigidez do autoritarismo prussiano. Essa busca resultou em

uma sensibilidade apurada para compreender o ser humano e em uma rejeição a dogmas, sejam de ordem política, literária ou filosófica.

Lima conclui que o liberalismo de Auerbach o conduz à rejeição do esteticismo. Isso acarreta uma aproximação entre o objeto de análise do pesquisador e a matéria histórica e, conseqüentemente, a negação da produtividade de uma teorização preconcebida. Dessa maneira, a liberdade do analista, aliada à sua sensibilidade, configuraria um observador ideal. Assim sendo, como se pode explicar o lapso de Auerbach em relação a *Ulysses*? Segundo Lima, tal lacuna decorre do fato de que a ideia de metamorfose e constância encontra, nesse caso, certos obstáculos. Ainda que isso não inviabilize uma análise interpretativa por parte de Auerbach, o desafio imposto pelo texto de Joyce exigiria que ele revisse suas premissas, contrariando o princípio de que a teorização deveria ocupar um papel secundário em relação à observação. Por conseguinte, observar obras semelhantes permitiria concluir que a metamorfose não se adequava mais ao novo tempo e que uma prosa acentuadamente crítica acerca da configuração do real estava se estabelecendo. Nesse sentido, conforme Lima observa, quando “[...] a história transtorna a face esperável do mundo, estabelece-se o desacordo entre os parâmetros com que o filtrávamos e o objeto a que tais parâmetros se aplicam” (Lima, 1980, p. 7). Em outras palavras, quando as narrativas literárias desafiam ou rompem com as expectativas convencionais do que consideramos "normal" ou "previsível" no mundo, ocorre uma desarmonia entre as ferramentas interpretativas (os "parâmetros") que utilizamos para compreender a realidade e a própria realidade concreta (o "objeto"). Assim, as transformações impostas pela história literária tornam inadequados os sistemas de compreensão e análise que antes utilizávamos, o que gera um desacordo entre a visão prévia e a nova configuração da realidade. Tal incompatibilidade de análise foi percebida, por exemplo, nas primeiras críticas literárias que *DgH* recebeu, conforme a revisão feita no subcapítulo 2.2.1. De um modo geral, enquanto alguns críticos valorizaram a poética e a profundidade simbólica do romance, outros enfatizaram aspectos como a sua complexidade interpretativa e a utilização de elementos lúdicos, que, em determinadas ocasiões, foram percebidos como inadequados frente à gravidade do tema abordado. Essa recepção diversificada evidencia a complexidade de *Die größere Hoffnung* e sua aptidão para suscitar múltiplas camadas de interpretação, decorrente, por exemplo, da alternância de níveis diegéticos no romance, conforme analisamos no subcapítulo 2.2.3 Análise narratológica. Então,

torna-se imprescindível revisar os pressupostos teóricos que, em tempos anteriores, poderiam permanecer implícitos. As próprias transformações na história ocidental passaram a restringir a viabilidade de uma *mimesis* fundamentada na harmonia entre mutabilidade e permanência. Nesse contexto, Lima conclui que a dedicação à reflexão teórica é indispensável, pois “[...] o objeto poético, a esta curva nos obriga a própria metamorfose da *mimesis*, transformada em contorção, negação do real e não mais correspondência transfigurada” (Lima, 1980, p. 8). Ao analisar o romance de Ilse Aichinger sob a perspectiva proposta por Costa Lima, percebemos que a obra não se limita a uma negação do real nem a uma simples transfiguração. O termo que parece mais adequado para descrever sua abordagem é "contorção do real", dado que este é apresentado de maneira multifacetada e complexa ao retratar o Holocausto por meio de um cenário de fantasia e brincadeira. Em vez de buscar uma correspondência direta com os eventos históricos, o romance opta por explorar os aspectos subjetivos e simbólicos da experiência humana.

Lima realiza uma revisão histórica que abrange desde a Grécia Antiga até o desenvolvimento do conceito de *mimesis*. O surgimento desse conceito demandou um processo que articulasse concepções prévias entre linguagem e realidade, além de uma condição social específica, ou seja, foram necessárias “[...] uma tradição intelectual e uma realidade que possa ser pensada por aquela” (Lima, 1980, p. 18). Nesse contexto, a realidade tem a mesma relação que o significante tem com o signo, logo apresenta uma possibilidade de significados que só serão viáveis na interação com a tradição. Apesar disso, a tradição é sempre anterior ao significante da realidade, e por essa razão para instituir o signo mimético é preciso que o significante atual retrabalhe o significado depositado nele.

Costa Lima afirma que usa uma terminologia distinta da de Auerbach, contudo a significação geral dos termos usados por ambos é muito similar. Há, porém, uma diferença na abordagem de Lima, que segue a filosofia clássica: o autor sempre coloca uma suspeita sobre o pressuposto estético que estava presente em análises anteriores (Lima, 1980, p. 18).

Com base em uma análise das *Eumênides*, Lima esclarece que a origem da *mimesis* trágica reside na utilização de um material mítico-lendário, o qual revela uma característica meta-histórica poeticamente configurada no produto mimético. Esse produto funciona como um microcosmo interpretativo de uma experiência humana,

fundamentado em uma matéria histórica, mas sem se limitar a ser um mero simulacro dela (Lima, 1980, p. 23). Vejamos como ele reitera o conceito:

A *mimesis*, se ainda cabe insistir, não é imitação exatamente porque não se encerra com o que a alimenta. A matéria que provoca a sua forma discursiva aí se deposita como um *significado*, apreensível pela semelhança que mostra com uma situação externa conhecida pelo ouvinte ou receptor, o qual será submetido por outro desde que a *mimesis* continue a ser *significante* perante um novo quadro histórico, que então lhe emprestará outro *significado*. Ou seja, se como dissemos, o produto mimético é um dos modos de estabelecimento da identidade social, ele assim funciona à medida que permite a alocação de um significado, função da semelhança que o produto mostra com uma situação vivida ou conhecida pelo receptor, o qual é sempre variável. O discurso mimético distinguir-se-á do não mimético por esta *variabilidade necessária* (Lima, 1980, p. 23-24, grifos do autor).

Portanto, o texto literário – produto mimético – constitui-se um dos mecanismos de construção da identidade social, pois possibilita uma atribuição de significado, em uma relação que se estabelece a partir da sua semelhança com uma experiência vivida, ou familiar, percebida pelo receptor, sendo, porém, um processo sempre sujeito a variações. Similar é a concepção de Young (1992) acerca da literatura em relação à história, especificamente no contexto do Holocausto. Para o autor, não há uma separação completa entre o mundo da literatura e o mundo da História. Muitas vezes esses mundos estão conectados. Young é contrário à visão de que o mundo e a forma como o representamos não têm influência mútua, para ele houve sempre uma interpenetração “[...] entre “vida” e “vida escrita”, de catástrofe e de nossas reações à catástrofe, de modo que a literatura, mesmo quando expressa as nossas reações práticas à crise do presente, ainda nos lembra da destruição do passado”<sup>124</sup> (Young, 1992, p. 18, tradução nossa).

Antes de revisar a *mimesis* em Aristóteles, Costa Lima busca fundamentação na obra de Hermann Koller (1954), que analisa os conceitos de *mimesis* entre os pitagóricos e Platão. A revisão teórica sobre a *mimesis* mostra que, desde o início, esse conceito está intrinsecamente ligado à sociedade e à expressão. Observamos que nas palavras de Ilse Aichinger para sua irmã Helga, no período pós-guerra, essas duas ideias permanecem relevantes. A esperança de reencontrar sua irmã deu forças

---

<sup>124</sup> Texto original: “[...] von »Leben« und »geschriebenem Leben«, von Katastrophe und unsere Reaktionen auf die Katastrophe, so daß die Literatur, selbst dann, wenn sie unsere praktischen Reaktionen auf die Krise der Gegenwart zum Ausdruck bringt, doch noch immer auch an vergangene Zerstörungen erinnert”.

a Ilse durante a guerra e isso se refletiu em seu livro, pois ela relatou, em carta enviada a irmã, que seu objetivo com a obra era transmitir um “milagre”, mesmo em meio à escuridão (Herweg, p. 188-189). E assim como nas experiências de guerra vividas por Ilse e contadas por ela para a irmã em carta (Herweg, 2021, p. 188-189), o romance mostra o medo, a perseguição e a esperança, em meio a um cenário de fantasia e brincadeira que é usado não como fuga da realidade, mas para que esta seja encarada e interpretada:

Em meio ao medo mortal, ao sofrimento e ao desespero, entre a Gestapo, as bombas e os estilhaços, você [Helga] esteve conosco! E mesmo que mamãe às vezes não acreditasse mais que nós nos veríamos novamente, eu sempre acreditei nisso e com todas as minhas forças. E eu a protegi para você. Porque prometi firmemente a você que cuidaria da mamãe! [...] A esperança de nos vermos novamente nos dá forças para viver nossas vidas tão difíceis e deprimentes, mesmo agora, nesta cidade triste e morta! Ela sempre nos fortalece. Por favor, ajude-nos a chegar até vocês! Nós sabemos que precisamos ter paciência<sup>125</sup> (Herweg, 2021, p 188-189).

Koller (1954 *apud* Lima, 1980) destaca que, inicialmente, o processo da *mímesis* estava associado à música e à dança como representação e expressão e que a ideia de imitação era secundária. Já na concepção pitagórica, a *mímesis* vinculava-se às danças báquicas, nas quais a expressão dos estados psíquicos se manifestava em música e dança, promovendo uma liberação catártica. Koller utiliza dados linguísticos, identificando "mimos" como o ator na dança dedicada a Baco e "*mímesis*" como a dança com função curativa.

Em Platão, o conceito assume um caráter ético, conforme analisado nas passagens 394e, 395a e 395b do livro III da República. Aqui, *mímesis* é entendida como imitação, desvinculada de sua dimensão expressiva musical. Platão rejeita a *mímesis* como experiência estética e a subordina à teoria das Ideias, classificando-a como uma cópia de terceiro grau. Assim, para Koller, a representação artística é rebaixada em relação à verdade das ideias (Koller, 1954 *apud* Lima, 1980, p. 30-32). De acordo com Lima (1980, p. 33), porém, Koller recorre a argumentos falhos ao

---

<sup>125</sup> Texto original: “*Mitten in Todesangst, Qual und Verzweiflung, zwischen Gestapo, Bomben und Schrapnells warst Du bei uns! Und wenn Mutti manchmal nicht mehr daran glaubte, daß wir uns jemals wiedersehen, ich habe immer daran geglaubt und mit meiner ganzen Kraft. Und ich habe sie behütet für Dich. Weil ich es Dir ja auch fest versprochen hatte, auf Mutti achtzugeben! [...] Die Hoffnung auf das Wiedersehen gibt uns Kraft, unser sehr schwieriges und in dieser traurigen, toten Stadt auch jetzt noch bedrückendes Leben zu leben! Immer wieder stärkt sie uns. Bitte helft uns zu Euch! Wir wissen, daß wir Geduld haben müssen*”.

afirmar que a concepção de *mímesis* como expressão realizada pela música e dança é anterior à ideia de imitação. Essa discordância em relação a Koller motivou Lima a examinar uma pesquisa de Gerald Else e o levou a concluir que não há razão para limitar esse emprego às danças e ritos, visto que

[a] esfera original da *mímesis* – ou melhor de *mimos* e *miméisthai* – era a imitação de seres animados, animais e humanos, pelo corpo e pela voz (não necessariamente pela voz cantante), ao invés de por artefatos como estátuas ou pinturas. Noutras palavras, estes termos originalmente denotavam uma representação *dramática* ou quase dramática e sua extensão às formas não dramáticas como a pintura e a escultura deve ter sido um desenvolvimento secundário (Else, 1958, p. 78 *apud* Lima, 1980, p. 33, grifo do autor).

Lima analisa a posição de Platão sobre a problemática da *mímesis* quando este trata a questão do ser e do não ser no diálogo *O sofista* para contrapor-se às ideias dos sofistas. Neste diálogo, Platão descontrói a ideia proposta por Górgias de que se o engano é capaz de persuadir, ele não pode ser considerado falso, portanto, a palavra, quando encanta, não seria falsa. E no poético ela atingiria sua maior eficácia (Lima, 1980, p. 39).

Para Platão o não ser – que aqui se relaciona com a *mímesis* por ser um “segundo objeto parecido, copiado do verdadeiro” (Platão, 1963 *apud* Lima, 1980, p. 42) – é uma forma de ser, pois se identifica com o ser que se supõe verdadeiro. Segundo Platão, o problema é: “O discurso do não-ser é o discurso do falso e este é propriedade do sofista. A obra do imitador é perigosa ao filósofo [...] porque lida com o outro do ser, com o seu avesso” (Lima, 1980, p. 43). Platão considera como perigosos não só as imagens dos poetas, dos retóricos e dos sofistas, mas também os sonhos e as sombras. Portanto, Platão lida com a *mímesis* a partir de um questionamento que ocorria em Atenas em uma situação social específica e se referia ao poeta como membro de um grupo causador danos.

Costa Lima procede, então, à revisão do conceito de *mímesis* em Aristóteles. Pela primeira vez, se vê um tratado sistemático sobre o discurso poético. Em Aristóteles, é por meio da materialidade da natureza (*physis*) que se constituem os fazeres. Dessa maneira, mesmo que a *mímesis* tenha sido usada pelo filósofo a partir do contexto platônico, o sentido aristotélico é outro, pois a *mímesis* se realiza na concretude da matéria, portanto também não pode ser considerada uma imitação. Logo, a *mímesis* caracteriza-se como uma potencialidade que se concretiza em produto (Lima, 1980, p. 47). Nesse sentido, Martineau (1448 *apud* Lima, 1980, p. 48-

49) conceitua a *mímesis* como um processo produtivo análogo ao da *physis* (natureza), sustentado por uma comparação do produto com uma visão internalizada da realidade. Ao atribuímos esse conceito à obra de Aichinger, percebemos não só uma visão interna, mas uma visão múltipla da realidade, que vai desde a busca pela paz nas brincadeiras das crianças até o relato da cidade devastada pelas bombas. Assim, a *mímesis* proporciona uma presentificação, configurando-se como um meio potencial para a produção de conhecimento e aquisição de saber. Martineau (1448, p. 465 *apud* Lima, 1980, p. 49) defende que a arte faz a natureza aparecer em um determinado meio de expressão, o que necessariamente implica espontaneidade. De acordo com Lima, esse ponto demanda atenção:

Contra tal espontaneidade, deveremos observar que o objeto irrealizante, objeto mimético, é tanto criado e recebido a partir de uma concepção internalizada do real, que, portanto, aquela irrealização há sempre de ser comparada com o estoque de conhecimentos que constituem a concepção do real, quer do autor, quer do receptor (Lima, 1980, p. 50).

Dessarte, a *mímesis* não tem um referente como guia, é uma produção. Como não tem equivalência a um referente, tanto a sua confecção quanto a sua recepção é feita a partir de conhecimentos anteriores que as conduzem. Esses conhecimentos variam de acordo com a posição histórica do receptor, seus interesses, sua classe, ou seja, o que o receptor põe na obra será diverso do que foi posto pelo seu criador. São esses aspectos que podem levar à aceitação ou recusa de uma obra. Conforme relatamos anteriormente, isso aconteceu em relação ao romance de Aichinger, cuja recepção crítica foi bastante diversa e até divergente. Tendo essa concepção de *mímesis* em vista, Lima afirma:

A tarefa do analista consciente desta tensão interna ao *mímema* é desconstruir o significado que aparentemente esgota o produto – significado posto pelo próprio autor ou por seus leitores ou pelos contemporâneos do analista – e buscar a dimensão significativa aí oculta, sem ter a pretensão, absurda dentro deste quadro teórico, de que seu resultado esgote a diferença do produto. No sentido radical do termo, a diferença do mimético não corresponde a algum real; é uma sintaxe e não uma semântica, que, para circular, necessita semantizar-se, i.e., ser preenchida pelos interesses do leitor, sendo próprio desta semantização sua mutabilidade histórica (Lima, 1980, p. 51).

Tendo o analista consciência de que o objeto analisado possui tensões internas, ele precisa ir além do significado superficial da obra e demonstrar por meio de

análise a sua diferença, que está presente no significante, ou seja, na forma, na materialidade do texto. Essa "diferença" do *mímema* não corresponde diretamente a uma realidade objetiva (algo real). Em vez disso, é descrita como uma sintaxe – uma estrutura, um sistema de organização – e não uma semântica, que para circular e ser compreendida, precisa se "semantizar", ou seja, ser preenchida com significados pelos leitores. Os significados produzidos pela leitura não são fixos, mas variam historicamente, dependendo dos interesses, perspectivas e contextos culturais de quem interpreta a obra literária. Essa mutabilidade é uma característica essencial do processo de semantização. Cada época, cada grupo social ou cada leitor pode atribuir significados diferentes ao *mímema*, adaptando-os aos seus conhecimentos.

Percebemos, já na breve análise narratológica feita com base nas categorias de Genette (1972) no capítulo anterior, que há questões formais no romance de Ilse Aichinger que chamam a atenção do analista, por exemplo, as alterações de vozes narrativas e marcação do tempo na narrativa. Essas características relacionam-se em grande medida à focalização interna na personagem infantil que apresenta fantasias, sonhos e brincadeiras, além de uma visão da realidade diferente da que teria um adulto. No capítulo 4 desta dissertação, vamos demonstrar como a estrutura do texto sustenta a *mímesis*. Acreditamos, todavia, que isso demanda uma reflexão teórica que seja capaz de explicar as diferenças em meio ao que trivialmente se entende por realidade.

### 3.2 A SOCIOLOGIA FENOMENOLÓGICA DE ALFRED SCHÜTZ: ORIGENS, FUNDAMENTOS E INTERFACES COM A LITERATURA

A teoria de Alfred Schütz, frequentemente chamada de "sociologia fenomenológica", emergiu de um contexto intelectual complexo marcado por diálogos com diferentes correntes de pensamento. Segundo Picó (2003 *apud* Alves, P. C., 2021, p. 16), esse período foi a "idade de ouro da sociologia". Schütz nasceu em Viena em 1899, onde viveu até 1938. Nessa capital publicou seu primeiro e único livro editado em vida *A construção significativa do mundo social: uma introdução à*

*sociologia compreensiva*, em 1932<sup>126</sup>. Nesse livro, ele desenvolve os principais temas de seus textos posteriores e tece uma leitura da sociologia weberiana a partir da perspectiva fenomenológica.

Paulo César Alves (2021) destaca como, desde sua primeira publicação, Schütz consegue estabelecer conexões entre as ciências sociais e a fenomenologia de Husserl, algo que já havia sido tentado por outros pensadores. Para o sociólogo, o mundo social não estaria predeterminado, mas foi sendo construído por ações decorrentes de interações e de envolvimento entre os agentes e objetos. No entanto, de acordo com Alves, P. C. (2021, p. 14), isso não implica a aceitação integral dos pressupostos de Husserl: “É importante enfatizar que, apesar da referência à fenomenologia ser uma constante na obra de Schütz, ela não é uma mera extensão do pensamento husserliano ou uma simples aplicação do método fenomenológico aos problemas das ciências sociais”. Nesse sentido, esse conceito de uma realidade fluida desenvolvido por Schütz “contribuiu para alimentar trocas interdisciplinares e renovar as relações entre sociologia e filosofia, entre sociologia e outras ciências humanas” (Alves, P. C., 2021, p. 14). Nessa lógica, entendemos que há abertura também para que essa teoria dialogue com a área de Letras<sup>127</sup>.

Para contextualizar adequadamente o pensamento desse autor é importante apresentar uma breve trajetória histórica da fenomenologia de Edmund Husserl (1859-1938) e da sociologia compreensiva de Max Weber (1864-1920). Esse percurso é essencial para compreender os alicerces da sociologia fenomenológica desenvolvida por Schütz. A fenomenologia, originada das *Investigações Lógicas* de Husserl (1900-1901)<sup>128</sup>, tornou-se uma base significativa para a teoria social contemporânea (*apud* Alves P. C., 2021, p. 13). Desde o final do século XX, muitos cientistas sociais têm utilizado questões do chamado "movimento fenomenológico" – termo de Herbert

---

<sup>126</sup> Título original: **Der sinnhafte Aufbau der sozialen Welt**. Eine Einleitung in die verstehende Soziologie. Springer, Wien 1932. O livro foi traduzido para o português pela ed. Vozes, ver Schütz, 2018.

<sup>127</sup> No contexto brasileiro, a fenomenologia sociológica de Schütz já foi usada como base para investigações na área de educação (Crusoé; Santos, 2020), educação sexual (Carvalho, 2015), em vários estudos na área da enfermagem. Conferir, por exemplo, Jesus, M. C. P. de *et al.* (2013) e Camatta; Nasi; Schaurich; Schneider (2008).

<sup>128</sup> Husserl, E. **Investigações Lógicas**: Prolegômenos à Lógica Pura: volume 1; tradução: Diogo Ferrer; Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2014.

Spiegelberg<sup>129</sup> (1965 *apud* Alves, P. C., 2021) – para fundamentar suas investigações e orientar suas teorizações.

Conforme explicita Márcio Nicory Costa Souza (2012), Husserl manifestava insatisfação com as correntes filosóficas predominantes em sua época, que priorizavam exclusivamente os aspectos objetivos e científicos do conhecimento, deixando de lado a experiência subjetiva. O filósofo criticava o crescente afastamento entre o universo da ciência e o “mundo-da-vida”. Influenciado por Franz Brentano (1838-1917), Husserl desenvolveu um método filosófico, a fenomenologia, enfatizando a intencionalidade da consciência e propondo um “retorno às coisas mesmas”, ou seja, ao “mundo-da-vida” (*Lebenswelt*), centrado na experiência subjetiva (Souza, 2012). Ele rejeitou a concepção de filosofia como ciência natural objetiva, defendendo uma abordagem fundamentada na subjetividade e na vivência da consciência, destacando a experiência subjetiva como essencial para a investigação filosófica (Silva, 2024).

Outrossim, no final do século XIX, em resposta às críticas dirigidas às correntes filosóficas predominantes, como o positivismo e o racionalismo, Weber desenvolveu os fundamentos de sua sociologia compreensiva. Para Weber, o agente social relaciona seu ato com um sentido, que é subjetivo. A ação se constitui nessa relação de interdependência. De acordo com Weber, a sociologia baseia-se na investigação dessa ação, que sempre está estruturada em um sentido. A palavra compreender vem do alemão *verstehen* e foi introduzida na metodologia das ciências sociais por outro filósofo, Wilhelm Dilthey (Menezes; Crusoé, 2022, p. 5). Para Dilthey, a compreensão era um modo específico de conhecer objetos mentais e, de forma ampla, a história. A interpretação da experiência vital podia seguir dois caminhos: o exterior, focado na objetivação do conteúdo da experiência, sem a inclusão de categorias subjetivas; e o interior, que explora os aspectos subjetivos da experiência, considerados expressivos por natureza. O primeiro é o caminho das ciências naturais; o segundo, o das ciências humanas. A compreensão, baseada na empatia, permite ao investigador reconstruir o significado das atividades humanas, algo inviável no estudo dos fenômenos externos, objeto das ciências físicas (Dilthey, 1970 *apud*

---

<sup>129</sup> Spiegelberg, Herbert. 1965. *The phenomenological movement: a historical introduction*. The Hague: Martinus Nijhoff.

Menezes; Crusoé, 2022)<sup>130</sup>. Weber incorporou elementos da compreensão diltheyana em sua abordagem sociológica, transformando-a em um componente essencial de seu método. Esse recurso é aplicado desde o início da análise social como um critério para selecionar problemas, e culmina no estudo das motivações e do sentido das ações humanas, visto que este é o objeto de estudo da sociologia, conforme afirma Weber em *Economia e Sociedade*: “Para a Sociologia [...], o objeto a ser investigado é precisamente a conexão de *sentido* das ações” (Weber, 1994, p. 27).

Segundo Alves, P. C. (2021), em 1932, quando Schütz lança o livro em que discorre sobre a sociologia compreensiva, a tese defendida por este sociólogo austríaco é de que a “ação significativa” deve ser o tópico central de investigação. Schütz argumenta que Weber se importa sobretudo com questões epistemológicas e não explica de que forma os atores atribuem significado às suas ações, assim como não examina a constituição dos significados sociais. Em 1939, Schütz emigra para Nova York e lá estabelece contato com uma série de filósofos que estudam a “experiência”, como Dewey, George Hebert Mead e William James.

No ensaio *On Multiple Realities* [Sobre múltiplas realidades] (1945), o autor comenta sobre um capítulo de *Principles of Psychology* de William James, no qual é apresentada a ideia de que existem diversas ordens de realidade, as quais são chamadas de “subuniversos”, e que cada um destes possui um modo próprio de funcionamento. Com o intuito de desenvolver a sua própria teoria e desvincular-se da percepção psicológica de James, Schütz passa a usar o termo “províncias finitas de significado”, sobre as quais se atribui um acento de realidade. Conforme Schütz,

Nós falamos de províncias de significado, e não de subuniversos, porque é o significado de nossas experiências e não a estrutura ontológica dos objetos que constituem a realidade. Por isso, chamamos certo conjunto de nossas experiências de uma *província finita* de significado se todas elas mostram um estilo cognitivo específico e são – *com relação a este estilo* – não só consistentes em si, mas também compatíveis entre si (Schütz, 2019, p. 28 grifo do autor).<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> Dilthey, Wilhelm. **Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften**. Frankfurt: Suhrkamp, 1970. O livro foi traduzido para português pela editora Unesp, ver Dilthey, 2010.

<sup>131</sup> Texto original: “We speak of provinces of *meaning* and not of sub-universes because it is the meaning of our experiences and not the ontological structure of the objects which constitutes reality. Hence we call a certain set of our experiences a *finite province* of meaning if all of them show a specific cognitive style and are – *with respect to this style* – not only consistent in themselves but also compatible with one another” (Schütz, 1945, p. 551-552, grifos do autor).

Apesar de Schütz não estar particularmente interessado na literatura, suas ideias a respeito das províncias finitas de significado são interessantes para nós justamente porque o modo de funcionamento delas é similar aos diferentes níveis diegéticos da narrativa estudada nesta dissertação. Consonante o sociólogo, o estilo cognitivo específico pode ser constituído a partir de determinadas características básicas. Como um exemplo de estilo cognitivo, Schütz define as seis propriedades do “mundo da vida cotidiana”: 1) uma tensão específica da consciência, ou seja, uma atenção à vida; 2) a crença em um mundo exterior e em seus objetos; 3) a operacionalidade (projeto, intenção e projeção de movimentos corporais dirigidos ao mundo exterior); 4) uma forma específica de experienciar a si mesmo; 5) uma forma específica de socialidade (comunicação e ação social); 6) uma perspectiva de tempo específica (o tempo originado de uma intersecção entre *durée* e tempo cósmico<sup>132</sup>). Quando as nossas experiências se enquadram nesse estilo cognitivo, podemos considerar essa província de significado como real, isto é, dar-lhe um acento de realidade. Dar esse acento de realidade ao mundo da vida cotidiana é uma atitude natural, tendo em vista que nossas experiências práticas ocorrem nesse mundo desde o nosso nascimento. Sendo assim, esse mundo é considerado por Schütz como a realidade primordial da vida cotidiana, mas também não deixa de ser uma das várias províncias finitas de significado. É necessário ocorrer uma experiência de choque para que a fronteira da província da realidade primordial seja rompida e então nos seja permitido adentrar outra PFS. Este é o momento de transição da realidade suprema da vida cotidiana para outras realidades. Podemos citar o adormecer como uma experiência de choque que leva à transição para o mundo dos sonhos, assim como o momento da abertura da cortina no teatro fazendo a plateia adentrar o mundo da peça

---

<sup>132</sup>“O que ocorre no mundo exterior pertence à mesma dimensão de tempo em que ocorrem os eventos na natureza inanimada. Podem ser registrados por dispositivos apropriados e medidos por nossos cronômetros. É o tempo espacializado e homogêneo, que é a forma universal do tempo objetivo ou cósmico. Por outro lado, é o tempo interno ou a *durée*, dentro do qual nossas experiências reais estão conectadas com o passado por lembranças e retenções e com o futuro por proteções e antecipações. Em e através dos nossos movimentos corpóreos, realizamos a transição a partir de nossa *durée* para o tempo espacial ou cósmico, e nossas ações operacionais compartilham de ambas” (Schütz, 2019, p. 19).

Texto original: “*What occurs in the outer world belongs to the same time dimension in which events in inanimate nature occur. It can be registered by appropriate devices and measured by our chronometers. It is the spatialized, homogeneous time which is the universal form of objective or cosmic time. On the other hand, it is the inner time or durée within which our actual experiences are connected with the past by recollections and retentions and with the future by protections and anticipations. In and by our bodily movements we perform the transition from our durée to the spatial or cosmic time and our working actions partake of both*” (Schütz, 1945, p. 540, grifos do autor).

teatral, o instante em que a criança se volta para o brinquedo como uma transição para o mundo dos jogos, a experiência religiosa como um salto para o mundo da religião e até mesmo a decisão do cientista de suspender seu ponto de vista subjetivo para entrar no mundo da teoria científica (Schütz, 1945, p. 552).

A partir desses conceitos, Schütz apresenta um resumo de sua tese, dividido em 6 tópicos (Schütz, 1945, p.553-554).

1. Todos os diferentes mundos são províncias finitas de significado, pois:
  - a) Todos têm um estilo cognitivo peculiar (mesmo que diferente da vida cotidiana);
  - b) Todas as experiências dentro desses mundos são compatíveis e consistentes com o estilo cognitivo a que se referem (embora não sejam compatíveis com a vida cotidiana);
  - c) Cada uma das PFS pode receber um acento específico da realidade (apesar de não ser o mesmo acento da realidade da vida cotidiana).
2. A consistência e a compatibilidade das experiências em relação ao seu estilo cognitivo subsistem apenas dentro da PFS a que essas experiências pertencem; vistas de outra PFS, tais experiências seriam consideradas fictícias ou inconsistentes;
3. As províncias de significado são finitas porque não há uma transformação de uma em outra, e sim um “salto” manifestado por meio de experiências subjetivas de choque.
4. O “salto” ou experiência de choque é uma modificação radical na nossa consciência fundada em uma atenção diferente à vida<sup>133</sup>;
5. O estilo cognitivo peculiar a cada PFS é composto por uma tensão específica de consciência, uma crença em um mundo específico (*epoché*<sup>134</sup>), uma forma prevalecente de espontaneidade, uma forma

---

<sup>133</sup> “A atenção à *la vie*, a atenção à vida, é, portanto, o princípio regulador básico de nossa vida consciente. Define o reino do nosso mundo que é relevante para nós; articula o nosso fluxo contínuo de pensamentos; determina o alcance e a função de nossa memória; nos faz – em nossa linguagem – viver em nossas experiências atuais, dirigidas aos seus objetos, ou voltar em uma atitude reflexiva para significado as nossas experiências passadas e perguntar pelo seu significado” (Schütz, 2019, p. 17).

