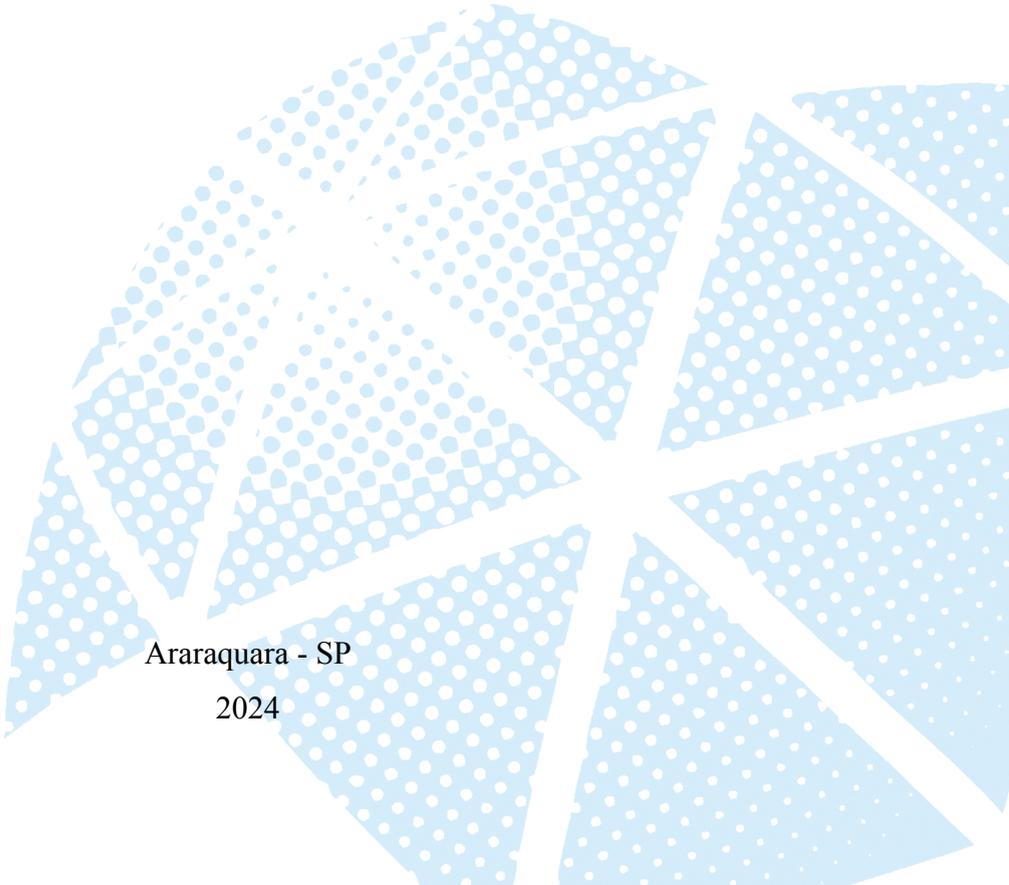


UNIVERSIDADE ESTADUAL PAULISTA - UNESP
Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

JAQUELYNE DA SILVA DE CAMPOS

INCONCILIAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE EM *A HONRA PERDIDA DE*
***KATHARINA BLUM*, DE HEINRICH BÖLL**

Araraquara - SP
2024



JAQUELYNE DA SILVA DE CAMPOS

**INCONCILIAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE EM *A HONRA PERDIDA DE
KATHARINA BLUM*, DE HEINRICH BÖLL**

Dissertação de Mestrado apresentada à
Universidade Estadual Paulista (UNESP),
Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara,
para obtenção do título de Mestre em Estudos
Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da
Narrativa

Orientadora: Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto
Fadel Barcellos

Araraquara - SP

2024

C198i Campos, Jaquelyne da Silva de
Inconciliação e Contemporaneidade em A Honra
Perdida de Katharina Blum, de Heinrich Böll /
Jaquelyne da Silva de Campos. – Araraquara, 2024
102 p. : fotos

Dissertação (mestrado) - Universidade Estadual Paulista
(UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara
Orientadora: Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos

1. A Honra Perdida de Katharina Blum. 2.
Heinrich Böll. 3. Contemporaneidade. I. Título.

Sistema de geração automática de fichas catalográficas da Unesp. Biblioteca da
Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras,
Araraquara. Dados fornecidos pelo autor(a).