<sup>134</sup> “A fenomenologia nos ensinou o conceito de *epoché* fenomenológica, a suspensão de nossa crença na realidade do mundo como um dispositivo para superar a atitude natural, radicalizando o método cartesiano da dúvida filosófica. Pode-se aventurar a sugestão de que o homem com a atitude natural também usa uma *epoché* específica, é claro, outra bem diferente do que a do fenomenólogo. Ele

específica de experiência própria, uma forma específica de socialidade e uma perspectiva de tempo específica;

6. Tendo em vista que o mundo operacional da vida cotidiana é o arquétipo de nossa experiência da realidade, uma classificação de outras PFS poderia partir de uma análise dos fatores do mundo da vida cotidiana que perderam o acento de realidade para assim definir os elementos do estilo cognitivo das experiências pertencentes àquela PFS.

O último dos tópicos apresentados acima representa, neste trabalho, um ponto de partida metodológico para analisar as diferentes PFS presentes no romance de Ilse Aichinger. Todavia, vale observar que Schütz ressalta que este último tópico indica uma dificuldade específica em relação à descrição de outras realidades: a linguagem, visto que ela pertence ao mundo intersubjetivo da operacionalidade e, por essa razão, resiste a servir como meio de expressar significados que transcendam os seus pressupostos. Desta constatação, surgem as múltiplas formas de comunicação indireta, termo cunhado pelo filósofo Kierkegaard e que Schütz toma emprestado para sua teoria. A comunicação indireta consiste em um método e uma teoria da linguagem usada por Kierkegaard em seus textos para abordar assuntos da interioridade. Trata-se de uma forma subjetiva de comunicação que envolve enigmas, segredos, paradoxos e ironia (Rossatti, 2011)<sup>135</sup>.

### 3.2.1 Características dos mundos da fantasia

Os sonhos diurnos, os jogos, a ficção, os contos de fada, os mitos, as piadas, entre outros, fazem parte, segundo Schütz, do grupo dos mundos da fantasia. Em seu texto *On Multiple Realities* (1945, p. 555-560), o estudioso discute algumas características gerais comuns ao estilo cognitivo desse grupo de PFS. Cada uma dessas “províncias” origina-se de uma mudança na realidade primordial da vida cotidiana, visto que para aliviar algumas tensões da consciência no mundo

---

não suspende a crença no mundo exterior e seus objetos, entretanto, ao contrário, ele suspende a dúvida em sua existência. O que ele coloca entre parênteses é a dúvida de que o mundo e seus objetos podem ser diferentes do que lhe parece. Propomos chamar essa *epoché* de *epoché da atitude natural*” (Schütz, 2019, p. 27, 28 grifos do autor).

<sup>135</sup> Sobre comunicação indireta ver: Barros (2017), Bode (2009), Faria (2009), Germano (2014), Lübcke (1990) e Missaggia (2015).

operacional, nossa mente retira o acento de realidade de algumas camadas enquanto realça outras, substituindo o predomínio do real pelo contexto de fantasia. A esse respeito, Schütz comenta que viver nos vários mundos da fantasia permite que o sujeito não tenha mais a necessidade de dominar o mundo exterior, de modo que os limites impostos pelo mundo operacional passam a não ter efeito sobre ele, conseqüentemente “O que ocorre no mundo exterior não nos impõe mais questões entre as quais temos que escolher, nem coloca um limite em nossas possíveis realizações” (Schütz, 2019, p. 31).<sup>136</sup>

A partir desse embasamento teórico, empreendemos um estudo sobre a narrativa de Aichinger (2019) sobre a situação de Ellen: o pai – general nazista que representa opressão; a mãe – judia que é levada a fugir para salvar sua vida; o grupo de amigos – judeus que não a consideram parte integrante do grupo por conta de sua ascendência “ariana”. A realidade primordial da vida cotidiana de Ellen impõe sobre ela limites com os quais ela não quer ou, possivelmente, não é capaz de lidar. Assim sendo, argumentamos que uma fuga para alguma das províncias de fantasia, em alguma medida, faz com que ela se sinta livre. Tal como ocorre na cena em que Ellen vai até o cônsul para lhe pedir sua assinatura no visto que ela mesma havia desenhado. Na ocasião, ele lhe diz que para ser livre ela deveria assinar o próprio visto. O cônsul, de fato, não tem permissão de lhe dar o visto que a tornaria livre para viajar com a mãe para a América, então adentra o mundo fantasioso de Ellen:

Você tem que assinar, ele diz, e essa assinatura significa uma promessa que você faz a si mesma: você não vai chorar quando se despedir de sua mãe, pelo contrário, você vai confortar sua avó, que vai precisar disso. Você não vai mais roubar maçãs. E, aconteça o que acontecer, você vai sempre acreditar que em algum lugar tudo será azul. Aconteça o que acontecer (Aichinger, 2021, p. 20, tradução nossa).<sup>137</sup>

Não obstante, os vários mundos da fantasia não permitem realizações de fato possíveis no que tange ao mundo operacional, uma vez que ocorrem na imaginação e, portanto, permanecem fora das hierarquias válidas à realidade suprema da vida

---

<sup>136</sup> Percebemos aqui uma possível relação com as ideias de Freud (2017) sobre os chistes.

<sup>137</sup> Texto original: *Du mußt unterschreiben«, sagt er, »und diese Unterschrift bedeutet ein Versprechen, das du dir gibst: Du wirst nicht weinen, wenn du von deiner Mutter Abschied nimmst, ganz im Gegenteil: du wirst deine Großmutter trösten, die wird das nötig haben. Du wirst auf keinen Fall mehr Äpfel stehlen. Und was auch geschieht, du wirst immer daran glauben, daß irgendwo alles blau wird! Was auch immer geschieht.*

cotidiana. Segundo Schütz, “O self imaginário não transforma o mundo exterior” (2019, p. 20). Quando Ellen assina o próprio visto, ela não se torna livre para embarcar no navio e partir com a mãe; esse fato não altera o mundo exterior/operacional. O que se altera é a percepção de Ellen sobre o mundo: ela precisa acreditar que, dando a si mesma o próprio visto, será livre. Contudo, isso não se concretiza de forma automática e, no dia seguinte ao encontro com o cônsul, ela ainda não entende o significado do seu visto. Numa conversa com o santo na igreja, ela vai reformulando sua percepção na medida em que também vai compreendendo que não é livre para ir com a mãe. Primeiro pede que ele consiga alguém para ser seu fiador, ou seja, alguém que possa se responsabilizar financeiramente por ela, e promete que não vai decepcioná-lo se estiver em liberdade. Depois reformula, diz que não vai decepcioná-lo também se tiver que ficar e começar a chorar. Repensa e diz mais uma vez que não vai começar a chorar e nem o acusar, caso ela não seja liberta. Por fim, diz que não sabe o que é necessário para ser livre e pede ao santo: “Eu te peço: aconteça o que acontecer, ajude-me a acreditar que, em algum lugar, tudo será azul. Ajude-me a caminhar sobre a água, mesmo que eu tenha que permanecer aqui!”<sup>138</sup> (Aichinger, 2021, p. 32, tradução nossa). Desse modo, mesmo que no mundo operacional ela permaneça na cidade, seu *self* imaginário deseja acreditar que ela pode encontrar a mãe através do azul do mar.

De acordo com Schütz (1945, p. 558), nos mundos da fantasia é possível haver incompatibilidades factuais que não são possíveis no mundo operacional e as chances de alcançar ou restaurar uma situação dependem apenas da nossa vontade. Porém, mesmo na imaginação, não há como superar incompatibilidades lógicas. Por exemplo, podemos imaginar um cavalo com asas, mas não podemos imaginar um círculo quadrado. Ademais, no mundo real, as chances de uma ação ter êxito ou de conquistar algo dependem de fatores externos como o tempo, o dinheiro e os recursos disponíveis.

Outro ponto importante em relação ao mundo das fantasias é a relação com o tempo, que pode perder quase todas as suas características padrão; podemos acelerar o tempo ou retardá-lo. Schütz (1945, p. 559) explica que o indivíduo imaginador tem o poder de escolher individualmente e de forma livre a antecipação

---

<sup>138</sup> Texto original: “»Ich bitte dich: Was auch immer geschieht, hilf mir, daran zu glauben, dass irgendwo alles blau wird. Hilf mir, über das Wasser zu gehen, auch wenn ich hierbleiben muss!«”.

de eventos futuros imaginários. Contudo, não se pode alterar a irreversibilidade, visto que ela está atrelada à *durée* – experiência subjetiva do tempo – que molda as atividades da mente, englobando também as fantasias. Desta forma, “Imaginando, e até sonhando, eu continuo envelhecendo” (Schütz, 2019, p. 34).

Já as relações sociais nos mundos da fantasia podem ocorrer ou não estar presentes. A imaginação pode ser social, como nas brincadeiras infantis, mas também pode ser individual, como nos sonhos. Além disso, é possível também que se imagine uma atuação de outros, outros tipos de relações e ações sociais e até reações (Schütz, 1945, p. 559-560).

## 4 PROVÍNCIAS FINITAS DE SIGNIFICADO EM *DIE GRÖSSERE HOFFNUNG*

### 4.1 COMUNICAÇÃO INDIRETA E A CONSTRUÇÃO DAS PFS EM *DIE GRÖSSERE HOFFNUNG*

No romance *Die größere Hoffnung*, de Ilse Aichinger, as províncias finitas de significado são construídas a partir da tensão entre o mundo da vida cotidiana e as realidades que emergem da experiência subjetiva das crianças. De acordo com a teoria de Alfred Schütz, o mundo operacional da vida cotidiana serve como arquétipo de nossa experiência de realidade, caracterizado pela intersubjetividade e por uma estrutura pragmática. No entanto, outras PFS se manifestam quando certos elementos desse mundo perdem seu acento de realidade, criando formas de experiência que podem ser analisadas a partir de seus aspectos estilísticos. Conforme citamos anteriormente, Schütz também aponta um desafio fundamental na descrição dessas realidades alternativas: a limitação da linguagem, uma vez que esta pertence ao mundo da operacionalidade e por essa razão necessita de formas indiretas de expressão para transcender os pressupostos do sistema linguístico. Diante desse problema, Schütz recorre ao conceito de comunicação indireta, originalmente formulado por Kierkegaard, que utiliza paradoxos, enigmas e ironia como estratégias para expressar significados que escapam à lógica da comunicação direta. Em decorrência disso, o sociólogo atrela aos poetas e artistas uma capacidade de interpretação mais adequada dos sonhos e dos fantasmas, pois as categorias de comunicação por eles utilizadas referem-se a imagens (Schütz, 2019, p. 37).

Como analisamos os recursos linguísticos do romance tendo em conta o conceito indicado por Schütz, julgamos necessário trazer uma brevíssima elucidação dessa ampla teoria. Considerando a amplitude teórica desenvolvida pelo filósofo e o recorte teórico de nossa pesquisa, não foi nosso intento aplicar de fato o conceito de Kierkegaard integralmente, mas sim compreender e apresentar o que se entende por comunicação indireta. Com esse propósito, buscamos a revisão bibliográfica feita por Johannes Bode (2009) em sua tese, que explica o termo em questão. Bode (2009, p. 74) expõe que a comunicação indireta em Kierkegaard é descrita como um método e uma teoria, não são duas concepções distintas. A comunicação indireta é fundamentalmente o método usado por Kierkegaard em seus textos.

Consoante Hagemann (2001, p. 48 *apud* Bode, 2009, p. 85), a comunicação indireta em Kierkegaard está baseada em oxímoros<sup>139</sup>, isto é, em uma figura de pensamento da retórica que consiste na combinação de palavras com sentido literal contraditório e pode ser considerada como uma forma de paradoxo. Outra teórica, Gisela Dischner, expõe que o estilo textual de Kierkegaard é composto também por imagens “Os fragmentos e aforismos, que frequentemente são lidos de forma agradável em simples e compreensíveis imagens, me deslocam de repente para outra dimensão”<sup>140</sup> (Dischner, 1997, p. 21 *apud* Bode, 2009, p. 86, tradução nossa). Ademais, Dischner cita o uso frequente de parábolas, trocadilhos e contos de fadas, bem como abreviações líricas, codificações irônicas e novas definições (Dischner, 1997, p. 61 87,122 *apud* Bode, 2009, p. 86).

Com base nos exemplos de comunicação indireta apresentados pelos autores mencionados, é possível correlacionar a comunicação indireta à linguagem conotativa e a comunicação direta à linguagem denotativa. Joaquim Mattoso Câmara Júnior, em seu *Dicionário de Filologia e Gramática referente à Língua Portuguesa*, define a denotação como a dimensão do significado que se vincula à representação objetiva e subjetiva das palavras (Câmara, 1968, *apud* Baroni; Santos; Souza, 2008). Em outras palavras, a denotação refere-se ao significado literal de um termo, ou seja, àquilo que ele representa de maneira direta no mundo externo ou interno. Por outro lado, a conotação corresponde à parcela do significado que transcende o sentido literal (ou *stricto sensu*) da palavra, manifestando-se por meio de associações subjetivas, do surgimento de emoções ou de valores simbólicos. Dessa forma, a conotação está intrinsecamente relacionada ao potencial expressivo da linguagem, permitindo a transmissão de manifestações psíquicas e apelos emocionais. Além disso, o gramático também afirma a necessidade da existência de um contexto a fim de que seja possível interpretar o sentido das palavras mais precisamente.

A definição apresentada por Rocha Lima, em *Gramática Normativa da Língua Portuguesa* (1983, *apud* Baroni; Santos; Souza, 2008) corrobora a perspectiva de

---

<sup>139</sup> OXIMORO (ou Oxímoro): Na retórica, consiste na combinação e expressão de vocábulos paradoxais. Aproxima-se da antítese, porém no oximoro ambos os termos se excluem, a fim de revelar que a conciliação de contrários é possível e, por vezes, indispensável para se exprimir a verdade.” (SERRA, Carlos. OXIMORO. E-dicionário de termos literários. 24 dez. 2009 Disponível em: <https://edtl.fctsh.unl.pt/encyclopedia/oximoro> Acesso em: 01 maio 2024.

<sup>140</sup> “Die Fragmente und Aphorismen, die sich oft in leicht verständlichen Bildern angenehm lesen lassen, versetzen mich plötzlich in eine andere Dimension“.

Câmara Júnior ao afirmar que denotação e conotação atuam conjuntamente na construção do significado lexical. O autor reitera que a denotação se associa à função representativa da linguagem, vinculando-se ao sentido literal e objetivo dos vocábulos. Em contrapartida, a conotação está relacionada à capacidade das palavras de suscitar sentimentos e emoções, configurando-se como um mecanismo de manifestação subjetiva e apelo emocional. Em síntese, a denotação refere-se ao significado literal e objetivo de um termo, enquanto a conotação exprime seu valor simbólico e subjetivo, possibilitando a manifestação de emoções e associações particulares.

Tendo em vista que algumas das PFS que decidimos analisar pertencem aos mundos da fantasia e que o uso de comunicação indireta (linguagem conotativa) se mostra útil para descrever esses mundos, conforme aprendemos com Schütz, sistematizamos a análise linguística do romance e examinamos num primeiro momento o uso de figuras de linguagem como imagem, alegoria, paradoxo, metáfora e metonímia, assim como o emprego de cifras (*Chiffren*) no texto. Portanto, neste subcapítulo, propomos analisar as estratégias linguísticas de nível semântico empregadas por Ilse Aichinger na construção e descrição das províncias finitas de significado (PFS) em seu romance, com o objetivo de compreender os mecanismos pelos quais a autora atribui sentido a essas diferentes realidades.

#### 4.1.1 Linguagem figurada

No livro *Análise linguística nos gêneros textuais* (2010, p.140-146), Teresa Cristina Wachowicz trata a relação entre estilo e figuras de linguagem, partindo dos pressupostos norteadores da retórica. No entanto, a linguista alerta para a importância de não recair somente sobre a análise de sentenças ao utilizar a sistematização dos efeitos de sentidos advindos das figuras de linguagem. Dado que o estilo envolve uma abordagem integral que atente para o tempo e o lugar social de produção do texto, os interlocutores e a sequência textual, também as figuras de linguagem se incluem nesse bojo, pois não são elementos autônomos; têm validade em meio à totalidade semântica do texto. Por conseguinte, discorrer sobre uma listagem exaustiva de tipos de figuras de linguagem seria um procedimento de análise ineficiente. Ainda assim, uma breve definição se faz necessária. Partimos então da definição de José Carlos de Azeredo na *Gramática Houaiss da Língua Portuguesa*: “Podemos definir figuras de linguagem como formas simbólicas de exprimir ideias, significados, pensamentos,

etc., de maneira a conferir-lhes maior expressividade, emoção, simbolismo etc., no âmbito da afetividade ou da estética da linguagem” (2008, p. 483).

Retornamos, mais uma vez, a Aristóteles, que, na *Poética* (2008, p. 87), entre outras especificações, associa a linguagem poética à metáfora, contrapondo-a à “palavra corrente”: “[...] é excelente e evita a vulgaridade aquela que usa palavras estranhas. Por estranha entendo a palavra rara, a metáfora, a palavra alongada e tudo que for contra o que é corrente”. Com base nessa concepção, George Lakoff (1992) aponta que, desde Aristóteles, a metáfora tem sido considerada como algo externo à linguagem cotidiana. No entanto, Lakoff contesta essa visão ao desenvolver a Teoria Contemporânea da Metáfora, segundo a qual a metáfora não é apenas um recurso linguístico, mas um fenômeno cognitivo fundamental para a estruturação do pensamento. Assim, a definição aristotélica clássica – “A metáfora é a transferência de uma palavra que pertence a outra coisa, seja do gênero para a espécie, da espécie para o gênero, de uma espécie para outra ou por analogia” (Aristóteles, 2008, p. 83) – é ressignificada na perspectiva de Lakoff. Para ele, a metáfora deve ser compreendida como um mapeamento entre domínios conceituais. Nesse contexto, o termo “expressão metafórica” refere-se a uma unidade linguística (palavra, frase ou sentença) que concretiza esse mapeamento. Dessa forma, os poetas são capazes de se comunicar conosco, pois utilizam o mesmo modo de pensamento que nós, e assim sendo “iluminam nossas experiências, exploram as conseqüências das nossas crenças, desafiam nossas formas de pensar e criticam nossas ideologias” (Lakoff e Turner, 1989, p. xi *apud* Andrade, 2008, p. 31).

Aristóteles, na *Retórica* (2011), dedica o livro III para tratar o estilo e afirma que “[...] as palavras detêm um significado e, conseqüentemente, são as palavras que veiculam para nós conhecimentos que são as mais agradáveis” (p. 237). Dessa forma, segundo Aristóteles, a metáfora seria a melhor forma de aprender algo novo, pois a metáfora possui um caráter descritivo, em decorrência da nomeação de um conceito de uma certa área empregado em relação a uma palavra usual em outro domínio. Azeredo (2008) explica que a metáfora é resultado “de uma operação substitutiva; a associação semântica se articula no eixo paradigmático. Trata-se de um processo que envolve termos de domínios conceituais distintos, entre os quais promove uma assimilação mental” (p. 485). A partir dessa mesma perspectiva, Antonio Candido, no

livro *O estudo analítico do poema* (2006)<sup>141</sup>, dedica toda uma seção para tratar sobre a natureza da metáfora. Para o estudioso, a metáfora existe como forma de eliminar a incapacidade da linguagem direta, o que ocorre mediante associação de ideias motivada pela semelhança em uma comparação de elementos similares e abstração dos demais. Esse processo pressupõe as seguintes etapas: “(1) – semelhança (2) – comparação subjetiva (3) – abstração (4) – transposição (5) – formação de uma nova realidade semântica de caráter simbólico” (2006, p. 141). Esse ponto proposto por Candido corresponde ao que propõe Schütz na passagem citada acima. Ademais, Candido também afirma que “Poder-se-ia dizer que a metáfora quebra a barreira entre palavras comparadas, criando uma espécie de realidade nova” (p. 139). Logo, as metáforas são essenciais para a criação de PFS.

Nesse sentido, um exemplo é a frase que o cônsul proferiu para Ellen e que retratava o significado da assinatura dela em seu próprio visto: "E, aconteça o que acontecer, você vai sempre acreditar que em algum lugar tudo será azul!"<sup>142</sup> (Aichinger, 2021, p. 20, tradução nossa). Nesta passagem, identificam-se duas figuras de linguagem. Primeiramente, a metáfora presente na expressão "tudo azul"<sup>143</sup> sugere que a cor azul simboliza um estado de espírito positivo, possivelmente esperança se a associarmos ao título do capítulo (e do livro), portanto a menção não deve ser interpretada literalmente. Este recurso literário retrata uma imagem simbólica que vai além do significado denotativo das palavras e desencadeia o surgimento de uma PFS, pois, no decorrer da narrativa, Ellen mantém a esperança, parece procurar alternativas para acreditar e alcançar o lugar onde “tudo é azul”. Em segundo lugar, a anáfora, observada na repetição da estrutura "aconteça o que acontecer", reforça a ideia de que Ellen deve ver o aspecto positivo da vida, independentemente das circunstâncias adversas ao seu redor, as quais o cônsul devia ter consciência, mas não podia mudar. Não tendo o poder de alterar a realidade primordial e estando diante de uma criança,

---

<sup>141</sup> Embora a referência trate especificamente de poemas, foi incorporada a esta dissertação pelo paralelo possível com a teoria de Schütz e pela análise que Candido faz da estrutura linguística da metáfora, aplicável independentemente do gênero literário. Ademais, *DgH* pode ser lido como prosa poética.

<sup>142</sup> Texto original: “*Und was auch geschieht, du wirst immer daran glauben, daß irgendwo alles blau wird!*”.

<sup>143</sup> Vale ressaltar que a cor azul, na literatura de língua alemã, pode também remeter à simbologia da flor azul que tornou-se conhecida com o romance de Novalis *Heinrich von Ofterdingen*. A flor azul pode ser considerada como um símbolo da busca pela felicidade e representar uma visão intuitiva do mundo na literatura alemã. Sobre a simbologia da flor azul no romantismo alemão ver: Sebesta; Wawrzynek, 2014, Grützmann, 2015, Malaguti, 2005, Willson, 1959.

introduziu-a no mundo de fantasia. Portanto, o uso dessas figuras de linguagem contribui significativamente para a construção de províncias finitas de significado.

Há, contudo, diferentes desdobramentos desse processo de transferência de sentido que recebem diferentes nomenclaturas, como imagens e alegorias. A imagem, conforme já postulava Aristóteles, “[...] é uma metáfora que desta difere apenas pelo fato de ser precedida de uma palavra.” (2011, p. 237). Candido reitera essa ideia “A imagem é aí uma “comparação” ou um “símile”, pois a transferência de sentido é explícita” (2006, p. 121). Todavia, atualmente essas distinções tradicionais não são estanques, o importante é destacar sua característica comum de uma modificação de sentido pela comparação.

No romance, as imagens são usadas em inúmeros momentos: descrições do ambiente externo, ações de personagens, enredo de sonhos e reflexões interiores das personagens. Por exemplo, ao descrever uma manhã, o narrador compara sua delicadeza com a de um ladrão “Suave, como um ladrão experiente, [a manhã] ergueu-se pelas janelas”<sup>144</sup> (Aichinger, 2021, p. 20, tradução nossa). Ao passo que, ao descrever uma ação concreta do cônsul, o mesmo mecanismo é usado, trazendo aspectos de fantasia: “O cônsul soprou de leve mais uma vez o visto como se o concluísse e lhe desse vida”<sup>145</sup> (Aichinger, 2021, p. 21, tradução nossa). As imagens são usadas também ao descrever processos internos à personagem, ao narrar um sonho de Ellen, em que a garota vê o rosto da mãe e tenta alcançá-lo: “[...] mas o rosto da mãe havia se tornado inatingível, recuava e empalidecia como a lua no alvorecer da manhã”<sup>146</sup> (Aichinger, 2021, p. 22, tradução nossa). Logo, percebe-se, que a metáfora está presente em ambos os mundos, o concreto e o de fantasias.

Já o caso da alegoria engloba uma sucessão de metáforas, na qual ideias ou realidades abstratas são representadas de forma concreta por meio de narrativas (Azeredo, 2008, p. 485). No romance em questão, a alegoria mais significativa encontra-se no capítulo seis na descrição da brincadeira das crianças. Por meio dos personagens de um presépio, elas representam a personificação da guerra, da paz e do mundo. A representação inclui o nascimento de Jesus e a homenagem dos três

---

<sup>144</sup> Texto original: “*Sanft wie ein geübter Einbrecher zog er sich an den Fenstern hoch*”.

<sup>145</sup> Texto original: “*Der Konsul blies noch einmal ganz leicht über das Visum, wie um es zu vollenden und lebendig zu machen*”.

<sup>146</sup> Texto original: “[...] *aber das Gesicht ihrer Mutter war unerreichbar geworden, wich zurück und wurde blaß wie der Mond am dämmernden Morgen*”.

reis magos, mas também a perseguição de Herodes contra crianças. Naquela noite, aguardava-se uma deportação em massa, e essa ameaça externa, conforme argumenta Lindemann (1988, p. 57), interrompe a brincadeira das crianças, que lhes proporcionava um alívio momentâneo do medo da morte e ao mesmo tempo que lhes permitia compreender melhor o mundo e a própria condição. Na brincadeira, os três reis magos, além do menino Jesus, estão procurando aquilo que ele promete: paz na Terra.

No decorrer do capítulo, as crianças precisam ajudar umas às outras a se manterem na brincadeira: “‘Continue brincando!’ gritou o anjo”<sup>147</sup> (Aichinger, 2021, p. 130, tradução nossa), quando percebiam que a conversa se desviava. Contudo, a realidade primordial das crianças perpassa a brincadeira, isso pode ser observado, por exemplo, em uma fala: “A guerra me caça de casa em casa, me prende e ri de mim, me expulsa de mim mesmo em meio ao medo e incêndios”<sup>148</sup> (Aichinger, 2021, p. 144, tradução nossa). Além de que, em determinado momento, as crianças passam a notar que a brincadeira se confunde com os acontecimentos do mundo exterior, conforme sintetizado na seguinte passagem: “Mas o que se joga conosco só se transforma em algo que jogamos com dor”<sup>149</sup> (Aichinger, 2021, p. 146, tradução nossa).

Andreas Puff-Trojan (1995, p. 277), aborda o capítulo seis como um exemplo de alegoria a partir da definição de Pierre Fontanier, em *Les Figures du Discours* (1977, p. 114 *apud* Puff-Trojan, 1995, p. 277): “Ela consiste numa proposição de duplo sentido, um sentido literal e um sentido espiritual ao mesmo tempo, pela qual se apresenta um pensamento sob a imagem de outro pensamento”<sup>150</sup>. Puff-Trojan esclarece que a alegoria adquire duplo simbolismo precisamente ao passar do nível metonímico (*sens littéral*) para o nível metafórico (*sens spirituel*) e vice-versa (*tout ensemble*). Portanto, a alegoria não é uma metáfora contínua que se estende ao longo do texto, nem se limita a considerar o sentido figurado como o único verdadeiro.

---

<sup>147</sup> Texto original: “»Spiel weiter!« rief der Engel”.

<sup>148</sup> Texto original: “Der Krieg jagt mich von Haus zu Haus, er fängt mich ein und lacht mich aus, er treibt mich aus mir selber aus in Angst und Feuerbrände”.

<sup>149</sup> Texto original: “Aber was mit uns gespielt wird, verwandelt sich nur unter Schmerzen in das, was wir spielen”.

<sup>150</sup> Texto original: “Elle consiste dans une proposition à double sens, à sens littéral et à sens spirituel tout ensemble, par laquelle on présente une pensée sous l’image d’une autre pensée”.

Por fim, outra figura de linguagem que apresenta processo semelhante de relação entre objetos é a metonímia, esta, porém, não se fundamenta em um aspecto subjetivo de comparação, mas sim uma relação objetiva de ordem, através do emprego de um objeto por outro, o que pode ocorrer por uma relação de “causa pelo efeito, sinal pela coisa significada, possuidor pela coisa possuída, continente pelo conteúdo, inventor pela invenção ou vice-versa” (Candido, 2006, p. 131). O conceito de metonímia será discutido a seguir, em relação com o conceito de cifras, pois elas podem encapsular significados complexos e intangíveis por meio de palavras ou combinações de palavras que, fora de seu contexto, não são imediatamente evidentes. Na metonímia, ocorre uma substituição que depende da relação de contiguidade ou proximidade entre os termos, similar ao funcionamento das cifras, que transformam palavras simples em símbolos carregados de significados ocultos.

#### 4.1.2 Linguagem cifrada

Mas se alguém usar na sua composição tudo isto [palavras raras, metáforas e palavras alongadas], resultará um enigma [...]; enigma, se usar metáforas; [...]. A característica própria do enigma é dizer coisas reais associando-as a coisas impossíveis. Na verdade, não se pode fazer isto através da combinação de outras palavras, a não ser de metáforas (Aristóteles, 2008, p. 87).

Aristóteles, na *Poética*, constrói o conceito de enigma, que resultaria de uma combinação particular da linguagem, isto é, a associação de algo real com conteúdo irreal, e isso se concretizaria por meio de metáforas. Entende-se que as metáforas sejam essenciais para esse uso linguístico, pois são elas que estabelecem relações – muitas vezes inesperadas – entre conceitos, tornando algo abstrato ou complexo em algo compreensível. Assim, essa linguagem enigmática exigiria uma interpretação ou decodificação por parte do leitor. O conceito de cifra descrito por Gero von Wilpert no *Sachwörterbuch der Literatur* (2001) foi estabelecido com um sentido similar:

Cifra (francês = cifra, número), 2. na poesia moderna, especialmente na lírica, figura de estilo do ofuscamento da realidade e da ausência de literalidade: sinais abreviados em forma de emblema (palavras simples ou combinações de palavras), cujo significado não corresponde ao conteúdo evidente, mas emerge do contexto textual, tornando-o compreensível. Forma residual do símbolo plenamente desenvolvido, manifestando-se como um sinal conciso e funcional para o que é abstrato ou para experiências que não podem ser expressas linguisticamente. Em prol da concentração e da redução do significado, evita a execução imagética, mas, ao mesmo tempo, renuncia

parcialmente ao seu significado convencional de superfície, tornando-se facilmente um sinal cifrado ou um sistema de sinais ambíguos, formado por valores emocionais incontroláveis, como, por exemplo, >Cidade< em TRAKL, representando desesperança. Utilização em G. BENN, O. LOERKE, E. LASKER-SCHÜLER, Y. GOLL, I. BACHMANN, entre outros<sup>151</sup> (Wilpert, 2001, p. 131-132, tradução nossa).

Segundo Wilpert (2001), na poesia moderna, cifra refere-se a um tipo específico de figura estilística que acarreta um afastamento da realidade. Com base na definição acima, entendemos que cifras são figuras simbólicas criadas mediante palavras simples ou combinações de palavras, cujo significado não é imediatamente evidente e não é literal. Além disso, Wilpert (2001) afirma que o conteúdo semântico das cifras emerge do contexto do texto e a sua interpretação só se torna coerente através dessa contextualização. O escritor acrescenta que elas representam uma forma residual dos símbolos tradicionais, sob a forma de um signo conciso e funcional para expressar linguisticamente conceitos abstratos, visto que encapsulam experiências intangíveis e, em prol da concisão de significados mais profundos, subvertem seus significados convencionais.

As cifras [*Chiffren*] podem ser vistas como símbolos secretos, conforme o significado apresentado no Dicionário Duden: “*geheimes Schriftzeichen, Zeichen einer Geheimschrift*”, e ainda “*Stilfigur besonders der modernen Lyrik*” (DUDEN, 2025)<sup>152</sup>; assim também define o *Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache* (DWDS): “*verschlüsseltes Schriftzeichen, Geheimzeichen*” (DWDS, 2025)<sup>153</sup>. Dessa forma, as cifras na poesia moderna funcionam como dispositivos estilísticos complexos, carregados de significados ocultos e muitas vezes paradoxais. Para ilustrar o conceito,

---

<sup>151</sup>Texto original: “*Chiffre (franz. = Ziffer, Zahl), 2. in moderner Dichtung, bes. Lyrik, Stilfigur des Wirklichkeitsschwundes und der Uneigentlichkeit: emblemartig abkürzende Zeichen (einfache Worte oder Wortverbindungen), deren Bedeutung nicht dem selbstverständl. Gehalt entspricht, sondern aus dem Textzusammenhang hervorgeht, diesen aber erst verständlich macht. Restform des vollplastisch ausgeführten Symbols in Gestalt eines knappen, funktionellen Zeichens für Ungegenständliches oder sprachl. nicht fassbare Erfahrungen, das im Interesse der Konzentration und Sinnverkürzung sich die bildliche Ausführung versagt, sich aber seiner konventionellen Vordergrundsbedeutung ebenfalls z. T. begibt und dabei leicht zu e. verschlüsselten Geheimzeichen oder vieldeutigen Zeichensystem aus unkontrollierbaren Gefühlswerten wird, z.B. >Stadt< bei TRAKL für Hoffnungslosigkeit. Verwendung bei G. BENN, O. LOERKE, E. LASKERSCHÜLER, Y. GOLL, I. BACHMANN u. a.*”.

<sup>152</sup>CHIFFRE. In: **DUDEN**. Cornelsen Verlag GmbH, 2025. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Chiffre>. Acesso em: 05 fev. 2025.

<sup>153</sup>CHIFFRE, In: **DWDS**. Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, org. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/Chiffre>. Acesso em: 05 fev. 2025.

Wilpert (2001) fornece o exemplo da palavra "cidade" usada nos poemas de Georg Trakl como uma cifra que simboliza a desesperança. A enciclopédia literária digital *Wortwuchs* possui um verbete completo e detalhado sobre a cifra [*Chiffre*] <sup>154</sup>, em que consta a explicação sobre a distinção entre o símbolo e a cifra, assim como sobre as diferenças entre outros recursos estilísticos. O registro esclarece que em muitos casos não é possível distinguir um símbolo de uma cifra de forma imediata e, portanto, uma análise cuidadosa é necessária. Informa ainda que a maior diferença entre cifras e símbolos é o fato de que estes são sinais eficazes, geralmente são pictóricos e representam uma coisa ou um fato. Contudo, o significado do símbolo deve ser conhecido para que possamos entendê-lo, pois ele não é autoexplicativo. Um exemplo dado é o da pomba como símbolo da paz. A pomba branca já representa há muito tempo a paz, porém não há uma característica específica dela que a relacione com a paz. Entendemo-la como um símbolo da paz, porque isso é algo presente em nossa memória coletiva, mesmo que desconheçamos a história por trás desse símbolo. Dessa forma, entende-se que os símbolos possuem um sentido fixo. Em contraposição está a cifra, que normalmente não é conhecida e precisa ser deduzida a partir do contexto. Além disso, a cifra é ambígua e não pode ser claramente decifrada.

A plataforma de estudos do Duden, *Lernhelfer*, apresenta uma definição do conceito de *Chiffre* semelhante à proposta por Wilpert: "A cifra (fr. *Ziffer*) designa uma expressão que não pode ser decifrada. São palavras ou combinações de palavras cuja significação não corresponde ao conteúdo óbvio e que só podem ser esclarecidas no contexto do texto"<sup>155</sup>, ou seja, a cifra refere-se a uma expressão indecifrável, composta por palavras ou combinações de palavras cujo significado não corresponde ao seu sentido imediato e só pode ser compreendido dentro do contexto em que está. Acrescentamos que, na poesia moderna, as cifras são frequentemente reutilizadas. Poetas dentro de um determinado contexto semântico costumam repeti-las, o que pode facilitar a sua compreensão. No entanto, a plataforma esclarece que, em poemas herméticos, essas cifras podem permanecer indecifráveis. Além disso, são

---

<sup>154</sup> CHIFFRE. In: **WORTWUCHS**. Disponível em: <https://wortwuchs.net/stilmittel/chiffre/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

<sup>155</sup> "Die Chiffre (frz. Ziffer) bezeichnet einen nicht dechiffrierbaren Ausdruck. Es sind Worte oder Wortverbindungen, deren Bedeutung nicht dem selbstverständlichen Gehalt entsprechen, die nur im Textzusammenhang geklärt werden können".

apresentados exemplos que demonstram como as cifras, embora descritivas, transcendem o significado literal das palavras, mantendo sua interpretação em aberto. Dessa forma, cabe à imaginação do leitor reinterpretá-las e decodificá-las subjetivamente, criando suas próprias imagens mentais.

Na literatura crítica constam algumas referências acerca das cifras em *DgH*. O artigo *Die Chiffren des Krieges und die Welt als Kryptogramm* [As cifras da guerra e o mundo como criptograma], de Andreas Puff-Trojan (1995), publicado na revista francesa *Études Germaniques*, trata acerca de símbolos metonímicos no romance. O pesquisador austríaco indica que esses são construídos via imagens e podem remeter a uma única gama de significados. De acordo com Puff-Trojan, tal tese baseia-se no conceito de “contiguidade” de Roman Jakobson: “[...] a possível combinação de unidades de significado uma após a outra. As imagens individuais estão conectadas (em relação) umas às outras no nível sintagmático, e só revelam toda a área da imagem no final do texto”<sup>156</sup> (Puff-Trojan, 1995, p. 263).

Puff-Trojan comenta que Jakobson parece ter sido o primeiro a apontar a existência de uma afinidade intrínseca da metonímia com a literatura do século XX no texto *Notes marginales sur la prose du poète Pasternak* [Notas marginais sobre a prosa do poeta Pasternak] (1973, p. 127-144)<sup>157</sup>. Nesse texto, Jakobson argumenta que, embora haja poesia com estrutura metonímica e prosa com elementos metafóricos, existe uma relação mais fundamental que liga a poesia à metáfora e a prosa à metonímia. Ele explica que a poesia, devido a sua estrutura rítmica e imagética, tende a realçar conexões metafóricas, enquanto a prosa, pela sua estrutura segmentada e articulada, enfatiza a contiguidade metonímica.

Jakobson (1973, p.136) discute como a poesia e a prosa poética podem transformar as relações tradicionais entre objetos. Quando a função metafórica é intensa numa obra poética, ela subverte as classificações convencionais, criando outras conexões. De maneira semelhante, a metonímia pode reconfigurar a ordem das coisas, no que diz respeito a relações sintagmáticas ou rearranjos no plano léxico-semântico. De acordo com o linguista, a presença da metonímia transforma dois

---

<sup>156</sup> No original: “[...] die mögliche Kombination von Bedeutungseinheiten im Nacheinander. Auf der syntagmatischen Ebene stehen die einzelnen Bilder in Verbindung (in Relation) zueinander und legen erst am Schluß des Textes den gesamten Bildbereich offen”.

<sup>157</sup> Publicado originalmente como “Randbemerkungen zur Prosa des Dichters Pasternak”, *Slavische Rundschau*, VII, 1935, pp. 357-374.

aspectos do mesmo objeto em dois objetos independentes, por um lado, trata-se da “penetração mútua dos objetos (a realização da metonímia no verdadeiro sentido)” e, por outro lado, também da “sua decomposição (a realização da sinédoque)”. Isso significa que o *significado* e *significante* são igualmente importantes na poesia, embora a ênfase possa estar em um ou em outro. Justamente por essa razão, na literatura, a palavra não atua apenas como “representante do objeto nomeado”, mas também projeta sua “forma externa e interna” nos aspectos externos da realidade. Isso também se aplica à afirmação de que, “na poesia [...], toda metonímia é levemente metafórica e toda metáfora carrega um leve colorido metonímico” (Jakobson, 1935, p. 79, p. 94, p. 110 *apud* Puff-Trojan, 1995, p. 265, tradução nossa)<sup>158</sup>.

No contexto do romance *DgH*, as cifras são construídas tanto metafórica quanto metonimicamente, muitas vezes em meio a um contexto de fantasia ou sonho. No primeiro capítulo do livro, por exemplo, a fantasia de Ellen diante do mapa é construída através símbolos (ou cifras) metafóricos e metonímicos: o mundo é metaforicamente representado pelo mapa; a personificação da escuridão pode representar metaforicamente a guerra ou o próprio nazismo; enquanto os portos da Europa são uma cifra metonímica para a Alemanha Nazista (Alemanha ou Áustria); e o barco de papel representa a fuga, a emigração (Puff-Trojan, 1995, p. 268). O próprio visto que Ellen pede ao cônsul adquire um significado metafórica-metonímico. De acordo com Puff-Trojan (1995), assim como um ditado popular dos adultos, o visto pode ser interpretado como uma cifra para liberdade ou até como garantia para a própria vida. Ellen chega a comentar com o cônsul o que sua avó pensa a esse respeito: “Minha avó diz: é verdade, ninguém pode ser meu fiador, mas quem pode ser fiador de alguém, diz a minha avó, se ele ainda está vivo?”<sup>159</sup> (Aichinger, 2021, p. 16, tradução nossa). Basicamente não é possível garantir pela vida de alguém. Ademais, para os judeus, tal qual a avó de Ellen, a melhor hipótese seria uma garantia na transcendência, na religião, visto que a liberdade se tornara um valor altamente relativo em relação às circunstâncias sociopolíticas daquele momento (Puff-Trojan, 1995, p. 267-269). O visto que foi desenhado por Elen em um bloco de desenhos, com

---

<sup>158</sup> Textos originais: “*Repräsentant des benannten Objekts*”, “*äußere und innere Form*”, “*In der Dichtung [...] ist jede Metonymie leicht metaphorisch und jede Metapher leicht metonymisch gefärbt*”.

<sup>159</sup> Texto original: “*Meine Großmutter sagt: das stimmt, man kann nicht für mich bürgen, aber für wen kann man schon bürgen, wenn er lebendig ist?*”.

flores e pássaros ao seu redor, e a almejada assinatura do cônsul têm significados semelhantes, são cifras de liberdade. No entanto, quem assina o visto é a própria menina. Com esse ato, o visto adquire outros significados, dentre os quais está a crença em que em algum lugar tudo ficará “azul”, “[...] você vai sempre acreditar que em algum lugar tudo será azul!” (Aichinger, 2021, p. 20, tradução nossa). Sobre a cor azul e seu significado no romance, Gisela Lindemann (1988) escreve que é uma das palavras que denotam a esperança no livro, assim como maçã, lua e estrela; sobre essas palavras ela fez várias listas: “As listas mostram que o texto inteiro está baseado em grades com essas palavras e suas frases. A esperança é sustentada por estas grades, não pela história”<sup>160</sup> (p. 45, tradução nossa). Para Puff-Trojan (1995), a análise dessas “grades” espalhadas pelo romance apontam uma linha interpretativa que sustentaria o romance todo: “[l]iberdade como autodeterminação, justamente onde o destino aparentemente transforma cada movimento em imobilidade”<sup>161</sup> (p. 272, tradução nossa). Esse estudioso desenvolve ainda uma curta análise sobre o símbolo da estrela no romance. Além de sua análise que mostra o capítulo “*Das große Spiel*” como sendo uma alegoria repleta de cifras, o autor assinala ainda que as crianças interpretam os personagens do presépio de Natal na brincadeira, estão brincando de “procurar a paz”.

Outro texto que aborda as cifras especificamente na obra de Ilse Aichinger é a tese de Lorenz *Biografie und Chiffre Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger* [Biografia e cifra: possibilidades de desenvolvimento na prosa austríaca após 1945, exemplificadas por Marlen Haushofer e Ilse Aichinger] (1974). Lorenz define cifra como um meio de comunicação de caráter exclusivo, visto que a sua semântica é diferente da semântica usada na vida cotidiana. A cifra separa e cria significados próprios para uma situação e um destinatário específico, ainda que faça uso da linguagem do cotidiano. Por esse motivo, a possibilidade de um mal-entendido não é apenas possível, é até provável, porque a cifra só pode ser compreendida se houver uma chave ou se o seu significado se tornar posteriormente claro através do contexto em que se encontra. A cifra é um tipo de afirmação indireta que, por sua

---

<sup>160</sup> Texto original: “Die Listen zeigen, daß der ganze Text untergittert ist mit diesen Wörtern und ihren Sätzen. Von diesem Gitter wird die Hoffnung getragen, nicht von der Geschichte”.

<sup>161</sup> Texto original: *Freiheit als Selbst-Bestimmung, gerade dort, wo das Schicksal anscheinend jede Bewegung zur Erstarrung bringt*”.

brevidade e franqueza, é mais facilmente mal compreendida do que o símbolo. Além de que ela não necessariamente aborda semelhanças com a realidade, como acontece com o símbolo, a alegoria ou a metáfora, a cifra é arbitrária. A sua ligação à realidade só se estabelece através da mistura entre emissor e receptor, mas não através de uma convenção linguística de maior alcance (Lorenz, p. 222-223).

Para Lorenz (1974, p. 224) o sistema de cifras é parte de uma metalinguagem que abre a visão para uma realidade que está por trás dos objetos e circunstâncias e que só pode ser reconhecida por meio de constantes referências mediante cifras de diferentes pontos de vista. Lorenz (1981, p. 34 *apud* Selak-Ostojčić, 2013, p. 67)<sup>162</sup> explica a realidade representada em *DgH* como uma construção composta por pelo menos duas camadas: “Apesar de sua presença física, essa realidade é, no entanto, uma realidade ilusória, na qual, de tempos em tempos, cifras da outra realidade, a transcendental, intervêm”<sup>163</sup> (tradução nossa). Além disso, Lorenz afirma que em alguma medida o leitor recebe informações sobre o sistema de cifras e, se for capaz de compreender o processo de conscientização [*Bewusstseinsprozess*] de Ellen, ele pode participar de suas descobertas, de forma que Ellen seria como a chave para compreensão das cifras (Lorenz, 1974, p. 224-225).

A primeira cifra está na forma do visto ao qual está ligada a esperança de fuga de Ellen. Como brevemente deixa de ser um visto no sentido de uma autorização de entrada em um país, se condensa numa cifra cujo sentido é a referência a um caminho interno para a liberdade. O paradoxo é que o fracasso externo leva ao sucesso interno no qual o indivíduo é libertado. Para a pesquisadora, o romance trabalha com duas camadas distintas, a da ação externa que leva à morte de Ellen, e a da “super-realidade” [*Überwirklichkeit*] que leva à libertação de Ellen. O leitor experiencia junto com Ellen, que inicialmente não entende o significado de um visto assinado por ela própria, a compreensão dos sentidos. Entendemos, em razão disso, que as cifras podem funcionar como um guia para interpretar e as múltiplas realidades presentes no romance, isto é, diferenciar a realidade primordial de outras PFS.

Lorenz (1974, p. 225-226) enfatiza a relevância simbólica do visto desenhado por Ellen, adornado com estrelas, pássaros e flores coloridas, como uma

---

<sup>162</sup> LORENZ, Dagmar C. G. **Ilse Aichinger**. Königstein/Ts.: Athenäum, 1981.

<sup>163</sup> Texto original: “Trotz ihrer physischen Anwesenheit ist diese Wirklichkeit jedoch eine Scheinrealität, in die von Zeit zu Zeit Chiffren aus der anderen, transzendentalen, eingreifen”.

representação da criatividade infantil que se contrapõe aos formulários burocráticos e padronizados do universo adulto. Esses elementos visuais podem ser interpretados, respectivamente, como símbolos de esperança, liberdade e vida orgânica, conceitos diretamente ameaçados pela guerra.

A singularidade do gesto de Ellen, ao decorar um visto com desenhos, reflete uma lógica própria da infância, logo nos conduz a uma questão interessante no que diz respeito às PFS. Essa abordagem não apenas insere o leitor na realidade ficcional do romance, mas também o convida a perceber a forma como a criança interpreta e ressignifica o mundo operacional em que está inserida, indicando a sua vivência no seu mundo de fantasia.

Julia, que obtém o visto por ter três fiadores, interpreta-o de maneira literal e material, como um documento em si. Em contrapartida, Ellen e Anna conferem à cifra uma interpretação existencial. Ellen, por exemplo, inveja Julia, associando a América, destino de sua colega, ao lugar onde sua mãe reside e à ideia de liberdade. Por outro lado, Anna, que espera para embarcar para a Polônia, afirma a Ellen: “A liberdade, Ellen, a liberdade está lá onde a estrela está”<sup>164</sup> (Aichinger, 2021, p. 118, tradução nossa). Lorenz afirma que a cifra está, portanto, ligada ao destino do indivíduo, mas deve ser reconhecida existencialmente, isto é, através da experiência, e aceita pela vontade humana antes que possa ser mais do que apenas uma cifra formal (Lorenz, 1974, p. 226-227). A cifra do visto é reconhecida na linguagem cotidiana, porém o seu significado é oposto ao dela, está intimamente ligada à cifra da estrela. Num primeiro momento, o visto desenhado por Ellen aparece junto com estrelas, pássaros e flores e, como vimos, tem o sentido de liberdade, assim como a associação de Anna entre a estrela e a liberdade.

A estrela, no romance, está relacionada a diversos significados, aparece com o sentido de destino, como estrela de Davi, estrela de Belém e na forma da estrela judaica. Todas essas conotações são expressas por meio da cifra da estrela, que é, segundo Lorenz (1974, p. 228), uma das mais importantes da obra em foco. Entretanto, a estrela como corpo celeste quase não aparece quando há alguma descrição do céu, quando o sol ou a lua são usados como referências. É, porém, usada no terceiro capítulo na forma de “estrela da tarde” (*Abendstern*), no contexto

---

<sup>164</sup> Texto original: “*Die Freiheit, Ellen, die Freiheit ist dort, wo die Stern steht*”.

em que as crianças discutem qual é o caminho para Terra Santa, e aparece como descrição do espaço: “Temerosa permaneceu a estrela da tarde atrás da neblina”<sup>165</sup> (Aichinger, 2021, p. 61, tradução nossa); e no final do romance em meio a cena de destruição em que Ellen observa soldados retirando os corpos de uma caixa de areia, surge novamente a estrela: “Como estilhaços ao alto, a estrela da tarde subiu e permaneceu, contra todas as previsões, no céu”<sup>166</sup> (2021, p. 245, tradução nossa). Para Lorenz (1974, p. 227), esta segunda aparição da estrela significa o fim, tanto da guerra quanto de Ellen, cuja morte se aproxima. É notável que as duas menções da “estrela da tarde” apareçam em contextos relacionados de alguma forma à morte. No primeiro caso, Kurt acabara de questionar se a direção para Terra Santa não seria “por cima dos túmulos”<sup>167</sup> (Aichinger, 2021, p. 61, tradução nossa). No segundo, há cadáveres sendo levados pelos soldados e mortos com os braços dependurados sobre os ombros de seus camaradas<sup>168</sup>. A estrela não só aparece nesse contexto como esse significado de morte é expresso por Bibi: “A estrela significa a morte!”<sup>169</sup> (Aichinger, 2021, p. 110, tradução nossa).

A última frase do Romance traz novamente a imagem da estrela, dessa vez como “estrela da manhã” (*Morgenstern*): “Sobre as pontes disputadas estava a estrela da manhã”<sup>170</sup> (Aichinger, 2021, p. 269, tradução nossa). Lorenz (1974, p. 127) interpreta a última menção à estrela como um sinal de triunfo e superação. A pesquisadora entende que Ellen cumpriu assim o seu destino, pois encontrou o caminho para a ponte, neste caso, assim como o visto e a estrela, a ponte indica mais do que um local, aponta para uma autorrealização:

Ellen morre nas pontes, mas morre realizando o próprio destino que assumiu para si. E, ao contrário de muitas pessoas que encontrou nas etapas de seu caminho de desenvolvimento, ela alcança o auge que lhe foi destinado, iluminada pela Estrela da Manhã, o astro de um novo começo. Esse astro, por ter sido contrastado no último capítulo com a Estrela da Tarde, também retrata a associação “Terra do Amanhecer – Terra Santa” em oposição à

---

<sup>165</sup> Texto original: “*Furchtsam blieb der Abendstern hinter dem Nebel*”.

<sup>166</sup> Texto original: “*Wie ein hohes Schrapnell stieg der Abendstern und blieb gegen jede Erwartung an Himmel stehen*”.

<sup>167</sup> Texto original: “*Quer über die Gräber?*”.

<sup>168</sup> “*Als die Soldaten die Leichen aus der Sandkiste holten, blieb Ellen allein zurück. [...] Schwer und widerwillig hingen die Toten in den Armen ihrer Kameraden*” (Aichinger, 2021, p. 245).

<sup>169</sup> Texto original: “*Der Stern bedeutet den Tod!*”.

<sup>170</sup> Texto original: “*Über den umkämpften Brücken stand der Morgenstern*”.

Estrela da Tarde – Terra do Ocidente, terra da destruição<sup>171</sup> (Lorenz, 1974, p. 229, tradução nossa).

Ellen morre "nas pontes", um elemento que pode ser interpretado como uma cifra para um momento de transição. Entretanto, sua morte não se apresenta como um encerramento absoluto, mas sim como a consumação de um destino conscientemente assumido. Essa perspectiva sugere que Ellen não é caracterizada como uma figura passiva diante das circunstâncias, mas como alguém que alcança um nível de autoconsciência e se engaja plenamente com o propósito de sua jornada existencial. A Estrela da Manhã, que ilumina o ápice de sua trajetória, emerge como um símbolo de renovação, esperança e renascimento. Este astro, tradicionalmente associado à luz que rompe a escuridão, carrega conotações de transcendência e de promessas de um novo começo. No capítulo final, a Estrela da Manhã é contraposta à Estrela da Tarde, configurando uma dualidade simbólica marcante. Lorenz (1974, p. 229) acrescenta ainda que a Estrela da Manhã remete ao "Oriente" ou "Terra Santa"<sup>172</sup>, potencialmente vinculada a ideias de espiritualidade, redenção e esperança, enquanto a Estrela da Tarde é associada ao "Ocidente", descrito como uma "Terra de Destruição".

A estrela também recebe o sentido de autorreflexão, autoconhecimento. Por exemplo, enquanto as crianças temem o significado da estrela contado pelos adultos, Anna Ihes explica que não devem temer a estrela, pelo contrário, devem segui-la (Aichinger, 2021, p. 122-123). Nesse caso, a estrela levará a uma autoidentificação, como ocorreu com Ellen. Entre as duas possibilidades para ela, se identificar com os judeus ou com os não judeus, ela escolhe a primeira. Desse modo, encara a perseguição e o perigo. Mais tarde, quando tem a opção de se esconder no *bunker*, não é o que ela faz, ao contrário ela se dirige às pontes (Lorenz, 1974, p. 231-232). Percebemos, portanto, que há uma ressignificação de um termo usado na linguagem

---

<sup>171</sup> Texto original: "*Ellen stirbt an den Brücken, sie stirbt jedoch in der Vollendung ihres eigenen, angenommenen Schicksals, und im Gegensatz zu den vielen Menschen, die ihr begegnet sind auf den Etappen ihres Entwicklungsweges, erreicht sie den ihr bestimmten Höhepunkt, der vom Morgenstern überstrahlt wird, dem Stern eines Neubeginns, den sich, da er im letzten Kapitel mit dem Abendstern kontrastiert wurde, auch die Assoziation 'Morgenland – Heiliges Land' im Gegensatz zu Abendstern – Abendland, Land der Vernichtung knüpft*".

<sup>172</sup> Em alemão, uma das palavras usadas para designar o Oriente é *Morgenland*, formada pela junção de *Morgen* (manhã) e *Land* (terra); de modo análogo, o Ocidente pode ser referido como *Abendland*, a partir de *Abend* (noite) e *Land*. Vale lembrar ainda que 1948, ano de publicação do livro, coincide com a fundação do Estado de Israel — cujo hino nacional, *Hatikvá*, significa, em hebraico, "A esperança".

do Terceiro Reich. Conforme explica Miriam Oelsner, estudiosa da LTI – Teoria de Victor Klemperer, a estrela era de uso obrigatório, e quem não a usasse era enviado aos campos de extermínio: “Para Klemperer, o pior que lhe aconteceu durante todo o período nazista foi a obrigatoriedade do uso da estrela amarela, com a insígnia ‘Jude’ em caracteres hebraizantes” (2019, p. 6). Ao transformar esse símbolo de opressão em sinal de identificação com os outros personagens marcados, a narrativa subverte seu significado original. Ainda que Ellen não compreenda plenamente o valor simbólico da estrela, sua adesão espontânea pode ser lida, do ponto de vista do leitor, como um gesto que tensiona a lógica da exclusão imposta. Assim, o que para o regime nazista é marca de separação adquire, na perspectiva da criança e na leitura que dela se pode fazer, uma dimensão de pertencimento e resistência não intencional.

No *Ilse Aichinger Wörterbuch* (2021), organizado por Birgit Erdle e Annegret Pelz, a estrutura de dicionário é utilizada como instrumento analítico para explorar mais de 60 palavras recorrentes nas obras de Ilse Aichinger. Entre essas palavras, destaca-se “*Sterne*” [estrelas], cuja presença, conforme aponta Susanna Brogi (2021, p. 251), caracteriza-se por uma persistência discreta ao longo da obra da autora. Para Brogi (2021, p. 253), a palavra “estrela” no romance evidencia que apenas por meio da linguagem é possível enfrentar a perda da verdade, a perda das certezas sobre o real e de crenças outrora consideradas inquestionáveis, assim como aceitar a incomensurabilidade das experiências cotidianas. Essa possibilidade, no entanto, depende da capacidade que essa linguagem tenha de subverter tanto as ordens oficiais quanto as normas linguísticas. Na obra de Aichinger a linguagem não desempenha apenas um papel comunicativo, mas também atua como uma ferramenta de resistência e de contestação das convenções sociais e linguísticas estabelecidas. Adicionalmente, Brogi (2021) destaca que, por meio de uma reflexão metalinguística, o romance demonstra como imagens e palavras podem ser despojadas das conotações impostas pelos perseguidores.

Sobre o único romance de Ilse Aichinger, Erdle e Pelz (2021, p. 10) afirmam que o livro aborda a ameaça de deportação e extermínio, mostrando como os jovens protagonistas, que perderam todas as certezas e valores anteriormente garantidos, buscam apoio em palavras como Atlântico, anjo, tubarão, conto de fadas, barco, estrelas, jogo, traduzir e assinar. Partindo da análise de Lorenz (1974) sobre a palavra estrela como sendo uma cifra, é possível que essas palavras mencionadas como forma de apoio também sejam interpretadas nesse mesmo sentido. Lorenz (1974, p.

235), porém, cita outras, por exemplo, América, que ela interpreta como o país que recebia emigrantes. Já a expressão Terra Santa é interpretada como uma cifra para o espiritual mais do que um ponto geográfico, deve ser entendida não apenas num sentido celestial, mas num sentido mais amplo como a dignidade inviolável e inexpugnável do indivíduo. Pessoas também são consideradas por Lorenz como possíveis cifras, o soldado Jan é uma delas: por fora, ele nada mais é do que um soldado inimigo, mas ao mesmo tempo ele também desperta em Ellen a empatia pelo inimigo, a confiança nas pessoas em vez do desprezo pelo invasor, e, por seu intermédio, ela reconhece a universalidade do sofrimento e do amor.

A própria Ellen junto de seus amigos são entendidos como uma cifra para um meio de vida. Representam um grupo de pessoas desprezadas pela sociedade, mas se tornam heróis da trama principal do romance. No final do romance, a própria Ellen torna-se o símbolo maior da esperança (Lorenz, 1974, p. 236). Lorenz (1974, p. 237) conclui que a ênfase do romance recai sobre uma “meta-realidade”, cuja compreensão depende de uma interpretação das cifras que se afaste da literalidade, que não se prenda a significados estritos. Para a estudiosa, no capítulo inicial, as cifras América e o visto indicam a garantia da própria liberdade pessoal, assegurada pelo Estado, portanto representam a grande esperança, tal qual o título do próprio capítulo. No entanto, ela também considera que a maior esperança (título do romance e do último capítulo) está ancorada na realidade, que pode ser interpretada pelos indivíduos por meio da decifração dos sinais, a partir de suas próprias experiências e até por meio da sua própria morte. Além disso, Lorenz expõe que, para Aichinger, no romance, é necessário partir da experiência para que os significados dos clichês cotidianos sejam revelados. Assim, Lorenz (1974, p. 237) afirma que o sentido da vida “não é determinado pela especulação, mas sim pela experiência e pela existência própria conduzida de maneira coerente até o fim. Qualquer julgamento sem experiência própria é considerado por ela como inválido e rejeitado”<sup>173</sup> (tradução nossa).

No livro *Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kiš* [O olhar infantil sobre a Shoah: formas de memória em Ilse Aichinger, Hubert Fichte e Danilo Kiš] (1999), Tanja Hetzer dedica o capítulo intitulado “*Chiffren für jüdische Traditionen und Existenz*” [Cifras para tradições e

---

<sup>173</sup> Texto original: “[...] *der nicht durch Spekulation, sondern durch Erfahrung und durch die konsequent zuende geführte eigene Existenz ermöglicht wird*”.

existência judaicas] à análise das cifras na tradição judaica. Hetzer (1999, p. 95) questiona, inicialmente, de que maneira os textos que examina representam a experiência infantil, considerando que as três protagonistas analisadas, incluindo Ellen de *DgH*, não cresceram em famílias judaicas religiosas e possuem um contato limitado com o que poderia ser uma tradição familiar judaica. Segundo a estudiosa, essas crianças ainda não compreendem plenamente o significado de uma existência judaica, sendo sua primeira experiência direta nesse contexto marcada pelo trauma da alienação antissemita. Segundo Hetzer (1999), essas crianças vivenciam sua infância no contexto da política de perseguição e extermínio do regime nazista. Além de serem personagens que testemunham diretamente a deportação e o assassinato de seus parentes judeus. Nesse sentido, os textos analisados evidenciam a descontinuidade na tradição e na existência judaicas, bem como as dificuldades narrativas que emergem na escrita quando o ponto de partida são posições tão específicas como estas.

Sobre *DgH*, Hetzer (1999, p. 105) defende que as leis judaicas e seus efeitos são descritos em detalhes históricos, por essa razão, a autora o considera um romance muito realista. Entretanto, a nosso ver, essa realidade é deslocada para as mentes das crianças judias que estão tentando lidar com a perseguição. Portanto, a realidade primordial do mundo operacional existe, mas também existem os mundos de fantasia criados pelas crianças. Para Hetzer (1999, p. 106) a trajetória de Ellen e suas relações familiares representam a falta de uma pátria [*Heimatlosigkeit*]. Ellen não tem lugar no país em que nasceu. A partir das análises de Ruth Klüger<sup>174</sup>, Hetzer associa, por exemplo, a figura do pai de Ellen a uma representação dos antissemitas, o que nos permite entendê-lo como uma cifra.