Essa ficha não pode ser modificada.

IMPACTO POTENCIAL DESTA PESQUISA

Esta pesquisa espera contribuir para a disseminação da atividade crítica em literatura a partir do estabelecimento de recursos narrativos combinados aos vínculos temáticos ligados a demandas contemporâneas relevantes. Entre as pautas aqui sugeridas, encontram-se os intertextos correlacionados à produção e disseminação de *fake news*, ética jornalística e formas de assédio, moral e sexual. Tais temáticas podem ser exploradas criticamente por referência ao legado literário do autor Heinrich Böll, popularizado dentro e fora da Alemanha e, no Brasil, notório a partir da recente tradução de sua obra *A Honra Perdida de Katharina Blum*, publicada originalmente em 1974.

POTENTIAL IMPACT OF THIS RESEARCH

This research aims to contribute to the dissemination of literary criticism by examining narrative resources combined with thematic aspects linked to relevant contemporary demands. Among these thematic aspects here suggested are the intertexts correlated to the production and dissemination of fake news, journalistic ethics and forms of harassment – moral and sexual. Such themes can be critically explored in reference to the literary legacy of the author Heinrich Böll, popularized in Germany and abroad and, in Brazil, notorious from the recent translation of his novel *The Lost Honour of Katharina Blum*, originally published in 1974.

JAQUELYNE DA SILVA DE CAMPOS

**INCONCILIAÇÃO E CONTEMPORANEIDADE EM *A HONRA PERDIDA DE
KATHARINA BLUM*, DE HEINRICH BÖLL**

Dissertação de Mestrado apresentada à Universidade Estadual Paulista (UNESP), Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, para obtenção do título de Mestre em Estudos Literários.

Área de Concentração: Teorias e Crítica da Narrativa

Data da defesa: 27/05/2024

Banca Examinadora:

Prof.^a Dr.^a Natália Corrêa Porto Fadel Barcellos
UNESP - Faculdade de Ciências e Letras - Campus de Araraquara

Prof.^a Dr.^a Fernanda Boarin Boechat
Universidade Federal do Pará

Prof. Dr. Gerson Roberto Neumann
Universidade Federal do Pará

Para o meu irmão, *my sunflower*

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais e à minha avó por todo amor e cuidado, em todos os momentos da minha vida.

Ao meu irmão, porque desde que nos conhecemos aprendo as coisas mais importantes e tenho as melhores memórias.

À Helena, pela amizade mais inexplicável, irreparável e genuína que encontrei. Obrigada por estar comigo e por sempre permanecer, mesmo quando nossas vidas não estão completamente alinhadas.

À Sara, por ter trancado uma disciplina naquele semestre, e assim ficamos na mesma turma. Obrigada por insistir tanto em mim e fazer os melhores monólogos, por também me ouvir e fazer perguntas, por respeitar minhas fragilidades e principalmente por me convencer a escrever parágrafos menores.

Aos Professores Gerson Neumann e Fernanda Boechat, por lerem meu trabalho e possibilitarem sua continuidade e amadurecimento.

A duas grandes Professoras.

À minha orientadora Natália, que em um momento tão particular me encontrou e instruiu todas as etapas deste ciclo. Obrigada por ser essa força e referência em nosso caminho até aqui, por ser presente e contribuir também na formação de amigos e colegas que se aventuram pelas letras germânicas.

À Martha Martinelli (*in memoriam*), que me ensinou coragem.