Hetzer analisa o sétimo capítulo “*Der Tod der Großmutter*” [A morte da avó] como um ponto de ruptura, tanto na civilização quanto na história individual de Ellen, pois: “Aqueles que sobrevivem à Shoah terão de continuar vivendo com o conhecimento da morte trágica da avó e da morte de todos os outros que não sobreviveram à Shoah”<sup>175</sup> (1999, p. 110, tradução nossa). Em relação a este capítulo a autora ainda acrescenta uma interpretação sobre “*erzählen*” [contar] , que possui

---

<sup>174</sup> Klüger, R. **Katastrophen. Über deutsche Literatur**. Göttingen, 1994. p. 78-81.

<sup>175</sup> Texto original: “*Diejenigen, die die Shoah überleben, werden mit dem Wissen um diesen einen tragischen Tod der Großmutter und den Tod all der anderen, die die Shoah nicht überleben, weiterleben müssen*”.

dois significados distintos dentro da própria obra, um para a neta e outro para a avó, a partir das experiências de cada uma delas. Por conseguinte, é também uma cifra dentro do romance. Ellen ignora o perigo iminente da deportação da avó. A possibilidade de que a Gestapo venha naquela noite específica parece ser algo recorrente, e Ellen deseja ouvir algo novo, mesmo que seja um conto de fadas. A avó, contudo, quer saber mais sobre o que se conta a respeito das deportações. Neste episódio, podemos ver como uma mesma palavra pode indicar sentidos diferentes e conseqüentemente remeter à PFS distintas, pois é evidente que Ellen não encara a deportação da mesma forma que a avó, porque ela não tem conhecimento da dimensão desse fato, ou seja, cada uma das personagens está em uma diferente PFS. A divergência entre a avó e Ellen ao sentido do narrar pode ser compreendida à luz da distinção proposta por Walter Benjamin, em seu ensaio sobre o narrador. Enquanto a avó compreende o ato de narrar como a transmissão direta de uma informação – algo urgente, vinculado ao perigo iminente da deportação –, Ellen anseia por uma narrativa no sentido mais tradicional, ligada à escuta e à imaginação. Para Benjamin (1994, p. 204), “[a] informação só tem valor no momento em que é nova. Ela só vive nesse momento, precisa entregar-se inteiramente a ele e sem perda de tempo tem que se explicar nele”. Já a narrativa, ao contrário, “[...] conserva suas forças e depois de muito tempo ainda é capaz de se desenvolver” (1994, p. 204). Assim, a avó se ancora no presente ameaçador, enquanto Ellen busca no conto de fadas uma forma de conexão com a avó.

Para Hetzer (1999, p. 112), as histórias que Ellen espera ouvir da avó não representam somente uma forma de distrair a avó da ideia de tomar o veneno, o ato de contação de histórias está relacionado com “um momento de formação de tradição que atua como um elo entre as gerações”<sup>176</sup> (tradução nossa). São histórias que só a avó conhece, portanto com a sua morte “essa tradição seria rompida”<sup>177</sup> (Hetzer, 1999, p. 112, tradução nossa). No diálogo entre as duas, a avó explica à neta que o sentido de contar um conto de fadas se perdeu, pois estão diante do perigo: “Naquela época não corríamos perigo, ninguém tinha permissão para nos pegar!”<sup>178</sup> (Aichinger, 2021, p. 165, tradução nossa). Para Hetzer (1999, p. 114), o álbum “em

---

<sup>176</sup> Texto original: “Das Erzählen beinhaltet für sie ein traditionsstiftendes Moment, das als Bindeglied zwischen den Generationen figuriert”.

<sup>177</sup> Texto original: “würde diese Überlieferung abbrechen”.

<sup>178</sup> Texto original: “»Damals waren wir nicht in Gefahr, niemand durfte uns holen!«”.

decomposição” que a avó folheava é uma metáfora para as suas próprias lembranças que, por sua vez, também se desintegrariam. Como a avó não é capaz de contar uma história, Ellen conta ela mesma o conto de fadas da Chapeuzinho Vermelho. Hetzer (1999, p. 115) interpreta que essa posição de Ellen como narradora correspondente à “tarefa de registrar o passado e o presente judaicos” que agora “cabe aos netos”<sup>179</sup> (tradução nossa), ou seja, é o “ponto de partida histórico da literatura judaica contemporânea”<sup>180</sup> (tradução nossa). Entendemos que assim Hetzer (1999) interpreta um terceiro sentido de “*erzählen*” referente a posição de Ilse Aichinger como narradora da história daqueles que, como houve em sua família, foram deportados. Ela não presume ser capaz de descrever o que aconteceu nos campos de extermínio, mas leva os leitores até a situação da deportação.

Ao assumir a posição de narradora de uma história infantil, Ellen se desvia da versão comum do conto, de forma que a história de sua família penetra no conto de fadas. Mais uma vez, portanto, elementos da realidade primordial se deslocam para uma província de fantasia, na interpretação da criança: “Isso marca o fim da narrativa de contos de fadas, da narrativa fantástica, depois e em vista de Auschwitz”<sup>181</sup> (Hetzer, 1999). De fato, a partir deste capítulo sete, a representação do mundo operacional é mais significativa no romance.

#### 4.2 DEFINIÇÃO DAS PROVÍNCIAS FINITAS DE SIGNIFICADO

Conforme bem observa Lindemann (1988, p. 36) “Sonho, jogo e um sombrio mundo exterior se chocam uns contra os outros, um não menos real que o outro”<sup>182</sup>. Portanto, os dois universos de fantasia (sonho e jogo) possuem uma concretude tal qual o mundo exterior para quem os vivenciam. Na perspectiva adotada nesta dissertação, tais realidades são interpretadas como representações de diferentes PFS, aqui simplificadas como mundo de fantasia e realidade primordial.

---

<sup>179</sup> Texto original: “[...] fällt nun den Enkeln und Enkelinnen die Aufgabe zu, jüdische Vergangenheit und Gegenwart aufzuzeichnen”.

<sup>180</sup> Texto original: “[...] entspricht einerseits der historischen Ausgangssituation jüdischer Gegenwartsliteratur [...]”.

<sup>181</sup> Texto original: “Damit ist auch Ende des Märchenerzählung, des phantastischen Erzählens, nach und in Anbetracht von Auschwitz gekennzeichnet”.

<sup>182</sup> Texto original: “Traum, Spiel und düstere Außenwelt werden hart gegeneinander geschnitten, eins nicht weniger wirklich als das andere”.

Na estrutura narrativa, essas realidades emergem em níveis distintos da diegese: o primeiro está associado ao nível intradieético, enquanto o segundo corresponde ao extradieético. Com base na nomenclatura de Genette (1972) já exposta, entende-se que as alternâncias, interseções e contraposições mencionadas por outros estudiosos podem ser explicadas pela constatação de que há um narrador heterodieético operando em dois níveis. Esse narrador apresenta tanto o nível dieético relativo à história vivida por Ellen (extradieético), quanto os conteúdos das fantasias criadas e experimentadas pela personagem (intradieético). Assim como há um narrador intradieético-homodieético quando a própria Ellen ou as outras crianças descrevem suas brincadeiras e fantasias, por exemplo.

Conforme analisado na revisão do texto de Auerbach, a narrativa de Aichinger distancia-se de uma representação objetiva e linear da realidade, privilegiando a introspecção e a fragmentação. Em *DgH*, Aichinger dissolve as fronteiras entre a realidade externa e a interna, pois apresenta ambas sem distingui-las hierarquicamente. Neste sentido, pode-se associá-las às PFS, as quais também não possuem distinção hierárquica, segundo Schütz (1945). Ao oscilar entre as fantasias de uma criança e um contexto histórico que remete à Segunda Guerra Mundial, a estrutura narrativa insere o leitor em um espaço onde aspectos da realidade objetiva se mesclam com elementos subjetivos, lúdicos e oníricos. Aichinger incorpora a perspectiva infantil, na qual a compreensão limitada dos eventos e as fantasias frequentemente está em contraste com a perspectiva objetiva apresentada pelo narrador extradieético. Ao empregar este procedimento, a autora parece direcionar sua narrativa para uma forma de denúncia.

Ao analisar a contemporaneidade, Auerbach ressalta a capacidade da literatura de transformar eventos cotidianos em elementos propulsores de complexos processos de consciência. No caso da obra de Aichinger, observamos uma exploração do universo infantil como espaço de reflexão sobre o contexto histórico, o que contribui para a constituição de províncias de significado que se opõem entre si. Um exemplo emblemático desse processo é a brincadeira de esconde-esconde no cemitério, que demonstra como um ato aparentemente trivial adquire novos significados no contexto da guerra e da opressão nazista, levando as próprias crianças a uma tomada de consciência sobre sua realidade histórica.

Leon, ao perceber o anoitecer e a iminência do fechamento do cemitério, reconhece o risco que o local representa para seus amigos: ao procurá-los, pode não

mais encontrá-los. Esse pensamento desencadeia um devaneio no qual ele imagina que a brincadeira se encerra abruptamente: “De repente isso não é mais uma brincadeira”<sup>183</sup> (Aichinger, 2021, p. 54, tradução nossa), pois as crianças, escondidas nos túmulos, teriam sido enterradas. Esse é mais um momento em que a realidade primordial se sobrepõe à província finita do jogo.

A falta do “grande documento” [*großer Nachweis*] (Aichinger, 2021, p. 54, tradução nossa) torna-se um elemento simbólico da vulnerabilidade diante do regime opressor. O guarda, nesse cenário, questionaria por que as crianças passam a vida brincando de esconde-esconde e buscando umas às outras no cemitério, até que Leon, também entre os túmulos, já não existiria – estaria morto, pois não possuía a documentação exigida.

Enquanto Georg tenta preservar a ludicidade da brincadeira e impedir que os amigos aprofundem suas reflexões, a narrativa segue o movimento contrário: as crianças elaboram uma percepção sobre sua condição, reconhecendo que, embora os ancestrais não possam garantir os seus direitos, a perseguição aos avós e bisavós faz parecer que estes não estão realmente mortos. Esse raciocínio culmina na conclusão de que: “‘Nossos mortos não estão mortos!’/‘Eles se esconderam de nós.’/‘Eles estão brincando de esconde-esconde conosco!’”<sup>184</sup> (Aichinger, 2021, p. 56, tradução nossa). Desse modo, um cenário de brincadeira (mundo de fantasia) torna-se o ponto de partida para uma reflexão que se desdobra em uma construção narrativa ficcional (mundo de fantasia), ancorada em elementos da realidade externa (realidade primordial). Esse entrelaçamento instaura um dinamismo que impulsiona o desenvolvimento da narrativa do capítulo, permeada de componentes fantásticos, como a crença das crianças de que devem partir para a Terra Santa. Ao longo do texto, à medida que esses aspectos imaginativos emergem, o narrador os contrapõe sistematicamente mediante características da realidade primordial, evidenciando o tensionamento entre fantasia e realidade na obra de Aichinger:

“Ir embora!”

“Às escondidas, passando a fronteira!”

“Rápido, antes que seja tarde demais!”

---

<sup>183</sup> Texto original: “*Plötzlich ist es kein Spiel mehr*”.

<sup>184</sup> Texto original: “»Unsere Toten sind nicht tot.«/»Sie haben sich nur versteckt.«/»Sie spielen mit uns Verstecken!«”.

Mas quão pouca bagagem era necessária para partir ao som do apito de uma locomotiva e seguir viagem? Menos do que o próprio corpo. Esse modo de viajar era mais exaustivo do que se imaginava. E para onde?

Não haviam já gasto suas últimas economias comprando bilhetes de plataforma sempre que um transporte infantil partia para um país estrangeiro? E não haviam já esgotado seus últimos sorrisos ao desejar ainda mais sorte e felicidades aos amigos que partiam? [...] Mas tudo isso já fazia muito tempo. [...]

“Para um país estrangeiro!”

Não era tarde demais? Há muito tempo não havia mais transportes infantis. As fronteiras estavam fechadas. Era guerra<sup>185</sup> (Aichinger, 2021, p. 58-59, tradução nossa).

Podemos ver na citação acima que, após as falas das crianças, há uma intervenção do narrador, dizendo que seria necessário levar menos do que o próprio corpo para essa viagem, justamente porque ela não era possível no mundo operacional. Adiante ele questiona o momento da viagem que as crianças desejam fazer, pois afirma que as fronteiras estão fechadas, que é guerra. Logo, percebe-se duas PFS distintas. A seguir, analisamos trechos em que se notam mundos de fantasia em *DgH*, assim como realidade primordial.

#### 4.2.1 Mundos de fantasia em *DgH*

Os mundos de fantasia estão presentes ao longo de todo o romance, com maior ou menor intensidade em diferentes capítulos. Em algumas passagens, as fantasias se manifestam simultaneamente à realidade primordial, o que intensifica a focalização infantil da narrativa e evidencia aspectos emocionais e sociais vivenciados pela protagonista. É possível identificar esses mundos de fantasia em diversos momentos da obra de Aichinger (2021). Citamos por exemplo, nos capítulos “*Die große Hoffnung*”, “*Der Kai*” e “*Das heilige Land*”, nas respectivas páginas aqui registradas: na imaginação de Ellen diante do mapa (p. 9); no sonho que ela tem com as crianças e o tubarão (p. 10); no sonho da garota quando retorna do consulado (p. 22); na conversa de Ellen com a imagem de um santo na igreja (p. 31-32); na

---

<sup>185</sup> Texto original: “»Wegfahren!«/»Heimlich über die Grenze!«/»Schnell, eh es zu spät ist!«/»Aber wie wenig Gepäck mußte man haben, um auf dem Pfiff einer Lokomotive im Stück mitzureiten. Weniger als sich selbst. Dieser Art zu reisen war anstrengender, als man dachte. Und wohin?/Hatten sie nicht schon ihr letztes Geld ausgegeben, um sich Perronkarten zu kaufen, sooft ein Kindertransport in ein fremdes Land gegangen war, und hatten sie nicht ihr letztes Lächeln ausgegeben, um ihren glücklicheren Freunden noch mehr Glück und alles Gute für Reise zu wünschen? [...] Aber das alles war lange her. /[...]»Weg!«/»In ein fremdes Land!«/»War es nicht schon zu spät? Längst ging kein Kindertransport mehr. Die Grenzen waren gesperrt. Es war Krieg”.

imaginação das crianças no cais de que irão salvar uma criança de um afogamento (p. 33); na brincadeira de esconde-esconde no cemitério (p. 52-56); na tentativa de fuga das crianças para a Terra Santa (p. 71-80). Identificamos também a presença desses mundos de fantasia na recontagem da história de Chapeuzinho Vermelho, (p. 124-155), e em outras passagens do capítulo “*Der Tod der Großmutter*” (p. 156-184), na conversa entre Ellen e o oficial. No capítulo “*Flügeltraum*” (p. 218-221), na interação de Ellen com a escuridão em “*Wundert euch nicht*” (p. 218-221); e, por fim, no último capítulo, quando Ellen corre em direção a uma ponte que já não existe mais (p. 269).

Dos episódios acima citados, analisamos dois nos próximos subcapítulos e concluimos que, no romance, os mundos de fantasia podem se configurar como um espaço simbólico, onírico, lúdico ou imaginativo. Essas PFS se constroem a partir de cifras e figuras de linguagem que transfiguram experiência cotidiana e expressam o estado emocional da protagonista, possibilitando a ressignificação de elementos infantis, de contos de fadas e de elementos religiosos dentro do contexto opressivo da narrativa.

Nas PFS analisadas, uma das características é a personificação de forças impessoais, como a Meia-Lua, Noite e a Perseguição, que assumem papéis ativos na história e simbolizam o desamparo, o medo, a violência e a iminência da morte. Esses elementos reforçam a atmosfera alegórica do romance, na qual a fantasia não se dissocia da brutalidade do contexto histórico; ao contrário, funciona como um meio de interpretar e suportar o trauma da perseguição nazista. Logo, a interpenetração entre mundos de fantasia e a realidade primordial estabelece um campo narrativo que pode ser ambíguo, exigindo do leitor um engajamento interpretativo para distinguir os diferentes níveis diegéticos. Esse entrelaçamento reforça a impossibilidade de dissociar a experiência infantil do horror histórico, evidenciando que o mundo de fantasia, longe de servir apenas como escapismo, atua como um espelho das angústias e perdas vivenciadas pela protagonista no mundo operacional.

#### 4.2.1.1 A Meia-Lua apanhou-a

No primeiro capítulo, Ellen é enviada para casa após assinar seu próprio visto no consulado. A passagem que se segue é a narração de um sonho da menina, portanto trata-se do nível intradieético da narrativa.

A lua empalideceu.

Ellen tentou tocar no rosto da mãe. Com os dois braços erguidos, ela tentou tocar no rosto ardente, incendiado de lágrimas, sob o chapéu preto. Naquele rosto que tornara o mundo quente e verdadeiro, naquele rosto desde o princípio, naquele rosto único. Uma vez mais, Ellen quis tocar, suplicante, no refúgio dos segredos, mas o rosto da mãe tornara-se inatingível, recuava e empalidecia como a lua na manhã que ia alvorecendo.<sup>186</sup> (Aichinger, 2021, p. 22, tradução nossa).

Este trecho refere-se a um mundo de fantasia, pois, sendo um sonho, é composto por ações imaginadas. Conforme esclarece Schütz (2019, p. 32), ainda que haja intenção de se realizar a ação e que o ato seja pensado como uma ponte para o mundo exterior: “Tudo isso, no entanto, pertence às imagens produzidas no e pelo ato imaginário”. A menina tenta alcançar o rosto da mãe, é o seu desejo, porém o que vê é apenas uma imagem. No trecho analisado, observa-se o uso expressivo de diversas figuras de linguagem que concebem a cena entre Ellen e sua mãe. A metáfora se faz presente em expressões como “rosto ardente, incendiado de lágrimas”, que associam o calor ao fogo para representar sofrimento e emoção. Há também uma metonímia em “Naquele rosto que tornara o mundo quente e verdadeiro”, aqui o rosto substitui a própria mãe. Outra metáfora ocorre em “refúgio dos segredos”, que retrata o rosto da mãe como um lugar de proteção para o desconhecido (segredos), podendo representar os pensamentos e sentimentos não compartilhados por ela. Ellen deseja “tocar” nesse refúgio, ou seja, ter acesso a intimidade emocional da mãe, entender o que ela oculta; e o uso do verbo “suplicante” reforça a ideia de desejo pela aproximação, assim como o “refúgio” sugere que esses segredos estão guardados de forma protegida, como algo que a mãe escolhe manter escondido. A comparação, por sua vez, aparece na passagem “o rosto da mãe tornara-se inatingível, recuava e empalidecia como a lua na manhã que ia alvorecendo”, estabelecendo uma analogia entre o desaparecimento do rosto materno e o esvanecer da lua ao amanhecer, o que enfatiza o afastamento e a inatingibilidade da figura materna. Além disso, a anáfora, perceptível na repetição da estrutura “naquele rosto [...]”, reforça a fixação emocional da personagem na imagem da mãe, enquanto as ações expressas pelos verbos

---

<sup>186</sup> Texto original: “*Der Mond wurde blaß./Ellen griff nach dem Gesicht ihrer Mutter. Mit beiden Armen griff sie nach dem heißen, von Tränen aufgebrannten Gesicht unter dem schwarzen Hut. Nach diesem Gesicht, das die Welt wahr und warm gemacht hatte, nach diesem Gesicht von Anfang an, nach diesem einen Gesicht. Noch einmal griff Ellen flehend nach dem Allerersten, nach dem Hort der Geheimnisse, aber das Gesicht ihrer Mutter war unerreichbar geworden, wich zurück und wurde blaß wie der Mond am dämmernden Morgen*”.

"recuar" e "empalidecer", intensificam a sensação de distanciamento e perda. Por fim, a hipérbole e, também, metáfora "incendiado de lágrimas" amplifica a intensidade do sofrimento experimentado pela mãe da protagonista. Assim, a junção dessas figuras de linguagem não apenas contribui para a construção de uma atmosfera poética e dramática, mas também evidencia o sofrimento que a separação de mãe e filha causa, sendo pautado pelo desejo de conexão e pelo inevitável distanciamento. O empalidecer gradativo da mãe a ponto de desaparecer, tal qual a lua durante o amanhecer, não é algo possível na realidade primordial, porém representa de forma concreta, mesmo sendo um ato imaginário, uma situação vivenciada por Ellen no mundo operacional. Schütz (2019, p. 31) explica da seguinte forma como isso ocorre:

Cada uma delas se origina em uma modificação específica, que a realidade suprema<sup>187</sup> de nossa vida diária sofre, porque a nossa mente, afastando-se em diminuir as tensões da consciência do mundo operacional e de suas tarefas, retira de algumas de suas camadas o acento da realidade para substituí-lo por um contexto de fantasias supostamente quase reais.

O parágrafo seguinte expressa as ações exteriores de Ellen. Ela agora é descrita no texto como personagem integrante de um contexto concreto. Nesse trecho, não parece haver uma modificação na realidade primordial: “Ellen, de repente, gritou. Ela lançou o cobertor, tentou levantar-se e agarrou o vazio. Com as suas últimas forças, rolou pela grade. Caiu da cama. E caiu fundo”<sup>188</sup> (Aichinger, 2021, p. 22, tradução nossa). Há, portanto uma mudança de focalização. A cena anterior da garota tentando alcançar sua mãe, que acontece no sonho, agora é vista do exterior. Entretanto, o trabalho com a linguagem ainda se destaca: primeiro no uso do verbo lançar [*abwerfen*] que, em alemão, possui mais de uma entrada no dicionário, podendo significar tanto “cair de uma altura, atirar para baixo”, quanto, por exemplo, uma bomba, quanto “jogar fora (algo irritante)” (DUDEN, 2025)<sup>189</sup>. O sentido em que é usando, nesse caso, é o segundo. Além disso, a última frase “caiu fundo” configura-se como uma metáfora, na medida em que não se refere apenas a uma queda física. Este uso figurado permite uma ampliação do campo semântico, possibilitando

---

<sup>187</sup> O mesmo que realidade primordial.

<sup>188</sup> “*Ellen schrie auf. Sie warf die Decke ab, versuchte sich aufzurichten und griff ins Leere. Mit ihren letzten Kräften rollte sie das Gitter hinab. Sie fiel aus dem Bett. Und sie fiel tief.*”

<sup>189</sup> ABWERFEN. In: **DUDEN**. Cornelsen Verlag GmbH, 2025. Disponível em: <https://www.duden.de/node/12972/revision/1293423>. Acesso em: 06 mar. 2025.

interpretações que abarquem não apenas a dimensão física, mas também aspectos emocionais e psicológicos da personagem. A profundidade da queda sugere uma experiência intensa e possivelmente devastadora, conferindo ao texto uma camada adicional de significado e enriquecendo a compreensão do leitor acerca do estado emocional da personagem.

Os parágrafos seguintes mostram essa queda novamente no plano da fantasia, mas também descrevem as várias camadas que ela apresenta, as quais intercalam situações fantasiosas com outras ancoradas no mundo operacional. Nessa descrição, ainda há uma mudança da focalização exterior de Ellen para uma focalização interna, inclusive com os pensamentos da menina transpostos em estilo indireto livre.

Ninguém tentou segurá-la. Nenhures havia uma estrela à qual pudesse se agarrar. Ellen caiu por entre os braços de todas as suas bonecas e de todos os seus ursinhos de pelúcia. Como uma bola por entre o arco, ela caiu por entre a roda de crianças no pátio, que não a deixavam brincar junto. Ellen caiu por entre os braços da mãe.

A Meia-Lua apanhou-a, balançou-a traiçoeiramente como todos os berços e arremessou-a de novo para longe de si. Nem sinal de que as nuvens eram edredons de penas e que o céu era uma abóbada azul. O céu estava aberto, mortalmente aberto, e para Ellen tornou-se claro, durante a queda, que o acima e o abaixo tinham acabado. Será que ainda não sabiam disso? Esta pobre gente grande que chamava “saltar” o cair para baixo e “voar” o cair para cima. Quando é que iriam compreender? (Aichinger, 2021, p. 22, tradução nossa).<sup>190</sup>

No trecho acima, há uma rica presença de figuras de linguagem e símbolos que contribuem significativamente para a caracterização desta passagem como uma PFS do mundo de fantasia. A cifra da estrela surge compondo o cenário do sonho, junto à Meia-Lua, e, simultaneamente, antecipa a questão da estrela judaica – um símbolo da cultura à qual Ellen pertence parcialmente apenas, já que, sendo meio-judia, não é plenamente aceita. Uma metáfora se manifesta na expressão "Ellen caiu por entre os braços de todas as suas bonecas e de todos os seus ursinhos de pelúcia",

---

<sup>190</sup> Texto original: *“Niemand machte den Versuch, sie aufzuhalten. Nirgends war ein Stern, um sich daran zu klammern. Ellen fiel durch die Arme aller ihrer Puppen und aller ihrer Teddybären. Wie ein Ball durch den Reifen fiel sie durch den Kreis der Kinder im Hof, die sie nicht mitspielen ließen. Ellen fiel durch die Arme ihrer Mutter./Der halbe Mond fing sie auf, kippte heimstückisch wie alle Kinderwiegen und schleuderte sie wieder von sich Keine Spur davon, daß die Wolken Federbetten waren und der Himmel ein blaues Gewölbe. Der Himmel war offen, tödlich offen, und es wurde Ellen im Fallen deutlich, daß Oben und Unten aufgehört hatten. Wußten sie es noch immer nicht? Diese armen großen Leute, die das Fallen nach unten springen und das Fallen nach oben fliegen nannten. Wann würden sie es begreifen?”*.

sugerindo uma perda de segurança e conforto. Além de reforçar a atmosfera onírica, essa construção indica que a personagem não caiu fisicamente por entre os brinquedos, mas simbolicamente, refletindo seu desamparo. Ao empregar a imagem de cair por entre os braços de objetos tradicionalmente associados à proteção e ao afeto infantil, a autora transmite a ideia de que Ellen se sente vulnerável e desprotegida. Ao passo que, a comparação no trecho "Como uma bola por entre o arco, ela caiu por entre a roda de crianças no pátio, que não a deixavam brincar junto" destaca tanto o movimento quanto a sensação de exclusão e rejeição que Ellen experimenta. A cena remete ao mundo exterior, em que a personagem é marginalizada pelas outras crianças devido à sua ascendência judaica.

A personificação da meia-lua, que "apanhou-a, balançou-a traiçoeiramente como todos os berços, e arremessou-a de novo para longe de si", atribui características humanas a elementos inanimados, intensificando o aspecto fantasioso do texto. A meia-lua é comparada a um berço – objeto associado ao aconchego e à segurança de crianças – que, em vez de acolhê-la, a lança para longe, subvertendo a expectativa de proteção. O trecho "Nem sinal de que as nuvens eram edredons de penas e que o céu era uma abóbada azul" utiliza metáforas para associar as nuvens e o céu a objetos confortáveis e, mais uma vez, que se relacionam à segurança. No entanto, essa comparação apenas reforça a ausência de consolo e proteção na realidade da personagem. De maneira semelhante, a metáfora "o céu estava aberto, mortalmente aberto" intensifica a sensação de vulnerabilidade e desamparo. Além disso, o paradoxo entre "o acima e o abaixo", que deixam de existir, simboliza a lógica infantil e de sonho.

Ademais, as palavras como bonecas, ursinhos de pelúcia, nuvens, edredons e berço expressam imagens de suavidade e acolhimento, podendo representar cifras das relações que confortavam a menina, mas que agora se ausentaram de sua vida, como a sua mãe. Essas figuras de linguagem fazem parte de uma construção narrativa que interpretamos como um mundo de fantasia, o sonho, ao mesmo tempo que essa atmosfera introspectiva, revela o estado emocional de Ellen, porém exige do leitor uma busca ativa deste sentido, visto que o narrador não explicita que se trata de um sonho.

#### 4.2.1.2 Era uma vez

O sétimo capítulo inicia em um mundo de fantasia. Neste primeiro momento, a Noite é a protagonista: “A Noite pulou do céu. Rápida e curiosa como um batalhão inimigo que é sempre secretamente esperado”<sup>191</sup> (Aichinger, 2021, p. 156, tradução nossa). A Noite vem trazendo a escuridão e cobre todos: “Ela nos cobre”<sup>192</sup> (Aichinger, 2021, p. 156, tradução nossa). A descrição que é feita da chegada da Noite é repleta de comparações: “Ela caiu como a cortina de ferro ao final de uma comédia e separou o palco da plateia. Ela caiu como uma espada que atravessa o homem e separa o ator do espectador, separando-o de si mesmo”<sup>193</sup> (Aichinger, 2021, p. 156, tradução nossa), A Noite vai por todos os lugares e detém os sonhadores que fugiam “em massa de sua consciência, e os fez cair como um guarda alfandegário traiçoeiro em todos os rios fronteiriços”<sup>194</sup> (Aichinger, 2021, p. 157, tradução nossa), mais uma vez a autora faz uso de uma comparação, de uma imagem, para descrever o ato. A Noite diz que precisava virar dia e algo respondeu que isso aconteceria. Era a Perseguição. Essa resposta deixou a Noite assustada, pois “sua escuridão era mais negra, mais penetrante e mais impenetrável, e seu silêncio era maior, pois ela não tinha mais o Vento e a Lua como amantes”<sup>195</sup> (Aichinger, 2021, p. 157, tradução nossa). A Perseguição compara a Noite com os humanos e as suas perguntas:

Perguntas demais ao mesmo tempo, disse a Perseguição friamente. Uma Noite muito jovem, pensou ela, imatura e semelhante aos humanos com suas perguntas incessantes: “Nós sobreviveremos? Por que devemos morrer? Vamos morrer de fome, sufocados por doenças ou seremos mortos a tiros? E quando e como e por quê?” (Aichinger, 2021, p. 158, tradução nossa).<sup>196</sup>

---

<sup>191</sup> Texto original: “*Die Nacht sprang vom Himmel. Schnell und neugierig wie ein immer wieder heimlich erwartetes feindliches Bataillon*”.

<sup>192</sup> Texto original: “*Sie bedeckt uns*”.

<sup>193</sup> Texto original: “*Sie fiel wie der eiserne Vorhang am Ende einer Komödie und schied die Bühne vom Publikum. Sie fiel wie ein Schwert quer durch den Menschen und trennte den Spieler vom Zuschauer und schied ihn von sich selbst*”.

<sup>194</sup> Texto original: “*Sie hielt die Träumenden auf, die in Scharen aus ihrem Bewußtsein flohen, und ließ sie wie ein heimtückischer Zollwächter in alle Grenzflüsse fallen*”.

<sup>195</sup> Texto original: “*Ihre Finsternis war schwärzer, durchdringender und undurchdringlicher, und ihr Schweigen war größer, da sie keinen Wind und keinen Mond mehr zum Geliebten hatte*”.

<sup>196</sup> Texto original: “*Zu viele Fragen auf einmal, sagte die Verfolgung abweisend. Eine sehr junge Nacht, dachte sie, unreif und ähnlich den Menschen mit ihren unaufhörlichen Fragen: »Werden wir überleben? Warum sollen wir sterben? Werden wir verhungern, an Seuchen ersticken oder wird man uns erschießen? Und wann und wie und wieso?«*”.

Nesta passagem, observa-se a inserção de possíveis questionamentos do povo judeu durante a *Shoah* em um cenário de fantasia. Esse recurso corrobora a interpretação de que elementos como a Noite e a Perseguição representam cifras para soldados austríacos e os nazistas.

A Noite, a Perseguição e o Vento deslocam-se até um beco, onde ouvem o choro de uma criança que luta para adormecer. A Noite se inclina sobre a janela, observando a criança e uma idosa no interior da casa, enquanto o Vento e a Perseguição se afastam, deixando-a sozinha.

A Noite permaneceu sozinha com a criança e a mulher idosa, com a mala de viagem, o mapa e o rosário, cuja cruz estava balançando exatamente sobre o Sudoeste da África.

Ellen havia enterrado a cabeça nos braços, fingia estar dormindo e observava intensamente sua avó, enquanto a avó, sentada na beira da cama, olhava intensamente para Ellen<sup>197</sup> (Aichinger, 2021, p. 159-160, tradução nossa).

A partir desse momento, o cenário fantástico representado pela Noite, pelo Vento e pela Perseguição passa a se entrelaçar com uma nova sequência narrativa, situada em outra PFS e inserida na realidade primordial. Nessa cena, avó e neta interagem enquanto a avó busca um frasco com pílulas que Ellen escondeu. Apesar da mudança de contexto, a Noite permanece como uma figura personificada, surgindo ocasionalmente na narrativa por meio de reflexões acerca da situação, como, por exemplo: “Procurar, procurar, procurar, pensou a Noite com compaixão, será que realmente fomos criados apenas para procurar e não encontrar nada além do indesejado?”<sup>198</sup>, ou também, “O que ela procura, meu Deus, o que ela procura, pensou a Noite [...]”<sup>199</sup> (Aichinger, 2021, p. 160, 161, tradução nossa). No primeiro trecho, a repetição da palavra “procurar”, ou seja, a anáfora, no início da frase “Procurar, procurar, procurar” intensifica a ideia de uma busca incessante, conferindo um tom enfático e quase desesperado à reflexão. A oposição entre os verbos “procurar” e “encontrar” cria um contraste marcante, através de uma antítese, sugerindo a ideia de uma busca contínua que, paradoxalmente, não resulta na obtenção do objeto do

---

<sup>197</sup> Texto original: “Die Nacht blieb allein mit dem Kind und der alten Frau, mit dem Schiffskoffer, der Landkarte und dem Rosenkranz, dessen Kreuz gerade über Südwestafrika pendelte./Ellen hatte den Kopf in die Arme gegraben, stellte sich schlafend und beobachtete angestrengt ihre Großmutter, während die Großmutter auf der Bettkante saß und angestrengt zu Ellen hinübersah”.

<sup>198</sup> Texto original: “Suchen, suchen, suchen, dachte die Nacht mitleidig, ist man wirklich nur geschaffen, um zu suchen und nichts zu finden als Ungesuchte?”.

<sup>199</sup> Texto original: “Was sucht sie, mein Gott, was sucht sie, überlegte die Nacht [...]”.

desejo. Essa contradição reforça um sentimento de angústia da cena. Ellen, de fato, não quer que a avó encontre o que procura, ela quer distrair a avó e para isso pede-lhe que conte uma história:

“Conte-me um conto de fadas”. Ellen gaguejou desesperadamente, porque sua avó tocou no travesseiro e tentou empurrá-la para baixo. Ellen levantou os joelhos e cobriu o travesseiro com todo o corpo, mas ficou tonta de medo e suas forças se esgotaram. Ela cerrou os punhos para afastar a avó, mas não conseguiu mais. O travesseiro se moveu, Ellen foi parar no pé da cama e, da beirada, um pequeno frasco de vidro caiu, rolou pelo chão, tilintou, abriu e rolou mais um pouco. A Noite permaneceu imóvel, algumas pílulas brancas espalhadas sobre sua cauda preta. Ellen pulou da cama. Ela empurrou a avó para o lado, quebrou o vidro do frasco com os pés descalços, começou a sangrar e, com os dedos rígidos, tentou recolher os pedaços espalhados. Novamente a avó se jogou sobre ela, mas Ellen a empurrou. Sua longa camisola azul estava amassada como o vestido de um anjo de madeira sobre um altar velho e escuro. Suas cabeças colidiram, mas a luta não durou muito. Ellen conseguiu coletar parte do veneno enquanto sua avó segurava o resto em seu punho fechado. E somente o conteúdo de ambos os punhos poderia ser suficiente para a Morte, como aquele contrabandista exaltado, que só é barato onde é amaldiçoado, e inacessível onde é desejado<sup>200</sup> (Aichinger, 2021, p.166, tradução nossa).

Em meio à cena que representa o clímax do conflito entre avó e neta, a Noite aparece como expectadora. Embora o trecho represente a realidade primordial, percebe-se ainda o uso de imagens na descrição: "Sua longa camisola azul estava amassada como o vestido de um anjo de madeira sobre um altar velho e escuro" compara a aparência de Ellen a um anjo em um altar, sugerindo pureza. Além disso, a passagem "E somente o conteúdo de ambos os punhos poderia ser suficiente para a Morte, como aquele contrabandista exaltado, que é barato para amaldiçoar, e inacessível onde é desejado" emprega diversas figuras de linguagem. Metaforicamente, a morte é personificada em um "contrabandista", que, neste caso,

---

<sup>200</sup> Texto original: „»Erzähl mir ein Märchen«, stammelte Ellen verzweifelt, denn die Großmutter war an das Kopfkissen geraten und versuchte, sie herunterzudrängen. Ellen zog die Knie an und bedeckte das Kissen mit ihrem ganzen Körper, aber sie wurde schwindlig vor Angst und ihre Kraft ließ nach. Sie ballte die Fäuste, um ihre Großmutter abzuwehren, aber es gelang ihr nicht mehr. Das Kissen verschob sich, Ellen geriet an das Fußende des Bettes, und über den Rand fiel eine kleine gläserne Phiole, rollte über den Fußboden, klirrte, öffnete sich und rollte weiter. Die Nacht blieb reglos, einige weiße Pillen verstreuten sich über ihre schwarze Schleppe. Ellen sprang aus dem Bett. Sie stieß die Großmutter beiseite, zertrat mit den bloßen Füßen das Glas der Phiole, begann zu bluten und versuchte mit steifen Fingern das Verstreute aufzuheben. Wieder warf sich die Großmutter über sie, aber Ellen drängte sie weg. Ihr langes blaues Nachthemd faltete sich knitternd wie das Kleid eines hölzernen Engels an einem alten, finsternen Altar. Ihre Köpfe prallten aneinander, aber der Kampf dauerte nicht lang. Ellen war es gelungen, einen Teil des Giftes wieder einzusammeln, während die Großmutter den Rest in der geballten Faust hielt. Und nur der Inhalt beider Fäuste konnte dem Tod genügen, diesem übermütigen Schwarzhändler, der erst billig ist, wo er verflucht, und unerschwinglich wird, wo er ersehnt ist“.

tráfica vidas humanas. A antítese presente na frase "barato onde é amaldiçoado, e se torna inacessível onde é desejado" evidencia o contraste do valor da vida em diferentes contextos.

Na experiência de infância de Ellen, a perseguição e a iminência da morte são intrínsecas, de forma que aparecem como personagens em suas fantasias. Percebe-se, não só neste capítulo, que esses aspectos de fantasia – que remetem ao mundo infantil – permeiam continuamente a realidade primordial – que é relacionada na narrativa ao mundo dos adultos – ao longo do texto. Isso é muito claramente definido por Barbara Breysach em um capítulo do livro *Bilder des Holocaust*, de 1997:

A perseguição nacional-socialista é representada como uma realidade totalitária, na medida em que a infância se desenrola exatamente nesse cenário e não em um espaço distinto, oposto ao mundo dos adultos. A desumanidade das leis raciais está presente pelo fato de que a exclusão e a humilhação estão completamente incorporadas à experiência de ser criança<sup>201</sup> (Breysach, 1997, p. 50, tradução nossa).

Breysach (1997, p. 50) destaca a forma como a perseguição nacional-socialista é retratada como uma realidade absoluta que permeia todas as esferas da vida, inclusive a infância. Diferentemente de uma concepção tradicional que contrapõe o universo infantil ao mundo adulto, a autora argumenta que, nesse contexto, a infância não se desenvolve em um espaço protegido ou paralelo, mas sim dentro da lógica opressiva do regime nazista. A desumanização promovida pelas leis raciais não afeta apenas os adultos, mas é incorporada à própria experiência de ser criança, manifestando-se por meio da exclusão e da humilhação sistemáticas. Dessa forma, a obra evidencia como a violência do antissemitismo não poupa nem mesmo aqueles que, em outras circunstâncias, seriam considerados sujeitos vulneráveis e merecedores de proteção.

Neste cenário de opressão, a neta quer proteger a avó do homicídio, enquanto a avó quer escapar a todo custo da deportação. Ellen, em sua percepção infantil, chega a dizer à avó que elas poderiam ser levadas juntas, ela até se oferece para carregar as malas (Aichinger, 2021, p. 164). Então, enquanto os perseguidores não

---

<sup>201</sup> Texto original: "Die nationalsozialistische Verfolgung ist als totalitäre Wirklichkeit dargestellt, insofern Kindheit sich auf eben diesem und nicht auf der Erwachsenenwelt entgegengesetzten, anderen Schauplatz abspielt. Die Unmenschlichkeit der Rassengesetze ist dadurch gegenwärtig, daß Ausgrenzung und Entwürdigung ganz ins Kindsein hineingenommen sind".

chegam, Ellen implora por uma história, tentando desse modo adiar a morte da avó. Assim, uma situação que, para Ellen, costumava ser cotidiana entre avó e neta – a contação de histórias – assume uma importância e um significado distintos diante da realidade da guerra. Conforme vimos anteriormente no capítulo 3, nas palavras de Auerbach (1971), um evento mezinho é origem de uma reflexão interna da personagem. Podemos perceber no trecho da citação a seguir que há uma alteração de narrador, quando Ellen assume a narração em primeira pessoa como um narrador intradieético-homodieético, sem que tenha havido nenhuma transição explícita na redação do texto: “Ou ela encontra a história e, então, não vai querer mais morrer. Ou não a encontra, perde a aposta e o veneno será meu. Mas o que farei com ele? Eu o lançarei na escuridão. A escuridão não vai morrer por isso”<sup>202</sup> (Aichinger, 2021, p. 170, tradução nossa). O trecho, que expressa os pensamentos da menina, apresenta uma estrutura dualista que explora a relação entre a história e a vida fazendo uso de figuras de linguagem. A antítese entre “encontrar a história” e “não a encontrar”, na lógica infantil, determina a possibilidade de viver ou morrer. Enquanto a escuridão, personificada, transcende sua função literal, assume um papel simbólico na forma de uma cifra. A personificação da escuridão, que não é afetada pelo veneno, é posta em contraste com a condição humana de finitude, realçando a fragilidade da vida. O ato final – lançar o veneno na escuridão – pode ser interpretado como um gesto de contestação da morte.

Apesar de tentar contar a história, a avó não consegue nada além das três clássicas palavras “Era uma vez” e acaba adormecendo, e Ellen tem dificuldade em ver sua avó nessa situação. O narrador afirma que é como se ela nunca tivesse sido sua avó. Isso possivelmente ocorre, pois a figura diante da neta não é mais a mesma de antes, parece até que nunca foi uma cidadã tranquila (Aichinger, 2021, p. 171). Sem ninguém para lhe contar a história, a menina o faz sozinha. Segundo o narrador, entretanto, vendo que a avó dormia, ela “[...] não sabia para quem era esse conto de fadas, para a noite, para março ou para o frio úmido que se infiltrava pelas frestas das janelas”<sup>203</sup> (Aichinger, 2021, p. 171, tradução nossa). Diante de uma situação que

---

<sup>202</sup> Texto original: “*Entweder also findet sie die Geschichte, dann will sie nicht mehr sterben nachher. Oder sie findet sie nicht, dann verliert sie die Wette und das Gift gehört mir. Aber was werde ich damit machen? Ich werde es in die Finsternis werfen. Die Finsternis stirbt nicht daran*”.

<sup>203</sup> Texto original: “[...] *sie wußte auch nicht, wem dieses Märchen galt, der Nacht, dem März oder der feuchten Kälte, die durch die Fensterritzen sickerte*”.

foge de seu controle e que ela pode não compreender, pois sua avó tinha mudado muito, ela “salta” – usando a terminologia do Schütz – para outra PFS: o conto de fadas da Chapeuzinho Vermelho.

“Era uma vez uma mãe”, começou Ellen, franzindo a testa pensativamente, “na América. Lá, ela trabalhava como garçomete em um clube. Essa mãe sentia uma grande saudade. E a saudade era vermelha<sup>204</sup> (Aichinger, 2021, p. 171, tradução nossa).

A história que a menina conta, agora como narradora intra-heterodigética, não é, porém, o conto de fadas tradicional, mas sim uma versão que atribui elementos da vida da personagem à narrativa. De acordo com Genette (1972, p. 231-232) as narrativas metadieéticas, como esta produzida por Ellen, apresentam relações com a narrativa na qual se inserem. Dentre as relações possíveis, uma é a temática, na forma de analogia. A protagonista estabelece, por meio do conto de fadas, um paralelo com sua própria experiência de vida. Inicialmente, essa relação torna-se evidente na localização da mãe, que se encontra na América, assim como a mãe de Ellen. A ausência materna é marcada pela saudade, a qual é simbolicamente representada pela cor vermelha. De modo geral, as cores possuem significados específicos, conforme Ana Karina Freitas aborda em seu artigo “Psicodinâmica das cores em comunicação” (2007).

As cores, enfim, têm a capacidade de liberar um leque de possibilidades criativas na imaginação do homem, agindo não só sobre quem admirará a imagem, mas também sobre quem a produz.

Sobre o observador que recebe a comunicação visual, a cor exerce três ações: a de impressionar a retina, a de provocar uma reação e a de construir uma linguagem própria comunicando uma ideia, tendo valor de símbolo e capacidade.

É tamanha a expressividade das cores que ela se torna um transmissor de ideias, tão poderoso que ultrapassa fronteiras espaciais e temporais. Não tem barreiras nacionais e sua mensagem pode ser compreendida até por analfabetos (Freitas, 2007, p. 1).

Como defende Freitas (2007), as cores podem transmitir ideias e possuir valor simbólico. No primeiro capítulo, o azul é associado à ideia de esperança, agora o

---

<sup>204</sup> Texto original: “«Es war einmal eine Mutter,» begann Ellen und zog nachdenklich die Stirne hoch, «in Amerika. Dort arbeitete sie in einem Klub als Kellnerin. Diese Mutter hatte große Sehnsucht. Und die Sehnsucht war rot.» Ellen verstummte und sah herausfordernd um sich, aber da war niemand, der sie unterbrach, und niemand, der ihr widersprach.”

vermelho representa a saudade. Isso ocorre mediante o uso de uma metáfora: "E a saudade era vermelha". Nessa frase, a saudade é comparada a uma cor. Isso atribui um significado simbólico à saudade. Devido a esse sentimento de cor vermelha, a mãe tricota um gorro para a menina: "Quando chegava à noite do trabalho, a mãe estava muito cansada, não havia ninguém esperando por ela. Então começou a tricotar. E ela tricotava, por causa da sua saudade, um grande gorro vermelho com uma comprida borla para o vento"<sup>205</sup> (Aichinger, 2021, p. 172, tradução nossa). A saudade adquire uma dimensão material quando, ao finalizar o gorro, a mãe simbolicamente extrai um fio de seu próprio coração e o envia além-mar. Esse processo é evidenciado na passagem: "Quando o gorro ficou pronto, a mãe arrancou o fio do próprio coração, embalou-o em uma caixa e enviou-o através do oceano"<sup>206</sup> (Aichinger, 2021, p. 172, tradução nossa). Essa representação sugere a transformação do sentimento em um objeto palpável. Usar a metáfora do fio que é arrancado do coração enfatiza a profundidade da ligação afetiva, ou seja, a saudade da mãe na tentativa de alcançar a filha. Esse recurso é complementado com uma hipérbole, pois o ato de "arrancar" intensifica o sentimento e indica um ato doloroso. De forma que a construção linguística do trecho demonstra a tentativa de lidar com a ausência da filha, a mãe transformando a saudade em um gesto concreto expressando amor e buscando conexão.

Ellen acrescenta que junto ao gorro a mãe envia um bolo, vinho e uma cesta para a avó, buscando uma conexão com elementos do conto original. Em meio a sua fala, a menina para e olha ao redor como se alguém tivesse questionado sua história, e o narrador heterodiegético acrescenta que "[...] a Noite, à janela, apenas ria silenciosamente, enquanto suas lágrimas caíam sem som"<sup>207</sup> (Aichinger, 2021, p. 172, tradução nossa), novamente inserindo aspectos de fantasia quando aparentemente narra do exterior, isto é, do mundo operacional. A impressão é de que há um contágio entre as duas PFS, o que pode ser explicado pelo fato de que a narração nesse momento tem a focalização em Ellen, uma personagem infantil, que

---

<sup>205</sup> Texto original: "»Wenn sie nachts von der Arbeit kam, war die Mutter sehr müde, niemand wartete auf sie. Da begann sie zu stricken. Und die strickte aus ihrer Sehnsucht eine runde rote Mütze mit einer langen Quaste für den Wind".

<sup>206</sup> Texto original: "Als die Mütze fertig war, riß die Mutter den Faden an ihrem Herzen ab, packte sie in eine Schachtel und schickte sie über den Ozean".

<sup>207</sup> Texto original: "[...] aber die Nacht am Fenster lachte nur leise und auch ihre Tränen fielen lautlos".

consequentemente percebe a realidade primordial de forma distinta mesmo, a ponto de ser possível ter como ouvinte uma Noite que chora.

A história segue sendo contada por Ellen, que afirma não saber como tudo passou pela censura, mais uma vez agregando aspectos exteriores à sua fantasia. Quando a caixa é aberta, percebe-se que o bolo está queimado, pois o gorro ardia. Esta condição do gorro, que estava tão quente a ponto de queimar o bolo, pode ser compreendida como uma metáfora para a intensidade do amor e da saudade depositados na sua confecção. Na história, a criança rapidamente veste o gorro e quando tenta tirá-lo, ele não sai mais: “em vez disso, permaneceu como uma auréola vermelha e queimava. Não se deve invejar ninguém por uma auréola”<sup>208</sup> (Aichinger, 2021, p. 172-173, tradução nossa). Neste trecho, o gorro é comparado a uma auréola, há, portanto, um símile. Cria-se uma imagem: o gorro contorna o rosto da menina tal qual o brilho dourado em formato de aro presente nas representações dos santos, porém aqui o gorro brilha em tom de vermelho. Interpretar o significado desta auréola é enigmático, pode ter uma relação com o divino, ou santidade<sup>209</sup>. Como não é claro o que significa, isso pode ser considerado uma cifra.

Em seguida, Ellen prossegue com a narração, agora a menina da história já se tornou a Chapeuzinho Vermelho e vai levar o vinho e o bolo dentro da cesta para a sua avó: “A avó morava no mesmo quarto, porém era um longo caminho através de uma escura floresta”<sup>210</sup> (Aichinger, 2021, p. 173, tradução nossa). Este trecho parece expressar um paradoxo se for interpretado fora da lógica do mundo de fantasia, mas nessa PFS um caminho dentro de um quarto pode ser visto como uma floresta escura. Além disso, esse caminho longo pode ser metaforicamente interpretado não como uma jornada, mas sim como uma dificuldade emocional do percurso. No caminho, o vinho escorre pelo chão e o bolo cai e é devorado pela Guerra<sup>211</sup>: “Ela tinha um pelo longo, desganhado e sujo, quase como o de um lobo”<sup>212</sup> (Aichinger, 2021, p. 173,

---

<sup>208</sup> Texto original: “[...] sondern blieb wie ein roter Heiligenschein und brannte. Man sollte niemand um einen Heiligenschein beneiden.»”.

<sup>209</sup> Sobre a simbologia da auréola ver: BBC NEWS BRASIL (2021).

<sup>210</sup> Texto original: “Die Großmutter wohnte im selben Zimmer, aber es war doch ein langer Weg durch einen finsternen Wald”.

<sup>211</sup> Em alemão, a palavra para “guerra” – Krieg – é masculina (der Krieg), o que torna mais natural e sutil o jogo de palavras em que a guerra se transforma em lobo (der Wolf), ambos do mesmo gênero gramatical. Em português, essa associação pode soar mais estranha devido à diferença de gênero entre as palavras “guerra” (feminina) e “lobo” (masculino).

<sup>212</sup> Texto original: “Er hatte ein langes zottiges schmutziges Fell, fast wie im Wolf”.

tradução nossa). A Guerra pergunta à Chapeuzinho para onde ela vai e o que leva na cesta “– Estou levando a saudade para ela”<sup>213</sup> (Aichinger, 2021, p. 173, tradução nossa), responde a menina. Nesse momento, a Guerra se torna o próprio lobo da história, que fica furioso, pois não pode devorar a saudade, ela queima a sua língua. O Lobo, então, corre e Chapeuzinho Vermelho tenta alcançá-lo, mas ele chega antes ao destino. Quando a menina chega à cama da avó, ela está diferente, e elas têm o diálogo típico dessa história. Contudo, a resposta da avó à pergunta sobre os lábios faz a Chapeuzinho pensar no veneno, e Ellen levanta-se da cama assustada: “– Mas, vovó, por que esses lábios tão grandes? – Para te engolir melhor! – O veneno? Você quer dizer o veneno, vovó? /Ellen saltou da cama; estava descalça no meio do quarto e tremia de frio e medo”<sup>214</sup> (Aichinger, 2021, p. 174, tradução nossa). Ellen vê que o veneno ainda está em cima da mesa, por um instante ela parece confundir as duas realidades. Então retorna e pergunta uma última vez, próxima das mãos frias da avó. Como não obtém resposta, seca suas lágrimas e, logo em seguida, pega no sono.

Ellen sonha com um jovem vestido como um soldado. Quando acordou, escutou o portão de casa se abrindo e passos no corredor, então desperta a avó dizendo que eles estão chegando para pegá-la. A avó, tranquila, pede pelo veneno. Ellen, ainda com o pensamento na história que contava antes, diz que a avó é grande e que o Lobo não pode devorá-la. A menina diz que protegerá a avó, que ela é forte, que pode esconder a avó. Porém, a senhora não quer ouvir nada disso, somente clama pelo veneno. Percebemos como Ellen não entende a realidade primordial da mesma forma que a avó, apesar de não estar mais contando a história, apesar de estar desperta, ela ainda preserva a lógica do mundo de fantasia, uma lógica infantil. Assim, não vendo mais alternativa, cede ao pedido da avó, prepara-lhe o veneno em um copo de água e entrega a ela. A descrição deste ato é feita por meio de uma comparação (imagem/símile): “Ellen segurou o copo junto aos lábios da avó. Então, alimentou-a com o veneno como um pardal alimenta seu filhote e, em seguida, desabou ao lado da cama”<sup>215</sup> (Aichinger, 2021, p. 177, tradução nossa). As duas esperam, porém os soldados não vêm. No corredor não há nada. Ela grita, chamando

---

<sup>213</sup> Texto original: “– *Ich bringe ihr die Sehnsucht*“.

<sup>214</sup> Texto original: “– *Aber Großmutter, was hast du für dicke Lippen? – Daß ich es besser schlucken kann! – Das Gift? Meinst du das Gift, Großmutter?/Ellen war vom Bett gesprungen, sie stand barfuß in der Mitte des Zimmers und zitterte vor Kälte und Angst*”.

<sup>215</sup> Texto original: “*Ellen hielt ihr das Glas an die Lippen. Dann fütterte sie ihre Großmutter mit dem Gift wie ein Spatz sein Junges und brach gleich darauf neben dem Bett zusammen*”.

do lado de fora, para que venham, ela quer ser levada para se encontrar com Georg, porém ninguém aparece. Eles não retornam.

O veneno começa a fazer efeito e a cabeça da avó tomba para o lado, seus olhos fecham. Ellen, desesperada, pergunta a Deus o que ele pode fazer sobre a morte e diz à avó: “Avó, acorde, recomponha-se, não se morre quando não se quer”<sup>216</sup> (Aichinger, 2021, p. 180, tradução nossa). Mais uma vez há um paradoxo, a frase indica que a avó teria controle sobre sua própria morte, o que contradiz a lógica da realidade primordial, já que ninguém pode evitar a morte simplesmente por não querer. A lógica da criança, porém, é outra. Mesmo assim, conforme explicou Schütz, os atos nos mundos de fantasia não têm efeito para a realidade primordial, de modo que Ellen não consegue mudar o fato. Em seguida, o narrador cita outra vez a Noite, que observa toda a cena: “Com os olhos abertos, a Noite ouviu esse estranho sermão contra a morte. O centro de sua missão parecia se aproximar”<sup>217</sup> (Aichinger, 2021, p. 180, tradução nossa). A personificação da noite, que contribui para o cenário de fantasia, tinha aparentemente a missão de levar a avó.

A avó começa a movimentar os braços, como se buscasse algo, enquanto Ellen tenta compreender suas intenções. Por fim, a menina questiona se a avó deseja viver, mas quem responde é a Noite, personificada na narrativa. Diante disso, Ellen afirma que fará a avó viver e recorre ao seu livro de orações, demonstrando a busca por uma solução. Paralelamente, a deterioração física da avó é descrita de forma detalhada e quase pictórica: “O nariz da avó ficou pontudo e suas bochechas murcharam”<sup>218</sup> (Aichinger, 2021, p. 183, tradução nossa), uma descrição que enfatiza a iminência da morte. Essa metáfora se prolonga no trecho: “O próprio mestre deu os toques finais e esfumou o esfumado”<sup>219</sup> (Aichinger 2021, p. 183, tradução nossa), o que sugere uma visão artística da morte, como se o destino ou uma entidade divina estivesse finalizando uma obra. Ao longo da cena, a oposição entre luz e escuridão assume um papel simbólico, reforçando o contraste entre o esforço de Ellen para salvar a avó e a inevitabilidade da morte. A luz do abajur que se apaga, por exemplo, pode ser interpretada como a última centelha de vida da idosa. No desfecho do

---

<sup>216</sup> Texto original: “»Großmutter, wach auf, nimm dich zusammen – man stirb nicht, wenn man nicht will!«”.

<sup>217</sup> Texto original: “Mit offenen Augen hörte die Nacht diese merkwürdige Predigt gegen den Tod. Das Zentrum ihres Auftrags schien näher zu rücken”.

<sup>218</sup> Texto original: “Die Nase der Großmutter trat spitz hervor, ihre Wangen fielen ein”.

<sup>219</sup> Texto original: “Der Meister selbst tat die letzten Griffe und verwischte das Verwischende”.

episódio, Ellen realiza um último ato simbólico: utilizando a água remanescente no copo, ela batiza a avó. A menina parece acreditar que esse gesto não apenas garantiria a salvação espiritual da avó, mas também a traria de volta à vida de maneira literal. Observamos, mais uma vez, uma possível PFS, pois Ellen não parece compreender o batismo exclusivamente como um rito espiritual, mas sim como um meio de ressurreição efetiva. Esse trecho evidencia a forma ingênua e desesperada com que a personagem lida com a morte.

#### 4.2.2 Realidade primordial em *DgH*

A linguagem da realidade primordial no texto *Die größere Hoffnung* de Ilse Aichinger é caracterizada tanto por imagens concretas quanto por metáforas, paradoxos e contrastes intensos. O uso de uma linguagem figurada em passagens que interpretamos com sendo realidade primordial, pode, em alguns momentos, causar confusão. A presença de linguagem indireta em um contexto do mundo operacional, em teoria, não seria necessária, ou esperada. Em grande parte dos trechos analisados, o texto se concentra no ambiente externo dos personagens, não deixando, entretanto, de retratar as sensações deles. Como, por exemplo, no aniversário de Georg, em que a realidade do momento está imersa na frustração e tristeza interna do protagonista, contrastando com o ambiente que tenta ser festivo, mas é sempre interrompido pelas situações externas que levam as crianças à realidade primordial. Ademais, essas imagens, metáforas e cifras ainda que possuam um simbolismo, não criam um mundo paralelo de fantasia, mas sim intensificam a percepção angustiante da realidade primordial vivida pelas personagens. A linguagem utilizada não tenta suavizar a dureza da realidade, pelo contrário, enfatiza o constante confronto entre os desejos dos personagens e o que realmente ocorre. Por fim, a oscilação entre a realidade primordial e o desejo de acessar outras PFS ocorre à medida que experiências de choque no mundo operacional causam uma tensão e provocam um “salto” de um mundo para outro. Em um contexto mais amplo, a realidade primordial é apresentada na obra de Aichinger como um cenário de constante transição de PFS, onde a criança, mesmo em seus momentos lúdicos e de esperança, está consciente e imersa na destruição e no sofrimento causados pelo contexto da guerra.

#### 4.2.2.1 “No meu aniversário não há segredos!”

O quinto capítulo representa o dia de aniversário de Georg, um dos amigos de Ellen. O narrador heterodiegético-extradiegético conta sobre a festa de aniversário e a narração é majoritariamente voltada para a realidade primordial:

Georg fazia aniversário hoje. O tampo da mesa havia sido estendido para ambos os lados e estava coberto com uma grande toalha clara. A toalha tinha a cor das flores de macieira. A senhora que morava no quarto ao lado da cozinha havia emprestado a toalha para Georg para o seu aniversário. Georg achava estranho receber algo emprestado no seu aniversário. Emprestado. O pensamento não o deixava. Sentado rigidamente e sozinho no lugar de honra, esperava seus convidados, tremendo de frio<sup>220</sup> (Aichinger, 2021, p. 104-105, tradução nossa).

O trecho em análise caracteriza o ambiente de maneira majoritariamente objetiva, com predominância de substantivos concretos, ao mesmo tempo em que apresenta os pensamentos do protagonista. No entanto, observamos a presença de uma metáfora na descrição da toalha da mesa, cuja cor é comparada à das flores de macieira. Essa associação remete a um tom de rosa claro, tendendo ao branco quando as flores estão completamente abertas, conforme ilustrado na Figura 1 a seguir.

FIGURA 1 – FLOR DE MACIEIRA



Fonte: Hans (2013).

---

<sup>220</sup> Texto original: “Georg hatte heute Geburtstag. Die Tischplatte war nach beiden Seiten hin ausgezogen und mit einem großen hellen Tuch bedeckt. Das Tuch hatte die Farbe von Apfelblüten. Die Dame, die die Kammer neben der Küche bewohnte, hatte es Georg zu seinem Geburtstag geliehen./Georg fand es merkwürdig, zu seinem Geburtstag etwas geliehen zu bekommen. Geliehen. Der Gedanke ließ ihn nicht los. Steif und einsam saß er auf den Ehrenplatz und erwartete seine Gäste, er fror”.