“A qualquer hora que você acordasse havia uma porta fechando. De cômodo em cômodo, iam de mãos dadas, levantando aqui, abrindo ali, verificando – um casal fantasmagórico”

Virginia Woolf (2021[1921], p.1)

RESUMO

O romance *A Honra Perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll, ganhou projeção internacional ao longo do século XX e vem tornando-se notório em solo brasileiro a partir de sua mais recente tradução, publicada em 2019 pela editora Carambaia. Ainda que sua relevância venha sendo cada vez mais exaltada por meio dos intertextos relacionados à produção e disseminação de *fake news*, violência sexual e jornalismo investigativo, notamos, no entanto, contribuições críticas majoritariamente concentradas nos anos subsequentes à sua primeira edição, 1974, de modo que a máxima estabelecida para a análise deste texto literário dedicava-se à exploração da relação entre autor e a imprensa alemã, representada pelo poderoso jornal *Bild Zeitung*, o qual Böll decide confrontar no auge das tensões promovidas pela Guerra Fria na antiga *Bundesrepublik Deutschland*, a Alemanha Ocidental. Com isso em mente, este trabalho almeja propor a exploração de novas relações críticas em torno de Katharina Blum, investigando sua intrigante linguagem narrativa para tentar responder à seguinte questão: Quais os fatores responsáveis por possivelmente inserir um romance escrito em plena Guerra Fria na Alemanha dentro do conceito de contemporaneidade aplicado aos estudos literários? Para isso, encontram-se dispostos os seguintes paradigmas: a reflexão em torno desse conceito de contemporaneidade, em sua categoria de transição ao frágil estatuto do tempo cronológico, a análise de aspectos essenciais ligados à composição da linguagem bölliana em *A Honra Perdida de Katharina Blum*, como o funcionamento da heterodiegese, a linguagem jornalística e a articulação dos anacronismos; modificados pela adaptação fílmica aqui comparativamente destacada, além da associação do texto literário, por contraste e por complementação, aos preceitos críticos ligados à recepção do romance na Alemanha e também no Brasil. Além disso, implicações históricas e estéticas envolvidas no trabalho de H. Böll foram incluídas para ilustrar o elemento intrínseco ao qual nos referimos através do título desta pesquisa, funcionando também como chave para a compreensão de Katharina Blum e sua inserção na contemporaneidade; será isso, sua inconciliação com o tempo.

Palavras – chave: katharina blum; heinrich böll; literatura contemporânea; inconciliação; fake news.

ABSTRACT

The novel *The Lost Honour of Katharina Blum*, by Heinrich Böll, was internationally acclaimed throughout the twentieth century and has also become notorious on the Brazilian scene since its latest translation, published in 2019 by Carambaia. Although its relevance has been enhanced through the intertexts related to the production and dissemination of fake news, sexual violence and investigative journalism, it is noticeable, however, the majority of literary criticism mostly articulated in the years following its first edition, published in 1974. This means that the main concept established for the analysis of this literary text was concerned with the relationship between the author and the German press, represented by the powerful newspaper *Bild Zeitung*, which Böll decided to confront at the height of the tensions during the Cold War, back in the former *Bundesrepublik Deutschland*, the West Germany. Considering it, this work aims to explore new critical possibilities around Katharina Blum, investigating its intriguing narrative resources in order to answer the following question: For which reasons can we possibly include this novel, written in the midst of the Cold War in Germany, within the concept of contemporary literature? For this purpose, the following paradigms are arranged: first, the reflection around this concept of contemporary literature – regarding its transition from the fragile status of chronological time – further, the analysis of essential aspects related to the Böllian language in *The Lost Honour of Katharina Blum* were conducted, for instance, the heterodiegetic narrator, journalistic writing and anachronism; modified by the 1975 movie adaptation, here comparatively investigated, as well as its association (by contrast and by addition) with the critical precepts linked to the reception of the novel in Germany and also in Brazil. Finally, historical and aesthetic implications involved in the work of H. Böll were here included to illustrate the mandatory element to which we refer in the title of this study; also functioning as a key to the understanding of Katharina Blum and its presence in contemporaneity, that is, its inconciliation with time.