Analisando a passagem seguinte, percebe-se que a descrição do ambiente e dos objetos se articula com a exposição dos pensamentos e sentimentos de Georg. A cama compartilhada por ele e seu pai foi deslocada para um canto, a fim de liberar espaço; contudo, a dança desejada por uma das convidadas não poderia ocorrer. O narrador, após descrever a expressão do menino, que franze as sobrancelhas, segue relatando seus sentimentos: “Era triste não poder oferecer aos hóspedes tudo o que eles queriam”<sup>221</sup> (Aichinger, 2021, p. 105, tradução nossa). As impressões e ações de Georg, transcritas pelo narrador, evidenciam que há uma internalização do desapontamento que ele experimenta, e a partir disso podemos inferir que ele possui certa consciência do mundo operacional. Não há indícios de um mundo de fantasia, nesse excerto, apenas a descrição do espaço e dos estados psicológicos do personagem. Mesmo a caracterização posterior do grande bolo preto, descrito como “desajeitado” e comparado a um “rei proclamado contra sua vontade” (Aichinger, 2021, p. 105, tradução nossa), embora contenha um símile, mantém-se no nível da realidade primordial, posto que a comparação sugere um contraste entre aparência e essência: o bolo, à primeira vista imponente e aparentemente feito de chocolate, revela-se apenas negro, intensificando a sensação de decepção de Georg e não construindo outra percepção diante da realidade. O bolo negro também pode ser interpretado como uma cifra, visto que, se o supomos não ser feito de chocolate, não se sabe se o bolo está queimado ou se ele representa algo além disso. Acrescenta-se a esta cena o terno que Georg recebeu do pai, que também não parece exatamente compatível com o momento, principalmente em decorrência da estrela presa nele:

Para aumentar a solenidade, seu pai lhe emprestou um terno cinza escuro. Uma tira estreita de couro segurava as calças. O paletó era largo e trespicado, e os ombros de seu pai caíam calmamente sobre os ombros de George. Se não fosse pela estrela, a grande estrela amarela no lindo paletó! Ela estragou toda a alegria de George<sup>222</sup> (Aichinger, 2021, p. 105, tradução nossa).

---

<sup>221</sup> Texto original: “*Es war traurig, seinen Gästen nicht alles bieten zu können, was sie wünschten*”.

<sup>222</sup> Texto original: “*Um die Feierlichkeit zu erhöhen, hatte ihm sein Vater einen dunkelgrauen Anzug geborgt. Ein schmaler lederner Riemen hielt die Hose hinauf. Der Rock war weit und doppelreihig, von Georg Schultern fielen gelassen sie Schultern seines Vaters ab. Wäre der Stern nicht gewesen, der große gelbe Stern an dem schönen Rock!/Er verdarb Georg alle Freude*”.

Para Georg, a causa daquele momento não ser alegre está representada pela estrela, uma das cifras que perpassa a narrativa. Além disso os “ombros de seu pai” que “caíam calmamente sobre os ombros de Georg” podem ser considerados uma metonímia, visto que os “ombros de seu pai” substituí os ombros do terno, funcionando como uma parte que remete ao todo. Nesse sentido, pode também indicar uma cifra para a condição de Georg como filho de um judeu.

Adicionalmente, observamos, nesta primeira passagem descritiva sobre o aniversário, o contraste entre cores: a cor clara da toalha usada para o momento de festa contra o bolo negro sobre a mesa; depois, a cor sóbria do lindo terno, cinza escuro, contra o amarelo da estrela que retira toda a alegria. Portanto, as cores, assim como já analisamos em outras PFS, são significativas para a descrição e têm significado também na realidade primordial.

Anteriormente quando analisamos os mundos de fantasias, notamos que havia interpolação com trechos de realidade primordial. Neste capítulo essa alternância também ocorre. O narrador acessa os pensamentos de Georg, que, ao olhar a estrela, imagina-a como um sol, isso o leva a uma espécie de sonho acordado em que véus, o crepúsculo e a lua assumem ações humanas (Aichinger, 2021, p. 106). Quando os amigos chegam, tentam ignorar a realidade primordial, neste caso o vizinho que chorava no quarto ao lado:

Bibi riu, mas não parecia que estava realmente rindo. Os outros sentaram-se ao redor e tentaram em vão conversar no tom calmo e indiferente dos adultos. Como se não ouvissem o choro do quarto ao lado e como se não estivessem com medo. No quarto ao lado, alguém estava chorando, deveria ser o jovem que tinha sido admitido ali recentemente<sup>223</sup> (Aichinger, 2021, p. 106, tradução nossa).

Georg imagina um diálogo com eles no qual agradece pelos presentes, pensa sobre o fim da guerra e afirma que poderão jogar vôlei no próximo verão (Aichinger, 2021, p. 107, tradução nossa). No entanto, a realidade primordial segue presente impedindo-o de concretizar seu desejo, deslocando-o para o mundo operacional:

---

<sup>223</sup> Texto original: “*Bibi lachte, aber es klang nicht, als lachte sie wirklich. Die andern saßen rundherum und versuchten vergeblich, sich in dem leisen und unbeteiligten Tonfall der Erwachsenen zu unterhalten. Als hörten sie nicht das Weinen aus dem Zimmer nebenan und als hätten sie keine Angst. Im Zimmer nebenan weinte jemand, es mußte der junge Mann sein, den man vor kurzem hier eingewiesen hatte*”.

Georg queria dizer tudo isso. Por isso ele se levantou e colocou as duas mãos na toalha de mesa. Por isso ele batia incessantemente com os dedos na borda da mesa. Ele queria ser ouvido.

As crianças já estavam em silêncio há muito tempo, mas o jovem estranho do lado não estava. Seu choro apagava as palavras de Georg na boca, como uma rajada de vento apaga um fósforo após o outro<sup>224</sup> (Aichinger, 2021, p. 107, tradução nossa).

Mais uma vez, uma metáfora e uma imagem são usadas para descrever o motivo de Georg não falar o que desejava; ao contrário, ele apenas consegue falar sobre a realidade primordial: “Alguém está chorando ali!”<sup>225</sup> (Aichinger, 2021, p. 108, tradução nossa). Novamente as crianças tentam falar de outros assuntos e ignorar o homem que chora, mas assim que a conversa cessa por um instante a realidade vem à tona. Bibi sussurra algo para Kurt, ao que Georg responde: “No meu aniversário não há segredos!”<sup>226</sup> (Aichinger, 2021, p. 109, tradução nossa). Bibi diz que ele deve ficar feliz por não saber esse segredo. Hanna decide que quer saber o motivo do choro ao lado, mas Georg não permite, ele entende que isso é perigoso:

Não se deve exigir certeza”, disse Georg baixinho, “isso é para os grandes, quase todos fazem isso, mas por isso morrem. Porque exigem certeza. Não importa o quanto vocês perguntam, sempre permanecerá incerto, sempre, ouviram? Enquanto vocês viverem” (Aichinger, 2021, p. 109-110, tradução nossa).

Georg, então, fala que não quer saber sobre o segredo de Bibi, e Leon diz que é um dia de aniversário e que eles deveriam brincar de algo. Georg concordou e mencionou que já tinha preparado o bingo. Quando perguntaram o que estava em jogo, ele respondeu que era a honra. Kurt, no entanto, zombou, perguntando ironicamente por qual honra eles estavam jogando, sugerindo que eles deveriam jogar pela estrela. Georg repreendeu os outros por começarem aquela discussão novamente. Herbert, então, antes mesmo que Bibi pudesse impedi-lo de falar, nervosamente revelou o que Bibi havia dito: que a estrela significava a morte. Desse modo, as crianças encaram mais uma vez a realidade primordial. Como Georg havia

---

<sup>224</sup> Texto original: “*Das alles wollte Georg sagen. Deshalb war er aufgestanden und hatte beide Hände auf das Tischtuch gelegt. Deshalb klopfte er unaufhörlich mit den Fingern an die Tischkante. Er wollte sich Gehör verschaffen./Die Kinder schwiegen längst, aber der junge fremde Mann von nebenan schwieg nicht. Sein Weinen verlöschte Georg die Worte im Mund, wie ein Luftzug ein Streichholz nach dem anderen verlöscht*”.

<sup>225</sup> Texto original: “*»Da weint jemand!«*”.

<sup>226</sup> Texto original: “*»An meinem Geburtstag gibt es keine Geheimnisse!«*”.

pensado anteriormente na estrela estava escrito “Judeu”, conseqüentemente, ser judeu significava morrer. As crianças sentem medo. Kurt abre a janela e tudo está escuro do lado de fora, a ponto de não enxergarem o pátio. É introduzida uma comparação: “Era tão escuro e profundo quanto o mar”<sup>227</sup> (Aichinger, 2021, p. 111, tradução nossa). E Kurt declara que poderiam ali mesmo, jogar-se um a um pela janela, dessa forma não teriam mais medo.

Embora este tema possa parecer muito impactante – crianças cogitando o suicídio – pode-se interpretar que Aichinger constrói literariamente uma situação que ela própria experienciou enquanto jovem meio-judia durante a guerra em Viena. Em seu diário, Ilse Aichinger registra, em 29 de dezembro de 1940 (Figura 2), seu desejo de morrer ou adoecer, expressando exaustão, falta de forças e temor pelo futuro. Ela manifesta o anseio de sonhar ou de habitar outra realidade, um mundo de contos de fadas isento de sofrimento. Já em 31 de dezembro de 1940 (Figura 3), escreve: “Por que não posso morrer quando não desejo mais viver”.

FIGURA 2 – DIÁRIO, 29 de dezembro de 1940

---

<sup>227</sup> Texto original: “*Es war dunkel und tief wie ein Meer*”.

29. Dezember 1940.  
 Ich bin so müde und will sterben oder krank werden. Ich bin überhaupt nicht mehr ich, sondern irgend ein jämmerliches Handkappen. Morgen um die Zeit muß ich schon wieder ins Büro sitzen und wenn ich dran bleibe, müde ich unerbittlich sterben. Wenn mir nur etwas täte. Ich bin halt schon zu müde für alles, ich habe gar keine Kraft. Ich habe auch noch kein starkes und frohes Herz, wie der Spitzkranz gestern in der Oper gesagt hat. Mir bangt so vor dem Morgen, vor dieser grau-schwarzen Woche, ich müde ich ganz träumen wird in einer ganz anderen Welt sein, in einem Märchenland, wo nicht so viel Leid ist. und man nicht nicht so quält. Aber das geht ja wahrscheinlich nicht. Das letzte ist es mir am Abend, wenn ich in meinem Bett lieg und endlich schlafen und träumen darf, über mir steht der Christbaum mit den weißen Kerzen und dann gewinnt mich wirklich niemand mehr, ich selber zu sein. Da war ich irgendein geistlicher Mensch, irgend ein Märchenprinz und darf ruhig liegen und schlafen.

Fonte: Aichinger (1940).<sup>228</sup>

FIGURA 3 – DIÁRIO 31 de dezembro de 1940

31. Dezember 1940.  
 Warum kann ich nicht sterben, wenn ich doch nicht mehr leben will.

Fonte: Aichinger (1940).

<sup>228</sup> “Estou tão cansada e quero morrer ou ficar doente. Eu não sou mais eu mesma, mas algum tipo de pano qualquer. Amanhã, a essa hora, já devo estar sentada no escritório novamente e, quando penso nisso, quero morrer de fato. Se algo pudesse me dar um conselho. É que estou tão cansada de tudo, não tenho mais força nenhuma, nem um coração forte e feliz, como o ator disse ontem na ópera. Temo tanto o amanhã, esta semana horrível, quero poder sonhar e estar num mundo completamente diferente, em um reino de contos de fadas, sem tanto sofrimento e onde um não tortura o outro. Mas acho que isso não existe. O que mais gosto é da noite, quando estou deitada na minha cama e finalmente podendo dormir e sonhar, a árvore de Natal com velas brancas sobre mim, e ninguém mais me obrigando a ser eu mesma. Nesse momento, sou uma pessoa feliz, algum príncipe de conto de fadas, e posso me deitar e dormir em paz” (tradução nossa).

A escolha de tematizar o suicídio infantil configura-se como uma estratégia estética vinculada à elaboração de um trauma coletivo e à denúncia de uma realidade histórica. Tal escolha, contudo, provocou reações críticas importantes à época: Danneberg (1948) aponta em sua resenha crítica sobre *DgH* que a narrativa de Aichinger não trata o sofrimento com humildade e que a oposição entre o mundo cruel dos adultos e o universo lúdico das crianças é uma característica incômoda da narrativa. Essa crítica demonstra o impacto que o romance causou à época, suscitado pelas estratégias de linguagem adotadas por Aichinger. Mesmo envolvendo situações lúdicas, o fragmento mencionado aqui reflete a percepção que as crianças têm do mundo adulto. Diante dos acontecimentos do mundo operacional não é possível separar a infância da guerra. As crianças protagonizadas vivem a infância nesse contexto e envolvem-no em suas brincadeiras e sonhos, não podem dissociar as duas PFS, diferentemente do que ocorre com os adultos. No caso das crianças, elas se influenciam.

É justamente a presença de personagens infantis diante de experiências extremas que cria uma construção estética importante. A infância aqui não é protegida nem idealizada: ela é atravessada pela guerra e pela violência.

Conforme vimos anteriormente em Lima (1980), a *mímesis* se fundamenta na capacidade de captar e cristalizar, na obra artística, um modo de ser extraído da realidade contemporânea. Aichinger traz da sua realidade contemporânea extradiegética situações e vivências, algumas até possivelmente autobiográficas, as quais ela incorpora e fixa em sua obra nas experiências das crianças que protagonizam a narrativa. Dessa maneira, reconhecemos o traço transitório do presente, a *mímesis* também incorpora essa dinâmica à criação artística: “Como decisão, *mímesis* é escolha de permanência; como decisão efetuada sobre uma matéria cambiante, é uma permanência sempre mutante. O ato da *mímesis*, em suma, suportaria uma constância e uma mudança” (Lima, 1980, p. 3).

Por meio da análise acima, percebemos essa dinâmica mimética na forma como Aichinger constrói a narrativa: a realidade primordial surge constantemente e permeia a percepção das crianças, mas há momentos em que a fantasia ou o desejo de escapar do mundo operacional tentam emergir. A oscilação entre uma tentativa de ignorar a realidade e a inevitável imposição do contexto histórico (representado pela estrela amarela, pelo choro do vizinho e pela ameaça da morte) ilustra justamente essa tensão entre permanência e mudança. Além disso, a metáfora do fósforo que se

apaga com o vento, usada para mostrar como Georg não consegue naquele momento fugir da realidade com sua imaginação, exemplifica a impossibilidade de sustentar uma ilusão diante da tensão da realidade primordial, reforçando a ideia de que, ainda que a fantasia tente oferecer uma forma de permanência (a festa de aniversário, os jogos, os diálogos), ela carrega em si a transformação imposta pelo contexto social e histórico. Mesmo que essas crianças tentem dentro do universo lúdico vivenciar sua infância, o contexto histórico impõe a elas mudanças na forma de ser criança. Essa percepção pode, em um outro momento histórico, causar espanto, porém fornece uma imagem de uma juventude e de uma época, conforme escreveu Schreiber (1949, *apud* Moser, 1995, p. 159).

Ademais, segundo Costa Lima, o objeto mimético não é uma mera reprodução da realidade, mas uma produção que é criada e recebida com base nos conhecimentos internalizados tanto pelo autor quanto pelo leitor. Assim, a *mimesis* não segue um referente fixo, mas é filtrada pelas experiências e perspectivas históricas de quem a produz e de quem a interpreta. No quinto capítulo, percebe-se essa construção mimética na maneira como a realidade primordial da narrativa é apresentada, por exemplo, com situações que ficamos sabendo ocorriam na realidade extradiegética, como o pequeno quarto onde ocorre a festa, o vizinho que chora por ter recentemente sido alocado no quarto ao lado e a impossibilidade que as crianças têm de comprar um bolo de aniversário por serem judeus e precisarem usar a estrela. O fato de as crianças tentarem recusar essa realidade – desviando o assunto ou tentando brincar e, ao mesmo tempo, serem constantemente trazidas de volta a ela – ilustra a ideia de que a recepção da *mimesis* depende dos conhecimentos prévios do receptor, visto que ele pode perceber a relação existente com a realidade ou, conforme vimos anteriormente, considerar a narrativa como inadequada ou até surrealista. A revisão de Lima do conceito de *mimesis* contribui para entender que a narrativa de Aichinger não opera como um espelhamento direto da realidade, mas como uma reelaboração que depende tanto da experiência da autora quanto do repertório de cada leitor.

#### 4.2.2.2 Entre canhões e ruínas

O último capítulo do livro *Die größere Hoffnung* mostra a destruição causada pela guerra: “Quando Ellen saiu do porão, notou um cavalo à sua esquerda. Ele estava

deitado, arfando, com os olhos fixos nela com uma confiança ilimitada, enquanto o doce cheiro de decomposição já emanava de sua ferida”<sup>229</sup> (Aichinger, 2021, p. 242, tradução nossa). O início do capítulo intercala descrições da destruição provocada pela guerra que alcançou a cidade e as falas e os desejos internos da personagem. Como vemos no excerto acima, a descrição provoca sinestesia ao combinar diferentes sensações, "doce cheiro de decomposição", gustativa e olfativa, para descrever o odor. Essa descrição também causa certo paradoxo, visto que “doce” não é uma característica comum a algo que se decompõe.

Ellen ignora o chamado dos adultos para que retorne ao porão. O cenário pelo qual ela caminha é descrito fazendo uso de figuras de linguagem, como podemos observar no seguinte trecho: “Ruínas cresciam como obstáculos e tentavam detê-la, ruínas queimadas, que – como soldados cegos – encaravam o sol tímido pelos buracos nas janelas; tanques blindados e ordens estrangeiras”<sup>230</sup> (Aichinger 2021, p. 243, tradução nossa). As ruínas, que “cresciam como obstáculos e tentavam detê-la”, são descritas como entidades vivas, há uma personificação por meio da atribuição de uma intencionalidade que causa no texto um efeito metafórico que, por sua vez, reforça a hostilidade do ambiente demonstrando que não era adequado para que ela saísse. A comparação das ruínas com “soldados cegos” é ambígua e pode sugerir metaforicamente uma falta de compreensão sobre a destruição; paradoxalmente, a cegueira também pode simbolizar uma forma mais profunda de percepção ou uma visão interna. Outra possibilidade é a cegueira também indicar a necessidade de confiar nos sentidos e da assistência de outras pessoas para navegar pelo mundo. Nesse sentido, as ruínas seriam um reforço para indicar a Ellen que ela deveria confiar nos adultos que disseram para ela retornar ao abrigo, assim como um soldado cego teria de confiar em seus companheiros; ao mesmo tempo, a cegueira pode ser um símbolo de transformação pessoal ou mudança profunda e a perda de visão pode ser usada para representar uma jornada interior ou um renascimento espiritual. Como não é claro o sentido deste símile, podemos considerá-lo como sendo uma cifra.

---

<sup>229</sup> Texto original: “Als Ellen aus dem Keller kroch, bemerkte sie zu ihrer Linken ein Pferd. Das lag und röchelte und hatte die Augen in grenzenloser Zuversicht auf sie gerichtet, während aus seinem Wunden schon der süßliche Geruch der Verwesung strömte”.

<sup>230</sup> Texto original: “Trümmer wuchsen wie Hürden und versuchten, sie aufzuhalten, ausgebrannte Ruinen, die – wie blinde Soldaten – mit leeren Fensterhöhlen in die scheue Sonne starrten, Panzerwagen und fremde Befehle”.

Além disso, o contraste entre as "ruínas queimadas" e o "sol tímido" cria uma tensão entre devastação e iluminação, o que pode insinuar um lento restabelecimento da vida após o conflito. O sol tímido também pode indicar o sol poente, pois logo escurece. A menção a "tanques blindados e ordens estrangeiras" reforça a ideia de dominação militar e opressão externa. O uso dessa linguagem do fragmento constrói uma atmosfera de guerra, destacando o embate entre forças opressoras e a persistência de Ellen em meio à destruição.

"O que poderia acontecer?" pensou Ellen. Ela correu entre canhões, ruínas e cadáveres, entre barulho, desordem e abandono, e gritou baixinho de alegria. Isso continuou até que suas forças a abandonaram. Um cano de arma se projetava de arbustos lilases roxos claros. Ela queria passar. Um soldado estrangeiro a empurrou para o lado, rápido, com força e sem cuidado, com a mão esquerda. Alguma ordem veio da direção da arma. O soldado virou a cabeça e soltou Ellen.

A grade do parque estava quebrada naquele lugar. O denso e selvagem matagal a acolheu e a libertou novamente. A grama estava alta e verde. Ao longe, um uniforme estava pendurado em uma jovem faia, mas não era mais possível dizer se ainda abrigava o corpo de um homem. Não havia mais ninguém para ser visto. Mais uma vez, algo atingiu o solo fresco bem atrás de Ellen. Pedacos de pedra e terra estilhaçaram e acertaram-na no ombro. Foi como se um bando de meninos pequenos tivesse lançado algo contra ela de trás de um arbusto<sup>231</sup> (Aichinger, 2021, p. 243-244, tradução nossa).

A passagem acima apresenta uma linguagem fragmentada, caracterizada por contrastes abruptos e imagens paradoxais que acentuam o estranhamento da cena. O uso de frases curtas e encadeamentos rápidos, como acontece na sequência "Ela correu entre canhões, ruínas e cadáveres, entre barulho, desordem e abandono, e gritou baixinho de alegria", transmite dinamismo à cena, ao mesmo tempo em que a justaposição entre morte e alegria cria um efeito paradoxal ou incoerente. A construção das imagens reforça essa dualidade, pois elementos de destruição, como o "cano de arma" e os "cadáveres", coexistem com referências a uma bela natureza, como os "arbustos lilases roxos claros" e a "grama alta e verde", sugerindo novamente

---

<sup>231</sup> Texto original: "»Was kann denn geschehen?« dachte Ellen. Sie rannte zwischen Kanonen, Ruinen und Leichen, zwischen Lärm, Unordnung und Gottverlassenheit, und schrie leise vor Glück. So lange ging das, bis ihre Kraft sie verließ. Aus hellvioletten Fliederbüschen ragte ein Geschützrohr, Sie wollte vorbei. Ein fremder Soldat riß sie zur Seite, schnell und wild und nachlässig, mit der linken Hand. Irgendein Befehl kam von der Richtung der Geschützes. Der Soldat wandte den Kopf und ließ Ellen los./ Das Parkgitter war an dieser Stelle zerborsten. Dichtes, wildes Gestrüpp nahm sie auf und entließ sie wieder. Hoch und grün stand das Gras. In der Ferne hing an einer jungen Buche eine Uniform, von der man nicht mehr erkennen konnte, ob sie noch den Leib eines Mannes beherbergte. Sonst war niemand zu sehen. Noch einmal schlug es dicht hinter Ellen tief in den frischen Boden. Bocken von Stein und Erde spritzen hoch und trafen sie an den Schultern. Es war, als hätte ein Rudel kleiner Jungen hinter einem Busch hervor nach ihr geworfen".

um contraste paradoxal entre guerra e vida, que pode se estender à contradição entre a guerra e a menina que, feliz, se atira a ela enquanto todos os outros se escondem. Além de que não há explicações diretas sobre o desencadeamento dos fatos, algo que intensifica o clima de desorientação, como exposto no excerto “Alguma ordem veio da direção da arma. O soldado virou a cabeça e soltou Ellen”, em que a ação descrita ocorre de maneira abrupta e sem uma lógica evidente. Nesse caso, o narrador, apesar de ter consciência dos pensamentos e sentimentos de Ellen, não sabe, ou omite, explicações sobre a razão de o soldado não a ter mantido presa. O impacto visual do texto é acentuado pelo uso de imagens concretas e pela introdução de um tempo narrativo fluido, que mescla deslocamentos físicos e psicológicos, culminando na sensação de ameaça constante, o que chega ao auge quando algo que bate do chão – que pode ser uma granada ou um tiro – e acerta Ellen: “pedaços de pedra e terra estilhaçaram e acertaram-na no ombro”. Entretanto, ela compara essa adversidade com a brincadeira de jogar coisas que os meninos fazem. Embora os meninos pequenos sejam geralmente vistos como inofensivos, a ação de “lançar algo” contra outra pessoa carrega uma conotação de agressividade. Isso pode simbolizar que a personagem estaria enfrentando um ataque que não esperava ou que não compreende totalmente. Há também um elemento lúdico na comparação. Mesmo que a ação seja hostil, a comparação envolvendo meninos pequenos pode sugerir que há uma falta de seriedade na maneira como a personagem percebe a situação.

A realidade primordial segue sendo descrita no referido capítulo com imagens e comparações paradoxais, que contribuem para um contraste entre guerra e tranquilidade: “O barulho da batalha desapareceu como se nunca tivesse acontecido. Como um projétil suave, a noite de primavera caiu e atingiu todos de uma vez”<sup>232</sup> (Aichinger, 2021, p. 244, tradução nossa). A constatação do barulho que cessa como algo que nunca existiu, por meio da expressão “como se”, indica a sensação de um apagamento total da guerra, visto que a expressão estabelece uma relação direta entre o silêncio repentino e a inexistência do barulho anterior. Portanto, isso parece sugerir que a guerra, que representa a realidade primordial, era algo irreal, ao passo que a comparação do míssil suave com a noite primaveril indica uma aparente falta de lógica que inverte as expectativas, pois o projétil, associado normalmente à

---

<sup>232</sup> Texto original: “*Der Lärm des Kampfes flutete ab, als wäre er nie gewesen. Wie ein sanftes Geschöß fiel der Frühlingsabend und traf alle auf einmal*”.

destruição, aqui é caracterizado como um elemento delicado. Essa fusão de elementos opostos (guerra e suavidade) gera um impacto paradoxal. Contudo, o fragmento seguinte apresenta um cenário de luta e de destruição, o que contradiz a afirmação anterior de que de parecia nunca ter havido uma batalha:

Ellen pulou por cima do riacho. A pontezinha de madeira havia desabado. Os cisnes brancos haviam desaparecido. Perdida a perfeita negligência de seu desejo. Aqueles que ainda restavam para serem alimentados já não podiam mais receber o pão das mãos de crianças. O vidro da casa meteorológica foi quebrado, o ponteiro ficou preso e apontou para sempre para "variável". Em lugar nenhum uma babá vestida de branco dobrou a esquina do caminho de cascalho. Ninguém parecia mais acreditar que algum dia existiram jardineiros<sup>233</sup> (Aichinger, 2021, p. 244, tradução nossa).

A cena se abre com a ação de Ellen atravessando o riacho, mas a menção imediata à “passarela de madeira” que “havia desabado” expõe o impacto destrutivo da batalha por meio da falta de um elemento. Da mesma forma, “os cisnes brancos haviam desaparecido”, exprimem não apenas uma perda física, mas também uma privação de uma ordem natural da vida, visto que nem aqueles que restaram podem ser alimentados pelas crianças, que também não estão mais presentes. A última parte da passagem reforça a sensação de abandono absoluto por meio de negações categóricas: "Em lugar nenhum uma babá vestida de branco dobrou a esquina do caminho de cascalho" e "Ninguém parecia mais acreditar que algum dia existiram jardineiros". A babá, tradicionalmente associada à proteção e cuidado infantil, e os jardineiros, que cultivam e mantêm a beleza natural, desaparecem não apenas fisicamente naquele momento, mas também na possibilidade de voltarem a existir. Essa ausência de elementos relacionados à infância e ao cuidado podem ser cifras que indicam que naquela realidade não há mais infância como antes ou possibilidade de cuidado.

Na caixa de areia do parquinho havia três mortos. Eles jaziam por todo o lugar, como se tivessem brincado por muito tempo e ignorado os chamados

---

<sup>233</sup> Texto original: “Ellen übersprang den Bach. Der hölzerne Steg war eingebrochen. Die weißen Schwäne waren verschwunden. Versunken die vollendete Nachlässigkeit ihres Verlangens. Was noch zu füttern blieb, ließ sich nicht mehr von Kindern das Brot reichen. Das Glas des Wetterhäuschens war eingeschlagen, der Zeiger steckte und zeigte für immer auf »Veränderlich«. Nirgends bog eine weiße Bonne um den Kiesweg. Nichts mehr schien daran zu glauben, daß es jemals Gartenwärter gegeben hatte”.

de suas mães. Agora eles tinham adormecido sem ver a luz do outro lado do túnel<sup>234</sup> (Aichinger, 2021, p. 244, tradução nossa).

O trecho acima apresenta uma forte tensão entre inocência e brutalidade, explorando o contraste entre o espaço lúdico da infância e a presença da morte em decorrência da guerra. A imagem se constrói a partir de contradições visuais e simbólicas, intensificadas por figuras de linguagem como comparação, ironia e metáfora. O parquinho, espaço associado à diversão e à segurança infantil, torna-se cenário da morte. A presença dos corpos na "caixa de areia" sugere um deslocamento perturbador entre dois cenários opostos: o lúdico e o bélico. A comparação dos corpos caídos "como se tivessem brincado por muito tempo e ignorado os chamados de suas mães" emprega uma ironia trágica, pois a imagem espelha a ideia de crianças absortas na brincadeira, alheias ao tempo e às advertências maternas, quando, na realidade, os soldados foram provavelmente impelidos à guerra que lhes tirou a vida. A frase "Agora eles tinham adormecido sem ver a luz do outro lado do túnel" faz alusão à ideia de um além, porém subverte a metáfora clássica da luz como símbolo de transcendência e salvação após a morte. Eles não alcançaram a luz. Por sua vez, a metáfora do "adormecer" pode ser vista como um eufemismo, pois suaviza a descrição da morte ao tratá-la como um "adormecer", o que dá uma conotação mais suave e menos abrupta ao evento. Esse cenário transmite uma ideia de privação de esperança que contrasta com a postura de Ellen.

Dessa maneira, no último capítulo de *DgH*, há uma síntese da violência da guerra e o efeito dessa brutalidade em Ellen. Essa síntese é realizada mediante imagens paradoxais que justapõem elementos de destruição e imagens de beleza natural, o que intensifica a sensação de que Ellen está deslocada naquela realidade e coloca em evidência a maneira peculiar como a personagem percebe o ambiente ao seu redor. Logo, a guerra não está presente apenas na destruição do ambiente externo, mas permeia toda a estrutura narrativa, afeta as diversas PFS, assim como interfere na percepção de Ellen e no modo como ela enfrenta a realidade.

---

<sup>234</sup> Texto original: "Auf dem Spielplatz in der Sandkiste lagen drei Tote. Sie lagen dort kreuz und quer, als hätten sie zu lange gespielt und den Ruf der Mütter überhört. Nun waren sie eingeschlafen, ohne das Licht auf der andern Seite ihres Tunnels zu sehen".

#### 4.3 (DES)ENCONTROS ENTRE PROVÍNCIAS FINITAS DE SIGNIFICADOS

Conforme vimos nos últimos dois subcapítulos, as PFS não aparecem no livro isoladamente. Quando percebemos que Ellen ou seus amigos estão em um mundo de fantasia, o narrador heterodiegético acrescenta trechos de realidade primordial ou a própria situação impele os personagens a retornarem à realidade primordial. Em outros momentos, o acontecimento é tão penoso, que a criança parte para um mundo de fantasia, onde é capaz de elaborar o ocorrido e interpretá-lo.

Vemos isso no primeiro capítulo, após o despertar de Ellen de seu sonho, quando a menina percebe que foi deixada sozinha e fica furiosa, anda por toda a casa e não encontra ninguém. Por meio de uma comparação, o narrador exprime o desespero dela diante do fato de não ter mais sua mãe consigo: “Como Davi contra Golias, lutava contra o pavor do abandono, contra a nova consciência terrível, que levantava sua cabeça como um feio tritão na maré alta dos sonhos”<sup>235</sup> (Aichinger, 2021, p. 25, tradução nossa). Para descrever o sentimento de Ellen, a autora usa a imagem de Davi lutando contra Golias, ou seja, assim como Davi, Ellen era pequena e lutava corajosamente contra sentimentos terríveis – o abandono da mãe e a consciência disso. Essa consciência, porém, é comparada a outra imagem: um tritão que se ergue com a maré, outra figura poderosa. Por meio de discurso indireto livre, o narrador transpõe os pensamentos de Ellen: “Como podiam deixá-la sozinha tanto tempo assim? Como sua mãe podia ficar fora tanto tempo? Estava frio, era preciso acender a lareira, estava frio, estava frio!”<sup>236</sup> (Aichinger, 2021, p. 25, tradução nossa).

O narrador também descreve o lado externo, o que ocorre na realidade primordial, a menina corre por todo lado, abre armários, olha embaixo da cama e a mãe não estava em lugar nenhum. Então, o choque dessa realidade a leva para outra PFS: “Ela tinha de desmenti-lo, tinha de comprovar precisamente o contrário, queria sufocar a goela escancarada da realidade, tinha de encontrar a mãe”<sup>237</sup> (Aichinger, 2021, p. 26, tradução nossa). Essa passagem apresenta uma construção metafórica,

---

<sup>235</sup> Texto original: “*Wie David gegen Goliath kämpfte sie gegen das Grauen der Verlassenheit, gegen das neue furchtbare Bewußtsein, das seinen Kopf wie ein häßlicher Wassermann aus den Fluten der Träume hob*”.

<sup>236</sup> Texto original: “*Wie konnte man sie so lange allein lassen? Wie konnte ihre Mutter so lange wegbleiben? Es war kalt, man mußte Feuer machen, es war kalt, es war kalt!*”.

<sup>237</sup> Texto original: “*Sie mußte es widerlegen, genau das Gegenteil mußte sie beweisen, der Wirklichkeit wollte sie den aufgerissenen Rachen stopfen, ihre Mutter mußte sie finden!*”.

especialmente na expressão "sufocar a goela escancarada da realidade", que representa uma personificação da realidade como algo ameaçador, voraz, que pode devorar ou engolir a personagem. Isso sugere que a verdade dos fatos é agressiva e difícil de enfrentar. Essa "goela" representa a realidade. A necessidade de "sufocá-la" indica um desejo intenso de negá-la ou revertê-la. O uso de um verbo com um significado intenso como "sufocar" enfatiza a angústia e o desespero da personagem. Pode ser, portanto, uma hipérbole. O fragmento sugere que a personagem precisa contrariar a verdade evidente e inescapável de que sua mãe a deixou. Isso pode indicar um processo de negação psicológica, uma tentativa de reverter ou ignorar uma dura realidade.

A última frase citada transmite o momento do "salto" de uma PFS para outra quando o narrador expressa que ela "tinha de comprovar precisamente o contrário [...] tinha de encontrar a mãe" (Aichinger, 2021, p. 26, tradução nossa). Há um forte conflito interno, no qual a personagem luta contra a verdade e se agarra à esperança que a leva para um mundo de fantasia: ela passa a crer que a mãe está brincando com ela de pega-pega. Desse modo, no parágrafo seguinte, o narrador inicia de um ponto de vista externo, na primeira frase conta a ação da menina e, em seguida, adentra à fantasia e brincadeira dela:

Ela correu em círculo. Tinha escancarado todas as portas e correu atrás de sua mãe. Estavam brincando de pega-pega, era isso! E sua mãe corria muito rápido, corria mais rápido que Ellen, corria tão rápido que provavelmente já deveria estar logo atrás dela de novo, se estavam andando em círculo. Logo ela tinha alcançado Ellen, levantou-a alto e girou-a ao seu redor<sup>238</sup> (Aichinger, 2021, p. 26, tradução nossa).

O trecho acima não possui metáforas ou comparações, no entanto majoritariamente representa a imaginação de Ellen, um mundo de fantasia. Essa interpretação decorre do contexto, visto que se sabe de antemão que a mãe estava de partida, que Ellen acorda e não a encontra e que a menina estava lutando contra

---

<sup>238</sup> Texto original: "*Ellen lief im Kreis. Sie hatte alle Türen aufgerissen und rannte hinter ihrer Mutter her. Sie spielten Fangen, das war es! Und ihre Mutter lief sehr schnell, sie lief schneller als Ellen, sie lief so schnell, daß sie eigentlich schon wieder knapp hinter ihr sein mußte, wenn es doch im Kreis ging. Gleich hatte sie Ellen eingeholt, hob sie hoch und schwang sie um sich*".

a consciência de que foi abandonada. O trecho todo é escrito no modo indicativo, que deveria expressar fatos, certezas e ações objetivas; e assim ser usado quando se tem segurança sobre o que está sendo afirmado. Pelo uso do verbo nesse modo, percebemos que o narrador relata a imaginação dessa brincadeira com foco interno da personagem, a qual, naquele momento, por não estar na realidade primordial, tem a brincadeira de pega-pega como uma ação objetiva.

Ocorre, contudo, outro “choque” que ocasiona um “salto” de volta para a realidade primordial: “Ellen parou de repente, virou-se muito rapidamente e abriu os braços”<sup>239</sup> (Aichinger, 2021, p. 26, tradução nossa), porém a mãe não estava em seu encaixe como em sua fantasia; isso a traz de volta à realidade primordial. As duas PFS se desencontram. No entanto, na narração, como essa transição não é explícita, pode parecer ao leitor que há uma sobreposição, um encontro, entre as duas PFS, e isso pode culminar em uma sensação de incoerência do enredo.

Outro desencontro entre PFS ocorre no capítulo “*Im Dienst einer fremden Macht*” [A serviço de um poder estrangeiro], desta vez não entre um mundo de fantasia e a realidade primordial, mas entre duas vivências distintas do mundo operacional: daqueles sem uniforme e daqueles com uniforme. Herbert havia perdido seu caderno quando estava a caminho da aula de inglês, porque havia um buraco em sua mochila. Um dos garotos de uniforme encontra o caderno de vocabulário e não vê sentido em alguém aprender inglês se as fronteiras estão fechadas. Primeiramente, denominar as crianças como “aqueles sem uniforme” no lugar de “crianças judias” pode ser considerado um caso de metonímia, pois há uma substituição baseada em uma relação de sentido. No contexto do capítulo analisado, o uniforme pode simbolizar pertencimento a um grupo privilegiado (como os considerados arianos no cenário nazista), enquanto a ausência dele representa a exclusão e a vulnerabilidade das crianças judias. Assim, a característica externa (não usar uniforme) é usada para representar a identidade do grupo perseguido. Essa metonímia contribui para a construção simbólica e cifrada do texto, enfatizando a segregação, pois reforça a desigualdade imposta.

De acordo com Lorenz (1974, p. 210-211), este capítulo concentra-se em um aspecto específico da vida pública: o sistema educacional, evidenciando como a

---

<sup>239</sup> Texto original: “*Ellen blieb plötzlich stehen, wandte sich ganz schnell um und breitete die Arme aus*”.

segregação na sociedade afeta até mesmo as experiências mais fundamentais, como a educação. As crianças judias são impedidas de estudar ao lado de seus colegas não judeus, sendo, dessa forma, excluídas das escolas públicas. Aichinger também vivenciou esse tipo de exclusão em sua própria trajetória, embora tenha sido impedida de acessar o ensino universitário, e não a escola, como ocorreu com essas crianças. No entanto, a exclusão de qualquer instituição estatal baseia-se no mesmo princípio discriminatório, de acordo com a autora acima mencionada.

No romance, para que as crianças judias estudassem, precisavam recorrer ao ensino particular com um judeu mais velho, e mesmo essa alternativa era vista como um ato de traição por aqueles de uniforme. Por haver segregação de crianças, as perspectivas, as convicções e as experiências no mundo operacional de cada grupo é distinta, portanto identificamos diferentes PFS. Ao encontrar o caderno, o garoto leva-o para dentro, mostra para seus colegas e lê a conjugação dos verbos “ficar em pé” [*stehen*] e “deitar-se” [*liegen*] com suas respectivas traduções. Em seguida, há um monólogo interior:

Deitar-se? Não. Os outros devem se deitar, os sem uniforme. Aqueles com as meias mais escuras e os rostos mais claros. Eles irão se deitar, rígidos, rendidos, rasgantes, com manchas e com um sorriso que nós não queremos. É o melhor para eles<sup>240</sup> (Aichinger, 2021, p. 83, tradução nossa).

A passagem acima carrega uma forte carga simbólica e sugere um contexto de violência e segregação, além de representar a PFS daqueles com uniforme, ou seja, dos não judeus, e a forma que eles viam os outros. É válido ressaltar que não há aqui uma transição explícita entre o narrador heterodiegético e o narrador intradiegético, que assume a narração por meio do monólogo interior, discurso imediato em que o narrador se dilui e a personagem o substitui. O trecho descreve o modo como o garoto de uniforme interpreta o mundo, dispondo sua visão hierárquica, na qual um grupo (os sem uniforme, com meias mais escuras e rostos mais claros) está destinado a um futuro imposto pelo garoto de uniforme. A repetição do verbo “deitar-se” ganha um significado ambíguo, podendo remeter tanto literalmente ao ato

---

<sup>240</sup> Texto original: “*Liegen? Nein. Liegen sollen die andern, die ohne Uniform. Die mit den dunkleren Strümpfen und den helleren Gesichtern. Die werden liegen, steif und still und spitz, mit Flecken und mit dem Lächeln, das wir nicht wollten. Es paßt besser zu ihnen*”.

de se deitar quanto à morte, especialmente quando associado às expressões "rígidos, rendidos, rasgantes", que sugerem corpos sem vida. A antítese por meio dos verbos, opondo os que devem se deitar e os que não devem fazê-lo reforça a separação entre grupos. Além disso, o verbo "deitar-se" pode ser interpretado como um eufemismo, pois parece um modo suavizado de descrever a morte ou a imposição violenta de um destino. Já as características atribuídas àqueles com "meias mais escuras e os rostos mais claros" podem ser uma representação simbólica da identidade dos personagens, sugerindo possíveis características sociais, raciais ou políticas. Existe ainda a ironia presente na frase "É o melhor para eles", um comentário cruel corroborando a violência implícita no resto do trecho. O tom do fragmento é frio e impessoal, o que acentua a sensação de desumanização dos indivíduos mencionados. Observamos que trecho pode representar o pensamento antissemita e remeter ao contexto histórico extradiegético de perseguição e genocídio (*Shoah*), pois expõe o discurso de perseguição vigente naquele período.

Outro trecho do monólogo interior que representa explicitamente o pensamento antissemita daqueles que usam uniforme é o seguinte:

E as crianças lá em cima, aquelas sem uniforme? No meio da guerra aprendem inglês.  
Elas ainda não sabem?  
Nenhuma delas vai emigrar. Eles vão se deitar, para que nós não tenhamos que nos deitar.  
Ainda não sabem disso?  
Por que aprender inglês, se é preciso morrer?<sup>241</sup> (Aichinger, 2021, p. 83, tradução nossa).

A PFS oposta a esta é a perspectiva do mundo operacional que as crianças judias chamadas de "sem uniforme" têm no capítulo. Elas estão em um sótão escondidas e ficam encurraladas por outras crianças. Ao ouvirem o barulho que vem do lado de fora, elas tentam adivinhar quem estaria emitindo aqueles ruídos. Durante a conversa sobre essa questão, Herbert conta que perdeu seu caderno; a isso Ellen replica que não era de se admirar, pois a mochila dele tinha um furo. Para ela também não era de se admirar que estivessem em guerra e tivessem fome, todavia ela afirma que em algum lugar deveria haver algo admirável. Os amigos pensam que o caderno

---

<sup>241</sup> Texto original: "Und die Kinder da oben, die ohne Uniform? Mitten im Krieg lernen sie Englisch./Wissen die es noch nicht?/Keines von ihnen wird auswandern. Liegen werden sie, daß wir nicht liegen müssen. Wissen sie es noch nicht? Weshalb lernt man Englisch, wenn man sterben muß?".

pode ter caído na escada e dizem que irão lá ver e já voltariam. Alguém prenuncia que isso não ser pode dito, pois pode-se desaparecer ao ir até uma esquina. As crianças retornam sem o caderno, mas com uma faca e informam que ela parece com aquelas que as crianças de uniforme usavam (Aichinger, 2021, p. 88-89).

A cena descrita acima retrata uma realidade marcada pelo medo, pela privação e pela exclusão social vivenciada pelas crianças no contexto da guerra. Logo, contrapõe-se a outra, dos meninos com uniforme. As personagens estão escondidas em um sótão, uma condição que reflete a perseguição ao grupo ao qual pertencem, evidenciando uma divisão clara entre aqueles que detêm o poder e aqueles que, para sobreviver, precisam se ocultar. A fala de Ellen, ao mencionar a fome e a guerra como se fossem parte integrante de sua realidade cotidiana ("não era de se admirar que estavam em guerra e tinham fome"), demonstra a naturalização dessas dificuldades, que se tornam elementos constitutivos da experiência das crianças. Apesar do cenário de opressão, marcado pela presença constante do medo e da escassez, Ellen mantém uma crença de que "em algum lugar deveria haver algo admirável", o que sinaliza uma fagulha de esperança e resistência diante das adversidades. Ademais, o comentário de que não se pode simplesmente dizer "já volto", pois a pessoa pode desaparecer ao dobrar uma esquina, reforça a sensação de perigo iminente e a insegurança constante, características da experiência cotidiana das crianças. A possibilidade de desaparecimento de familiares e conhecidos após uma simples saída corrobora a ideia de uma realidade marcada pela incerteza e pelo risco. A faca encontrada, de formato similar às utilizadas pelas crianças de uniforme, funciona como um símbolo da violência à qual os pequenos segregados estão expostos, indicando a presença constante da brutalidade que permeia suas vidas. Esse trecho, portanto, constrói uma atmosfera de opressão e desumanização, representando com precisão a realidade das crianças judias na narrativa. Como observa Lima (1980), a elaboração da realidade – *mimesis* – pode ser uma interpretação da própria vivência da autora, que experimentou, em sua vida, os tempos de guerra e a perseguição antisemita.

O diálogo subsequente ilustra as experiências das crianças judias ao refletir suas percepções sobre a realidade em que estão inseridas e ao mesmo tempo expõe a razão pela qual elas estudam inglês, evidenciando, assim, o contraste entre suas vivências e as daqueles que vestem o uniforme, pertencentes a uma outra PFS. O estudo de inglês representa uma tentativa de escape e resistência ao regime opressor,

visto que as crianças judias não só estão focadas em aprender uma língua, mas, sobretudo, seu desejo é desaprender alemão para que possam ignorar as ofensas que sofrem.

- Nenhum de nós irá emigrar.
- Por que aprender inglês, se é em vão?
- Desista, meu pai está preso, estamos todos perdidos. É o que as pessoas dizem.
- Não queremos desaprender alemão?
- Mas está demorando demais!
- Não queríamos apenas dar de ombros aos xingamentos e deixar de entender?
- Hoje já é a 12ª aula. E nós ainda não desaprendemos nenhuma palavra<sup>242</sup> (Aichinger, 2021, p. 89, tradução nossa).

Com base na análise dos trechos, percebe-se que as PFS estão uma ao lado da outra no romance, e, devido a algum choque, pode haver transição entre elas, portanto, elas se desencontram. A transição causada pelo choque na narrativa ocorre de forma fluida, às vezes havendo uma troca entre os níveis de narração. O choque que leva a um “salto” de uma PFS para outra é marcado por ocasiões que geram uma tensão psicológica, ou objetiva, levando os personagens a outros mundos, incluindo o mundo de fantasia, onde há mais liberdade para elaborarem situações de sofrimento. Isso ocorre, por exemplo, com Ellen, ao negar a ausência da mãe e transformar sua busca em uma brincadeira de pega-pega. No entanto, essas transições nem sempre são suaves ou mesmo explícitas. A estrutura da narrativa permite que as PFS se desloquem abruptamente, o que pode levar o leitor a uma dificuldade de interpretar que se trata de realidade primordial ou fantasia. Esse mecanismo é essencial para reforçar a focalização central do livro, que está na personagem Ellen. Consequentemente, a narrativa apresenta uma fragmentação da experiência, típica da infância. As crianças lidam com as fronteiras entre o mundo operacional e as brincadeiras e sonhos de um modo distinto daqueles com os quais os adultos operam. Além disso, essa fragmentação representa sobretudo a experiência das crianças judias diante da instabilidade e opressão do mundo ao seu redor.

---

<sup>242</sup> Texto original: “»Keiner von uns wird auswandern.«/»Weshalb Englisch lernen, wenn es vergeblich ist?« »Gebt es auf, mein Vater ist verhaftet, wir sind alle verloren. Die Leute sagen –«/»Wollten wir nicht das Deutsche verlernen?« »Aber es dauert zu lang!« »Wollten wir nicht mit den Schultern zucken, wenn man uns beschimpft, und es nicht mehr verstehen?« »Heute ist schon die zwölfte Stunde. Und wir haben noch kein einziges Wort verlernt.«”.

O desencontro entre as PFS também se manifesta na diferenciação entre os grupos sociais e etários representados, não só nas crianças com uniforme e sem uniforme, mas também entre a própria Ellen, que é considerada meio-judia e seus amigos judeus, assim como entre as crianças e adultos<sup>243</sup>. Desse modo, a interpretação da narrativa por meio da teoria de Schütz das Múltiplas Realidades e PFS auxilia na compreensão da representação mimética desenvolvida no romance. Seja por meio da imaginação como estratégia de sobrevivência psicológica, seja pela imposição de uma visão de mundo dominante e excludente, esses deslocamentos entre as PFS revelam não apenas o funcionamento da narrativa, mas também a violência e a complexidade das experiências humanas retratadas no romance de Ilse Aichinger.

---

<sup>243</sup> Outros exemplos são: a conversa entre Ellen e o cônsul em que ele percebe que Ellen estava sonhando (Aichinger, 2021, p. 16-20); quando Ellen confunde a história que escuta das crianças no cais com a sua própria história (Aichinger, 2021, p. 34); quando Ellen entra na confeitaria usando a estrela e é expulsa de lá (Aichinger, 2021, p. 102-104); durante o capítulo em que as crianças tentam várias vezes retornar a brincadeira (Aichinger, 2021, p. 124-155); no início do capítulo "*Wundert euch nicht*" em que Ellen está na fábrica, toca o alarme e dizem para ela voltar porque precisam voltar para casa, e isso leva-a a fantasiar (Aichinger, 2021, p. 215-222).

## 5 CONSIDERAÇÕES FINAIS

As análises apresentadas nesta dissertação mostram como a teoria de Alfred Schütz pode ser um meio de interpretação possível para *Die größere Hoffnung*, sobretudo se relacionada a uma análise da estrutura narrativa e da forma como diferentes níveis de realidade são construídos no romance em nível linguístico. A alternância entre essas realidades pode gerar certa dificuldade de compreensão para o leitor, como indicado por algumas críticas que apontam uma suposta obscuridade, falta de coerência ou ausência de linearidade na narrativa.

Tendo em vista essas questões da recepção do romance, partimos primeiramente de uma análise da estrutura narratológica baseada na teoria de Genette (1972) e identificamos a presença de diferentes níveis diegéticos, porém sem uma troca explícita entre eles. Constatamos assim uma primeira explicação baseada na estrutura do texto para os pontos questionados no romance por alguns críticos. Além disso, nossa análise de *DgH* confirmou a presença de diferentes mundos (ou, em termos de Schütz (2019), de províncias finitas de significado), fantasias, sonhos, jogos e mundo lúdico, em contraposição à realidade e ao mundo dos adultos. A concepção schütziana das províncias finitas de significado (PFS) nos ofereceu um arcabouço teórico produtivo para que pudéssemos compreender a lógica narrativa de *DgH* e identificar a presença das referidas realidades de forma estruturada e desenvolver uma argumentação coerente.

Outra questão levantada por alguns resenhistas durante a recepção inicial de *Die größere Hoffnung* foi o valor poético existente no romance, que, para Sieburg (1951) enfraquecia o impacto da realidade histórica ali representada. Logo, foi relevante também nesta dissertação fazer uma análise da linguagem utilizada no romance, principalmente o uso de figuras de linguagem, com o propósito de investigar o efeito sobre a representação do horror ao longo do romance. Diante disso, entendemos que junto à Teoria das Múltiplas Realidades proposta por Schütz, que conceitua e define a realidade na perspectiva da sociologia, fazia-se necessária uma revisão do conceito de realidade aplicado à literatura, ou seja, a *mímesis*. Constatamos que a revisão da *mímesis* realizada por Luiz Costa Lima (1980) complementaria o delineamento teórico desta dissertação. Costa Lima problematiza a visão da tradição mimética clássica, que enfatizava a representação da realidade de

maneira unívoca e coesa, ao destacar o caráter mediado e processual da construção do real na literatura.

Ao aplicarmos o modelo teórico de Schütz em nossa análise, percebemos que a aparente fragmentação da narrativa é, na verdade, um mecanismo estruturante da experiência da protagonista. O trânsito entre a realidade primordial e outras PFS reflete não apenas o impacto psicológico da perseguição e da guerra sobre a infância de Ellen e seus amigos, mas também permite a interpretação de uma realidade complexa de forma simbólica e reflete os recursos de enfrentamentos encontrados pela personagem em meio à perda e às ameaças constantes. Nesse sentido, entendemos que *DgH* não deve ser lido como um romance que falha em representar a realidade da guerra, mas sim como um texto que expõe, por meio de sua narrativa e estrutura linguística, a impossibilidade de uma representação direta e totalizante de uma experiência traumatizante. Entendemos, por isso, que o uso de metáforas e linguagem cifrada, assim como os deslocamentos entre diferentes PFS, revelam um jogo de construção e desconstrução do real, alinhando-se à concepção de Costa Lima sobre a *mímesis* como um processo que ultrapassa a mera imitação.

Resumindo, acreditamos que este estudo demonstra que Ilse Aichinger utiliza estratégias linguísticas específicas, como comparações, paradoxos, metáforas e cifras, para elaborar diferentes PFS dentro do romance, não só aquelas que fazem parte dos mundos de fantasia. Conforme analisamos no capítulo 4, essas figuras de linguagem acrescentam aspectos subjetivos à narrativa e lançam para o interlocutor a tarefa de atribuir a elas um sentido. A transição entre várias PFS que ocorre na alternância entre os mundos de fantasia contribui para a construção da experiência vivida pela personagem como uma criança meio-judia durante a guerra, produzindo sentido na obra e reforçando sua complexidade narrativa.

Portanto, a análise conduzida nesta dissertação reforça a relevância de Ilse Aichinger no contexto da literatura de língua alemã do pós-guerra e evidencia a possibilidade de novas abordagens críticas para sua obra. A combinação entre a teoria fenomenológica de Schütz e a revisão da *mímesis* por Costa Lima permite uma leitura detalhada de *Die größere Hoffnung*, demonstrando que a complexidade da linguagem e da estrutura narrativa do romance não é um entrave à sua compreensão, mas sim um elemento constitutivo de seu significado.

Embora o recorte tenha se restringido à representação das realidades no romance, os resultados apontam para a possibilidade de futuras investigações que

explorem mais diretamente o cruzamento entre estética literária de Aichinger e testemunho histórico no pós-guerra. A construção narrativa do romance, marcada pela alternância entre diferentes províncias finitas de significado e pelo uso de metáforas e cifras, convoca temas e procedimentos que dialogam com questões centrais deste foco analítico. Como desdobramento possível, gostaríamos de aprofundar a relação entre conceitos de Young sobre a descrição do Holocausto e a literatura de Aichinger, bem como a ampliação do *corpus* para incluir as reflexões de Seligmann-Silva, o que poderia fornecer novos caminhos interpretativos. Seria possível ainda explorar com mais profundidade como a prosa e a poesia se entrelaçam no decorrer da obra desta autora, articulando ainda os cuidadosos textos ensaísticos produzidos por Aichinger.

Além de realizar uma análise literária, esta dissertação buscou contribuir para a apresentação de *DgH* ao cenário brasileiro, assim como da vida e obra de Ilse Aichinger. Considerando a escassez de estudos sobre a autora no país, o trabalho procurou contextualizar sua produção literária no cenário da literatura alemã do pós-guerra. Ao articular aspectos formais e temáticos da obra com debates críticos e teóricos, pretendemos lançar luz sobre uma autora cuja relevância literária e histórica ainda permanece pouco explorada no Brasil. Dessa maneira, esperamos que este estudo incentive não apenas novas pesquisas mas também traduções de suas obras, ampliando seu alcance no meio acadêmico e entre leitores brasileiros. Conforme escreveu Aichinger (2021, p. 53, tradução nossa), “Onde a última despedida termina e o reencontro começa”<sup>244</sup>.

---

<sup>244</sup> Texto original: “*Wo der letzten Abschied zu Ende ist und das Wiedersehen beginnt*”.

## REFERÊNCIAS

ABWERFEN. *In*: **DUDEN**. Cornelsen Verlag GmbH, 2025. Disponível em: <https://www.duden.de/node/12972/revision/1293423>. Acesso em: 06 mar. 2025.

AICHINGER, Ilse. **Tagebuch 13.09.1938 - 30.05.1941 mit frühen Gedichten und Kurzprosatexten (Titel von Bearbeiter/in) [Schwarzes Arbeitsheft]**. 1940. Deutsches Literaturarchiv Marbach, Nachlass, Handschriftensammlung [A:Aichinger, Ilse]. HS.2005.0008. HS011016671.

AICHINGER, Ilse. A ordem violada. Tradução: Betty Margarida Kunz. *In*: LANGENBUCHER, Wolfgang R. (Org.). **Antologia do moderno conto alemão**. Tradução: Iris Strohschoen, B. M. Kunz. Porto Alegre: Editora Globo/Horst Erdmann Verlag, 1969.

AICHINGER, Ilse. **Verschenkter Rat: Gedichte**. Frankfurt: S. Fischer, 1991.

AICHINGER, Ilse. Antecipado. [Título original do poema: "Verfrüht"]. Tradução: Moacyr Félix e Birgitta Lagerblad. **Poesia Sempre**, Ano 2, n. 4, ago. 1994. Rio de Janeiro: Fundação Biblioteca Nacional.

AICHINGER, Ilse: **"Die größere Hoffnung" (mein erstes Buch), entstand aus einem Debakel. (Incipit des Manuskriptes)**. [2005?]. Deutsches Literaturarchiv Marbach Nachlass, Handschriftensammlung [A:Aichinger, Ilse]. HS.2005.0008. HS010820548

AICHINGER, Ilse. **Die größere Hoffnung**. Frankfurt am Main: Fischer, 2021.

AICHINGER, Ilse. Winterantwort | Resposta Invernal. Tradução: Evelyn Petersen. **(n.t.). Revista Nota do Tradutor**, v. 1, n. 26, jun. 2023. ISSN 2177-5141. Disponível em: <https://www.notadotradutor.com/revista26.html> Acesso em: 04 jan. 2025.

ALVES, C. E. D. R. **A importância da fenomenologia sociológica de Alfred Schütz para a sociologia: contribuições para a ideia de socialização**. 2021. 62f. Monografia (Licenciatura em Ciências Sociais) – Instituto de Ciências Humanas e Filosofia, da Universidade Federal Fluminense, Niterói, RJ, 2021.

ALVES, P. C. Fenomenologia e teoria social. **Civitas: Revista de Ciências Sociais**, v. 21, n. 1, p. 12-22, 2021. Disponível em: <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2021.1.39153>. Acesso em: 06 set. 2024.

AMANN, K. Krieg als Thema der österreichischen Literatur nach 1945. *In*: KUNZELMANN, Heide; LIEBSCHER, Martin; EICHER, [u.a] (Hg.). **Kontinuitäten und Brüche: Österreichs literarischer Wiederaufbau nach 1945**. Oberhausen: Athena, 2006. p. 39-62

ANDRADE, V. L. V. de. **Sobre a identidade da metáfora literária**: Uma análise do romance d'a pedra do reino e o príncipe do sangue do vai-e-volta. 85f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Departamento de Letras, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução e notas: Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

ARISTÓTELES. **Retórica**. Tradução e notas: Edson Bini. São Paulo: Edipro, 2011.

AUERBACH, Erich. **Mimesis**: A Representação da Realidade na Literatura Ocidental. Tradução: George Bernard Sperber. São Paulo: Perspectiva, 1971.

AZEREDO, José Carlos de. **Gramática Houaiss da Língua Portuguesa**. 2. ed. São Paulo: Publifolha, 2008.

AZEVÊDO, E. A. de. O Mundo da Vida e a Ação, em Alfred Schütz. **Problemata** - Rev. Int. de Filosofia, João Pessoa, UFPB, v. 2. n. 1, p. 54-74, 2011.

BANACO, P. A. C. **Die größere Hoffnung, de Ilse Aichinger**: Tradução Comentada de Dois Capítulos. 2021. 155. Dissertação (Mestrado em Tradução) – Departamento de Línguas, Literaturas e Culturas da Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Coimbra, 2021.

BARBER, Michael. Fenomenologia e Verstehen: Alfred Schutz e Hannah Arendt sobre raça. Tradução: Melissa de Mattos Pimenta. **Civitas**: revista de Ciências Sociais, [S. l.], v. 11, n. 3, p. 440–454, 2011. DOI: 10.15448/1984-7289.2011.3.10059. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/article/view/10059>. Acesso em: 25 jul. 2024.

BARBER, Michael. **Alfred Schütz**. The Stanford Encyclopedia of Philosophy (Fall 2023 Edition), Edward N. Zalta & Uri Nodelman (Ed.). 21 dez. 2021. Disponível em: <https://plato.stanford.edu/archives/fall2023/entries/schutz/>. Acesso em: 25 jul. 2024.

BARONI, G. do C.; SANTOS, I. A.; SOUZA, J. da S. Denotação e conotação: abordagens e reflexões acerca dos efeitos de sentido. *In*: CONGRESSO NACIONAL DE LINGÜÍSTICA E FILOGIA, XI, 2007, Rio de Janeiro. Círculo Fluminense de Estudos Filológicos e Lingüísticos em Homenagem a Joaquim Mattoso Câmara Jr. **Cadernos do CNLF**: Léxico e Semântica. v. XI, n. 11, Rio de Janeiro: CIFEFIL, 2008.

BARROS, W. SCHWAB, P. Der rückstoss der methode: Kierkegaard und die indirekte mitteilung. Berlin-Boston: Walter de Gruyter, 2012. **Argumentos Revista de Filosofia**, Fortaleza, v. 9, n. 17, p. 123-126, 2017. Resenha. Disponível em: <http://www.periodicos.ufc.br/argumentos/article/view/19967> Acesso em: 30 de ago. 2024.

BARTHES, Roland. Introduction à l'analyse structurale des récits. **Communications**, n. 8, p. 1-27, 1966.

BARTSCH, K. GOLTSCHNIGG, D. Österreichische Nachkriegsliteratur – Sozialgeschichtliche Voraussetzungen Und Literaturbetrieb. **Modern Austrian**

**Literature**, v. 17, n. 3/4, p. 193-214. JSTOR, 1984. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24647326>. Acesso em 24 fev. 2024.

BBC NEWS BRASIL. **Auréola, o símbolo universal que conecta Jesus, Buda e Apolo**, 2021. 1 vídeo (5min10s). Disponível em: [https://youtu.be/9x3gG8QrVjU?si=0m4gvTtSoaG\\_Jep\\_](https://youtu.be/9x3gG8QrVjU?si=0m4gvTtSoaG_Jep_) Acesso em: 06 mar. 2025.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política: obras escolhidas I**. São Paulo: Brasiliense, 1994.

BEZ, Martin. „Plötzlich ist es kein Spiel mehr“: Zur Rolle des Spiels in Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung. **Wirkendes Wort: deutsche Sprache und Literatur in Forschung und Lehre**. J. 65, Hf. 1, p. 69-85, 2015.

BIOGRAFIA de Kierkegaard. Instituto Humanitas Unisinos, 2024. Disponível em: <https://www.ihuonline.unisinos.br/artigo/4962-biografia-de-kierkegaard>. Acesso em: 30 ago. 2024.

BODE, Johannes. **Was man nicht mitteilen kann: Sören Kierkegaard und indirekte Kommunikation**. 2009. 176S. Diplomarbeit (Magister der Philosophie – Mag.phil.) – Universität Wien, Wien, 2009.

BÖTTIGER, Helmut. **Die Gruppe 47: Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb**. München: Deutsche Verlags-Anstalt, 2012.

BREYSACH, Barbara. Verfolgte Kindheit: Überlegungen zu Ilse Aichingers frühem Roman und Georges Arthur Goldschmidts autobiographischer Prosa. *In*: KÖPPEN, M; SCHERPE, K. R. (Hrsg.). **Bilder des Holocaust: Literatur - Film - Bildende Kunst**. Köln; Weimer; Wien: Böhlau, 1997. p. 47-61. (Literatur - Kultur - Geschlecht: Kleine Reihe; Bd. 10.)

BROGI, S. Sterne. *In*: Erdle, B.; Pelz, A. (Hrsg.). **Ilse Aichinger Wörterbuch**. Göttingen: Wallstein, 2021.

CAMATTA, Márcio Wagner; NASI, Cíntia; SCHAURICH, Diego; SCHNEIDER, Jacó Fernando. Contribuições da sociologia fenomenológica de Alfred Schütz para as pesquisas em enfermagem: revisão de literatura. **Online Brazilian Journal of Nursing**, v. 7, n. 2, 2008. Disponível em: <https://www.objnursing.uff.br>. Acesso em: 6 dez. 2024.

CAMINHA, Adelaide Barros. Ficção literária e mimesis em Luiz Costa Lima. **ALEA**, Rio de Janeiro, v. 26, n. 1, e62115, jan./abr. 2024. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/1517-106X/2024e62115>. Acesso em: 20 dez. 2024.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5 ed. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2006.

CARDOZO, M. M. A obscuridade do poético em Paul Celan. **Pandaemonium Germanicum**, v. 15, n. 19, p. 82-108, 2012. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1982-88372012000100005>. Acesso em: 30 ago. 2024.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**: João Cabral de Melo Neto e Paul Celan. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CARREIRAS, Maria Antónia Trigueiros de Castro. **Da criação e da morte: Peregrinação pela obra de Paul Celan**. 2005. Tese (Doutorado em Psicologia e Ciências da Educação) – Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação, Universidade de Coimbra, Coimbra, 2005. Disponível em: <http://hdl.handle.net/10400.12/1623>. Acesso em: 30 ago. 2024.

CARSTENS, Katharina. **“Spielt weiter, spielt doch weiter!”**: Phantasien zur Auseinandersetzung mit traumatischen Erlebnissen am Beispiel von Ilse Aichingers Die größere Hoffnung. 2012. Masters of Arts [Dissertação] Institut für Germanische und Slawische Sprachen und Literaturen, University of Colorado, Boulder, 2012.

CARVALHO, Ana Márcia de Oliveira. **Vozes masculinas no cotidiano escolar: desvelando relações de gênero na Educação Infantil sob a perspectiva fenomenológica de Alfred Schütz**. 2015. Dissertação (Mestrado em Educação Sexual) – Universidade Estadual Paulista (Unesp), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2015.

CASTRO, F. F. de. A sociologia fenomenológica de Alfred Schütz. **Ciências Sociais Unisinos**, São Leopoldo, v. 48, n. 1, jan./abr., p. 52-60, 2012. Disponível em: [https://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias\\_sociais/article/view/csu.2012.48.1.06](https://revistas.unisinos.br/index.php/ciencias_sociais/article/view/csu.2012.48.1.06) <https://doi.org/10.4013/csu.2012.48.1.06> Acesso em: 30 ago. 2024.

CÍTARAS. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2024. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/c%C3%ADtaras> Acesso em: 18 dez. 2024.

CHIFFRE. In: **DU DEN**. Cornelsen Verlag GmbH, 2025. Disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Chiffre>. Acesso em: 05 fev. 2025.

CHIFFRE, In: **DWDS** – Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache, org. Berlin-Brandenburgischen Akademie der Wissenschaften. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/Chiffre>. Acesso em: 05 fev. 2025.

CHIFFRE. In: **WORTWUCHS**. Disponível em: <https://wortwuchs.net/stilmittel/chiffre/>. Acesso em: 05 fev. 2025.

CIFRA. In: **Dicionário Priberam da Língua Portuguesa**, 2008-2025. Disponível em: <https://dicionario.priberam.org/cifra> Acesso em: 08 fev. 2025.

CRUSOÉ, Nilma Castro; SANTOS, Edmilson Menezes. Fenomenologia Sociológica de Alfred Schutz: contribuições para a investigação qualitativa em prática educativa. **Revista Tempos e Espaços em Educação**, v.13, n. 32, p. 1-16, 2020. DOI: <https://doi.org/10.20952/revtee.v13i32.13274> Acesso em: 26 fev. 2024.

DANNEBERG, E. Zwei Romane. Ilse Aichinger, Die größere Hoffnung. Eberhard Cyran, Der Knabe mit der Flöte. **Lynkeus Dichtung, Kunst, Kritik** (1948-1951), Wien, H. 5/6, S. 45-47, 1948.

DILTHEY, Wilhelm. **Der Aufbau der geschichtlichen Welt in den Geisteswissenschaften**. Frankfurt: Suhrkamp, 1970.

DILTHEY, Wilhelm. **A construção do mundo histórico nas ciências humanas**. Tradução: Marco Casanova. 1. ed. São Paulo: Editora Unesp, 2010.

DODERER, Klaus. **Die Kurzgeschichte in Deutschland**. Ihre Form und ihre Entwicklung: mit einer Vorbemerkung und bibliographischen Ergänzungen. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1973.

ERDLE, B.; PELZ, A. (Org.). **Ilse Aichinger Wörterbuch**. Göttingen: Wallstein, 2021.

FARIA, Thiago Costa. **É a existência comunicável? Existência e intersubjetividade a partir do pensamento de Søren Kierkegaard**. 2009. 232f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2009.

FECHNER, Meike; WIRTZ, Susanne. **Biografie Ilse Aichinger**. In: LeMO-Biografien, Lebendiges Museum Online, Stiftung Haus der Geschichte der Bundesrepublik Deutschland. 12 jun. 2017. Disponível em: <http://www.hdg.de/lemo//biografie/ilse-aichinger.html> Acesso em: 14 mar. 2025.

FIECHTNER, H. A. Junge österreichische Autoren. **Die Furche: Die österreichische Wochenzeitung**, Wien, 20 de dezembro de 1950. Literatura. Disponível em: <https://www.furche.at/kritik/literatur/junge-oesterreichische-autoren-6577569> Acesso em: 30 ago. 2024.

FOLHETIM. In: DICIONÁRIO Houaiss da língua portuguesa. Rio de Janeiro: Objetiva, 2009. p. 912.

FRANKLIN, Karen. **Os conceitos de Doxa e Episteme como determinação ética em Platão**. Educação & Realidade, Porto Alegre, v. 23, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/0104-40602170>. Acesso em: 16 maio 2025.

FREITAS, Ana Karina Miranda de. Psicodinâmica das cores em comunicação. **NUCOM**. Limeira, Instituto Superior de Ciências Aplicadas de Limeira - ISCA, 2007. (Artigo produzido no 8º semestre de Publicidade e Propaganda ISCA Faculdades)

FREUD, S. **Obras completas**. [1905]. Tradução: Fernando Costa Mattos; Paulo César de Souza. 1 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2017. v. 7: O chiste e a sua relação com o inconsciente.

FUERNBERG, Hermann. **Hermann Fuernberg Collection 1936-1946**. Leo Baeck Institute New York. s.d. Disponível em: <https://archive.org/details/hermannfuernberg01fuer/page/n1/mode/1up> Acesso em: 19 jan. 2025.

GENETTE, Gérard. **Discurso da narrativa**. Tradução: Fernando Cabral Martins. Lisboa: Vega, 1972.

GERMANO, Ramon Bolivar Cavalcanti. **Existência na paciência**: uma introdução no pensamento de S. A. Kierkegaard. 2014. 127f. Dissertação (Mestrado em Filosofia) –Centro de Ciências Humanas, Letras e Artes, Universidade Federal da Paraíba, João Pessoa, 2014. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5666>. Acesso em: 30 ago. 2024.

GRÜTZMANN, Imgart. A Mágica Flor Azul: Canções, Romantismo, Nostalgia e Continuidade no Germanismo. **Revista Escritas**, [S. l.], v. 1, 2015. DOI: 10.20873/vol1n0pp%p. Disponível em: <https://periodicos.ufnt.edu.br/index.php/escritas/article/view/1132>. Acesso em: 5 mar. 2025.

GUGGENHEIMER, W. „Das Feuer hat Hunger“. **Frankfurter Hefte: Zeitschr. für Kultur u. Politik**, VI. Jahrgang: Heft 7-12, juli/dezember, S. 941-942, 1951.

HANS. Apfelblüte, Blüte, Weiß. **Pixabay**, 2013. Disponível em: <https://pixabay.com/de/photos/apfelbl%C3%BCte-bl%C3%BCte-wei%C3%9F-rosamalus-116409/>. Acesso em: 28 fev. 2025.

HASSELBACH, Christoph. "Estrela de judeu", símbolo de discriminação e morte. **DeutscheWelle**, 1 set. 2016. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/estrela-de-judeu-s%C3%ADmbolo-de-discrimina%C3%A7%C3%A3o-e-morte/a-19518174>. Acesso em: 10 out. 2024.

HERWEG, N. (Hrsg.); AICHINGER, I. AICHINGER, H. **»Ich schreib für Dich und jedes Wort aus Liebe«**: Briefwechsel, Wien-London 1939-1947. Wien: Edition Korrespondenzen, 2021.

HETZER, Tanja. Chiffren für jüdische Traditionen und Existenz. *In*: HETZER, Tanja. **Kinderblick auf die Shoah. Formen der Erinnerung bei Ilse Aichinger, Hubert Fichte und Danilo Kiš**. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1999. p. 93-134.

HOLANDA, L. S. B. de. Sobre a mimesis em Aristóteles. **Reflexão**, Campinas, v. 31, n. 90, p. 53-61, jul./dez. 2006.

JAKOBSON, Roman. Notes marginales sur la prose du poète Pasternak. *In*: **Questions de poétique**. Paris: Éditions du Seuil, 1973. p. 127-144.

JESUS, M. C. P. de. *et al.* A fenomenologia social de Alfred Schütz e sua contribuição para a enfermagem. **Revista da Escola de Enfermagem da USP**, São Paulo, v. 47, n. 3, p. 736-741, jun. 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0080-623420130000300030>. Acesso em: 06 dez. 2024.

KADLUBA, Pia. **Spiel und Realität**: Darstellung der kindlichen Welt im Gegensatz zur Welt der Erwachsenen in Ilse Aichingers Roman „Die größere Hoffnung“. 2011 130S. Diplomarbeit (Magistra der Philosophie) – Universität Wien, Wien, 2011.

KINDERTRANSPORT ASSOCIATION. **Kindertransport Association**. © 2025. [S.l.]: Kindertransport Association, 2025. Disponível em: <https://kindertransport.org/>. Acesso em: 25 maio 2025.

KLEMPERER, V. **LTI - A linguagem do Terceiro Reich**. Tradução: [https://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%206504.pdf](https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206504.pdf) de Miriam Bettina Paulina Oelsner. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.

KOLLERITSCH, J. **Protokolle. Zeitschrift für Literatur und Kunst**: Im Kontext der sechziger und siebziger Jahre. 2005. 105S. Diplomarbeit (Magisters der Philosophie) – Geisteswissenschaftlichen Fakultät der Karl-Franzens – Universität Graz, Graz, 2005. Disponível em: [https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Protokolle/Protokolle\\_dipl.pdf](https://www.onb.ac.at/oe-literaturzeitschriften/Protokolle/Protokolle_dipl.pdf) Acesso em: 30 ago. 2024.

LAKOFF, G. The contemporary theory of metaphor. *In*: Ortony, A. (Ed.). **Metaphor and Thought**. 2. ed. New York: Cambridge University Press, 1993. p. 202-251.

LEICHSENDRING, J. **November 1938**: Beginn der Kindertransporte nach Großbritannien. Web-Archiv des Deutschen Bundestages 2005 bis 2016. Nr. 76/08, 27 nov. 2008. Disponível em: <https://webarchiv.bundestag.de/archive/2010/0427/dokumente/analysen/2008/kindertransporte.pdf> Acesso em: 30 ago. 2024.

LERNHELFER. **Chiffre**. Disponível em: <https://www.lernhelfer.de/schuelerlexikon/deutsch-abitur/artikel/chiffre>. Acesso em: 08 fev. 2025.

LINDEMANN, Gisela. **Ilse Aichinger**. München: C. H. Beck'sche, 1988.

LIMA, Luiz Costa. **Mimesis e modernidade**: formas das sombras. Rio de Janeiro: Graal, 1980.

LORENZ, D. **Biografie und Chiffre Entwicklungsmöglichkeiten in der österreichischen Prosa nach 1945, dargestellt an den Beispielen Marlen Haushofer und Ilse Aichinger**. 1974. Tese (Doutor em Filosofia) – Departamento de Germanística, Linguagem e Literatura da Faculdade de Artes e Ciências na Universidade de Cincinnati, Cincinnati, 1974.

LÜBCKE, Poul. Kierkegaard and indirect communication. **Journal of Philosophy**, v. 23, n. 2, p. 31-44, 1990. Disponível em: <https://repositorio.ufpb.br/jspui/handle/tede/5666>. Acesso em: 30 ago. 2024.

MACCHI, F. N. **A Poesia Experimental de Ernst Jandl Possibilidades e Limites da Tradução**. 2018. 277f. Tese (Doutorado em Literatura Comparada) – Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura da Universidade Federal Fluminense, Rio de Janeiro, 2018.

MALAGUTI, S. Die Suche nach dem Glück in der deutschen Literatur. Zur Bedeutung der blauen Blume in Novalis' Heinrich von Ofterdingen. **Pandaemonium**

**Germanicum**. Revista de Estudos Germanísticos, São Paulo, n. 9, p. 207-225, 2005. <https://doi.org/10.11606/1982-8837.pg.2005.73705>  
Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/73705> Acesso em: 05 mar. 2025.

MENEZES, Edmilson; CRUSOÉ, Nilma Margarida de Castro. Elementos da sociologia compreensiva de Max Weber: aplicação categorial para a pesquisa em educação. **Educação e Pesquisa**, São Paulo, v. 48, e239168, 2022. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S1678-4634202248239168por>. Acesso em: 06 dez. 2024.

MISCHLING. **Digitale Wörterbuch der deutschen Sprache**. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/Mischling> Acesso em: 30 ago. 2024.

MISSAGGIA, Juliana. As origens existencialistas de Heidegger: a influência da teoria kierkegaardiana da comunicação indireta. **Intuitio**, v. 8, n. 2, p. 04-14, 2015. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.15448/1983-4012.2015.2.22595> Acesso em: 30 ago. 2024.

MOSER, S. (Hrsg.) **Ilse Aichinger**: Leben und Werk. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1995.

NAIDITSCH, Larissa. Zur Übersetzung des Romans Die größere Hoffnung von Ilse Aichinger ins Russische. **Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur**, v. 37, n. 1, S. 203-212, 2012. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iasl-2012-0017/html> Acesso em: 30 ago. 2024. <https://doi.org/10.1515/iasl-2012-0017>

OELSNER, Miriam Bettina Paulina Bergel. *Victor Klemperer e seu livro LTI: a linguagem do Terceiro Reich*. **Arquivo Maaravi: Revista Digital de Estudos Judaicos da UFMG**, Belo Horizonte, v. 13, n. 25, p. 121–130, nov. 2019. DOI: <https://doi.org/10.17851/1982-3053.13.25.121-130>. Acesso em: 12 jun. 2024.

OLIVEIRA, G. G. de. A Escrita Feminina do Pós-Guerra no ‘Grupo 47’: Ilse Aichinger e Ingeborg Bachmann. **Missangas: Estudos em Literatura e Linguística**, revista do Departamento de Educação da Universidade do Estado da Bahia (UNEB), Teixeira de Freitas, ano 2, n. 3, jul.-dez., p. 12-26, 2021. Disponível em: <https://revistas.uneb.br/index.php/missangas/article/view/12969>  
<https://doi.org/10.53500/missangas.v2i3.12969> Acesso em: 30 ago. 2024.

OLIVEIRA, Mariana Camilo de. **'A dor dorme com as palavras'**: a poesia de Paul Celan nos territórios do indizível e da catástrofe. 2008. 201f. Dissertação (Mestrado em Literatura) – Universidade Federal de Minas Gerais, Belo Horizonte, 2008. Disponível em: <http://hdl.handle.net/1843/ECAP-7F9EFR>. Acesso em: 03 abr. 2025.

OLTRAMARI, L. C.; NAUJORKS, C. J. A Fenomenologia de Alfred Schütz como Fundamento para a Análise da Entrevista Biográfica. **Gavagai**, Revista Interdisciplinar de Humanidades, Erechim, v. 9, n. 1, jan./jun., 2022.

OXIMORO. *In*: SERRA, Carlos. **E-dicionário de termos literários**. 24 dez. 2009.

Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/oximoro> Acesso em: 01 maio 2024.

PEREIRA, M. H. da R. Prefácio. *In*: ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, notas: Ana Maria Valente. 3. ed. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 2008.

PEREIRA, P. A. de A. Traduzir o silêncio: história, ética e estética na obra de Paul Celan. **Fragmentos**, Florianópolis, n. 39, p. 95-104, jul./dez. 2010. Disponível em: <https://periodicos.ufsc.br/index.php/fragmentos/article/view/29653> Acesso em: 30 ago. 2024. <https://doi.org/10.5007/29653>

PETRIČ, Tanja. Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung in slowenischer Übersetzung. **Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur**. v. 37, n. 1, S. 213-226, 2012. Disponível em: <https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iasl-2012-0018/html> Acesso em: 30 ago. 2024. <https://doi.org/10.1515/iasl-2012-0018>

PIVA, A. *et. al.* Origens do conceito de Intersubjetividade: Uma trajetória entre a Filosofia e a Psicanálise. **Contemporânea - Psicanálise e Transdisciplinaridade**, Porto Alegre, n.09, jan./jun., 2010. Disponível em: <https://www.revistacontemporanea.org.br/revistacontemporaneaanterior/site/wp-content/artigos/artigo234.pdf> Acesso em: 30 ago. 2024.

PUFF-TROJAN, Andreas. Die Chiffren des Krieges und die Welt als Kryptogramm: Ilse Aichingers Roman Die größere Hoffnung. **Études Germaniques**, v. 50, p. 261-282, 1995.

REIS, Carlos; LOPES, Ana Cristina M. **Dicionário de Teoria da Narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

RENNER, Ursula. Das Leiden definieren: Spiel-Raum und Sprach-Spiel in Ilse Aichingers Roman *Die größere Hoffnung* *In*: HUML, Ariane; RAPPENECKER, Monika (Hrsg.). **Jüdische Intellektuelle im 20. Jahrhundert**: Literatur- und kulturgeschichtliche Studien. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003. S. 207-222.

RIBEIRO, António Sousa. Os limites da tolerância: as "lições" do Holocausto. **Revista de História das Ideias**: Tolerâncias, Intolerâncias, Coimbra, v. 25. p. 405-421, 2004.

RICCI, G. R. Edmund Husserl's Reception in Marvin Farber's *Philosophy and Phenomenological Research*. **Journal of Scholarly Publishing**, v. 46 Issue 3, p. 265-281, April 2015. Disponível em: <https://utpjournals.press/doi/abs/10.3138/jsp.46.3.04?role=tab> Acesso em: 30 ago. 2024

RONDINELLI, M. (Org.). **Oficina de tradução do alemão**: Kurzprosa/prosa breve. Belo Horizonte: FALE/UFMG, 2021.

ROSA, João Guimarães. Os cimos. *In*: ROSA, João Guimarães. **João Guimarães Rosa**: ficção completa. 1. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2017. vol. 2: Grande

Sertão: Veredas, Primeiras estórias, Tutameia (Terceiras estórias), Estas estórias, Ave, palavra. p. 468-474.

ROSCHEL, Renato. HISTÓRIA. **Folha de São Paulo**. Almanaque Folhetim Disponível em: [https://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim\\_index.htm](https://almanaque.folha.uol.com.br/folhetim_index.htm). Acesso em: 09 maio 2025.

ROSENBERGER, Nicole. **Poetik des Ungefügten**: zur Darstellung von Krieg und Verfolgung in Ilse Aichingers Roman „Die grössere Hoffnung“. Untersuchung zur österreichischen Literatur des 20. Jahrhunderts. Bd. 13. Wien: Wilhelm Braumüller Publisher, 1998.

ROSSATTI, G. G. Como narrar o que se passa na interioridade? Ou Kierkegaard e o problema da comunicação indireta. **Revista Filosofia Capital**, Edição Especial - Dossiê Søren Aabye Kierkegaard, Brasília, DF, v. 6, p. 125-136, 2011. Disponível em: <https://filosofiacapital.org/index.php/filosofiacapital/issue/view/21> Acesso em: 30 ago. 2024.

SANTOS, H.; LÓPEZ, D.; DREHER, J. Subjetividade e mundo da vida. **Civitas**: Revista de Ciências Sociais, Porto Alegre, v. 11, n. 3, 2011. Disponível em: <https://revistaseletronicas.pucrs.br/civitas/issue/view/549> Acesso em: 30 ago. 2024. <https://doi.org/10.15448/1984-7289.2011.3>

SCHMIDT-DENGLER, W. **Bruchlinien**. Vorlesungen zur österreichischen Literatur 1945 – 1990. Salzburg, Wien: Residenz Verlag, 1995.

SCHMITT, Elise. **Literatura alemã pós-guerra: o Grupo 47 e a representação social em Heinrich Böll e Günter Eich**. 2012. 129 f. Dissertação (Mestrado em Letras) – Universidade Estadual do Oeste do Paraná, Campus de Cascavel, Cascavel, 2012.

SCHÜTZ, Alfred. On Multiple Realities. **Philosophy and Phenomenological Research**, v. 5, n. 4, p. 533-76, 1945. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2102818> Acesso em 30 ago. 2024. <https://doi.org/10.2307/2102818>

SCHÜTZ, Alfred. **A construção significativa do mundo social**. Uma introdução à sociologia compreensiva. Tradução: Tomas da Costa. 1. ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2018. (Coleção Sociologia).

SCHÜTZ, Alfred. Sobre múltiplas realidades. Tradução: Mauro Guilherme Pinheiro Koury. **RBSE - Revista Brasileira de Sociologia da Emoção**, João Pessoa, v. 18, n. 52, p. 13-47, abr. 2019. Disponível em: <http://www.cchla.ufpb.br/rbse/RBSEv18n52abril2019.pdf> Acesso em: 30 ago. 2024.

SEBESTA, J.; WAWRZYNEK, K. Seelische unbefangenheit – das Kind als wahrer Mystkier im Zeichen der “blauen Blume” bei Novalis und Philipp Otto Runge. **Studia Europaea Gnesnensia**, Poznan-Gniezno, Bd. 9, S. 9-21, 2014. <https://doi.org/10.14746/seg.2014.9.1> Disponível em: <https://pressto.amu.edu.pl/index.php/seg/issue/view/207> Acesso em: 05 mar. 2025.

SEIDLER, Miriam. „**Sind wir denn noch Kinder?**“ Untersuchungen zur Kinderperspektive in Ilse Aichingers Roman "Die größere Hoffnung" unter Einbeziehung eines Fassungsvergleichs. Frankfurt am Main, Berlin, Bern, Bruxelles, New York, Oxford, Wien: Lang, 2004. (Germanistik. Reihe: Europäische Hochschulschriften / European University Studies / Publications Universitaires Européennes, Band 1893).

SELAK-OSTOJIĆ, Sanja. **Kindheitsliteratur und Vergangenheitsbewältigung bei Ilse Aichinger, Danilo Kiš und Peter Härtling**. 2013. Diplomarbeit (Magistra der Philosophie) – Universidade de Viena, Viena, 2013.

SHINDO, S. Übersetz mich über das Meer. Die größere Hoffnung auf Japanisch. **Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur**, Bd. 37, n.1, S. 179-190, 2012. Disponível em:

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iasl-2012-0015/html> Acesso em: 30 ago. 2024. <https://doi.org/10.1515/iasl-2012-0015>

SIEBURG, F. Die größere Hoffnung. **Die Gegenwart**, Frankfurt am Main, J. 6, n. 14 (135), 15 jul. p. 23-24, 1951.

SIGUAN, Marisa. Die größere Hoffnung in spanischer Sprache. Adan Kovacsis' Übersetzung von 2004. **Internationales Archiv für Sozialgeschichte der deutschen Literatur**, Bd. 37, n. 1, S. 227-236, 2012. Disponível em:

<https://www.degruyter.com/document/doi/10.1515/iasl-2012-0019/html?lang=de> Acesso em: 30 ago. 2024. <https://doi.org/10.1515/iasl-2012-0019>

SILVA, Carlos Cardoso. Contribuições da fenomenologia como perspectiva metodológica nas ciências humanas. **Revista Gesto-Debate**, Campo Grande, MS, v. 24, n. 1, p. 1-16, jan./dez. 2024. Disponível em: <https://orcid.org/0000-0003-4594-3486> Acesso em: 6 dez. 2024.

SIMÕES, A. V. **'Weil das Gedächtnis auch ein Gefängnis ist.'** O Holocausto e a questão da representação: facto e ficção em Ruth Elias, Ruth Klüger e Ilse Aichinger. 2001. 108f. Dissertação (Mestrado em Literatura e Cultura Alemãs Modernas e Contemporâneas) Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, 2001.

SOUZA, F. R. M. de. Tipos de narrador e novas discussões em narratologia. **Nova Revista Amazônica**. v. 5, n.3, set. 2017. ISSN 2318-1346. Disponível em:

<https://periodicos.ufpa.br/index.php/nra/article/view/6309> Acesso em: 21 set. 2024. <http://dx.doi.org/10.18542/nra.v5i3.6309>

SOUZA, M. N. C. Algumas Considerações sobre a Sociologia de Alfred Schütz. **Em Tese** Revista Eletrônica dos Pós-graduandos em Sociologia Política da UFSC. v. 9, n. 1, janeiro-julho, 2012. Disponível em:

<https://periodicos.ufsc.br/index.php/emtese/article/view/1806-5023.2012v9n1p1> Acesso em: 30 de ago. 2024. <http://dx.doi.org/10.5007/1806-5023.2012v9n1p1>

SPIEGELBERG, Herbert. **The phenomenological movement: a historical introduction**. The Hague: Martinus Nijhoff, 1965.

STRAUB, W. **Die Netzwerke des Hans Weigel**. Wien: Sonderzahl, 2016.

TRILTSCH, V. **Ilse Aichinger und Ruth Klüger – Ein Vergleich**. 2008. 164S. Dissertação (Mestrado em Filosofia) – Deutsche Philologie, Universität Wien, Wien, 2008.

VAZ, P. B. F.; COSTA, D. V. O choque e as províncias de significado finito de Alfred Schütz. **Vozes & Diálogo**. Itajaí, v. 12, n.02, jul./dez. 2013.

WACHOWICZ, Teresa Cristina. **Análise linguística nos gêneros textuais**. Curitiba: Ibpex, 2010.

WAGNER, H. R. Marvin Farber's Contribution to the Phenomenological Movement: An International Perspective. In: CHO, K. K. (Ed.) **Philosophy and Science in Phenomenological Perspective**. Dordrecht: Springer, 1984. (Phaenomenologica, v. 95) [https://doi.org/10.1007/978-94-009-6113-5\\_16](https://doi.org/10.1007/978-94-009-6113-5_16)

WEBER, Max. **Economia e sociedade: fundamentos da sociologia compreensiva**. Tradução: Regis Barbosa; Karen Elsabe Barbosa. Revisão técnica: Gabriel Cohn. 3. ed. Brasília: Universidade de Brasília, 1994.

WEIGEL, H. Es begann mit Ilse Aichinger. **Protokolle 66**. Wiener Jahresschrift für Literatur, bildende Kunst und Musik, 1966-1997, Otto Breicha und Gerhard Fritsch, Wien, p. 3-8, 1966.

WEINDLING, P. The Kindertransport from Vienna: the children who came and those left behind. **Jewish Historical Studies**, 51, 16-32, 2019. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/48733598> Acesso em: 30 maio 2025

WILLSON, A. L. The Blaue Blume: A New Dimension. **The Germanic Review: Literature, Culture, Theory**, Philadelphia, v. 34, n. 1, p. 50-58, 1959. Disponível em: <https://www.tandfonline.com/doi/abs/10.1080/19306962.1959.11786959> Acesso em: 05 mar. 2025. <https://doi.org/10.1080/19306962.1959.11786959>

WILPERT, Gero von. **Sachwörterbuch der Literatur**. 2. ed. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001.

YAD VASHEM. **Mischlinge**. Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies. Disponível em: [https://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%206504.pdf](https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206504.pdf) Acesso em: 30 ago. 2024.

YAD VASHEM. **Hitlerjugend**. Shoah Resource Center, The International School for Holocaust Studies. Disponível em: [https://www.yadvashem.org/odot\\_pdf/Microsoft%20Word%20-%206415.pdf](https://www.yadvashem.org/odot_pdf/Microsoft%20Word%20-%206415.pdf) Acesso em: 19 jan. 2025.

YOUNG, James E. **Beschreiben des Holocaust**: Darstellung und Folgen der Interpretation. Frankfurt am Main: Jüdischer Verlag, 1992.

ZEYRINGER, K.; GOLLNER, H. **Áustria**: uma história literária: literatura, cultura e sociedade desde 1650. Tradução e adaptação: Ruth Bohonovsky. Curitiba: UFPR, 2019.

ZIFFER. *In*: Wolfgang Pfeifer et. al., **Etymologisches Wörterbuch des Deutschen**, 1993. Digitalisierte und von Wolfgang Pfeifer überarbeitete Version im Digitalen Wörterbuch der deutschen Sprache. Disponível em: <https://www.dwds.de/wb/etymwb/Ziffer>, Acesso em: 08 fev. 2025.