Keywords: katharina blum; heinrich böll; contemporary literature; untimely meditations; fake news.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO.....	12
2 SOBRE O CONCEITO DE CONTEMPORANEIDADE.....	17
3 A LINGUAGEM BÖLLIANA EM A HONRA PERDIDA DE KATHARINA BLUM.....	24
3.1. Efeitos de Perspectiva.....	26
3.2. “Diferenças de nível”. Um manual de notícias falsas.....	36
3.3. Katharina Bum no Novo Cinema Alemão.....	47
4 A INCONCILIAÇÃO CRÍTICA DE HEINRICH BÖLL DURANTE O SÉCULO XX.....	62
4.1. A imprensa sensacionalista alemã e a crítica à obra de Böll.....	65
4.2. Katharina Blum de volta às prateleiras: uma virada crítica.....	74
5 SUPERAR E ESQUECER: IMPLICAÇÕES HISTÓRICAS E ESTÉTICAS.....	78
6 CONSIDERAÇÕES FINAIS.....	93
REFERÊNCIAS.....	96

1 INTRODUÇÃO

Há em Heinrich Böll, escritor alemão do século XX e vencedor do prêmio Nobel de literatura, um aspecto irredutível: a inconciliação. Para um nascido em 1917, poderia haver, até como forma de sobrevivência, certo conformismo diante das situações sob as quais viveu. A partir de 1930, sua família, de forte orientação católica, tentava seguir em frente em meio ao colapso financeiro alemão – resultante da fracassada participação do país na Primeira Guerra Mundial (1914-1918) – enquanto observava com olhos críticos a ascensão de um líder carismático e suas promessas redentoras, cobradas, nos anos seguintes, com centenas de milhares de vidas, crimes contra a humanidade e uma nova coleção de fracassos socioeconômicos, a serem administrados pelas forças aliadas vencedoras.

A formação humanitária do jovem Böll, muito influenciada por valores familiares ligados à moral católica, não o poupou de participar militarmente, ainda que contra sua vontade, de uma nova guerra, e ao retornar da França para a casa, em 1945, ele passa a recolher os frutos desta inconciliação através de uma nova função, em seu trabalho como escritor. Na *Trümmerliteratur* (em alemão, Literatura de Escombros) publicou contos – em Doderer (1968) denominados como *epische Kleinform, kürzere Erzählungen*, e *Kurzgeschichte* (Doderer, 1968, p. 9) – expressões utilizadas para caracterizar sua breve extensão e intensidade dramática marcada pela iminência da morte; pré-anunciada pelo pano de fundo histórico aludido na ficção. Após ser premiado pelo *Grupo 47*, entidade responsável por reorganizar a literatura alemã no pós-guerra, Böll firmaria-se também como romancista a partir do período da reconstrução, lembrada, no lado Ocidental, como a época do Milagre Econômico; um acontecimento que, para o autor, representava a continuidade de velhos valores, mascarados agora pela falsa sensação de bem-estar e prosperidade advindos da economia de mercado social do notório Konrad Adenauer, o primeiro chefe de estado da recém inaugurada *Bundesrepublik Deutschland*, ou BRD, a Alemanha Ocidental.

Nessas condições, surge uma nova inconciliação e, na arte literária de Heinrich Böll, uma resposta – a si próprio – viria logo em 1953, com a publicação do romance *Und sagte kein einziges Wort* (*E não disse mais nem uma palavra*). Nele, vemos a grande euforia da era Adenauer em justaposição à miséria existencial de uma família. Sua insatisfação com todas as épocas vividas, embora lhe rendesse muitos questionamentos e apontamentos negativos da crítica, conforme serão recolhidos aqui, não deixou de celebrar o autor ao longo de sua evolução estética, rendendo-lhe também o prêmio Nobel de Literatura em 1972, ocasião na

qual ele lembrava a paixão pela escrita e o peso da reminiscência, afinal, e em suas próprias palavras, “[...] ich bin 1917 geboren.”¹ (BÖLL, 1972).

Em janeiro desse mesmo ano, Böll viveria uma experiência dramática, mas pouco surpreendente, dado o contexto da imprensa marrom na Alemanha durante o período bomba-relógio proporcionado pelas tensões bipolares da Guerra Fria. Ao questionar o poderoso tablóide *Bild Zeitung* a respeito de suas matérias sensacionalistas, através da publicação de um artigo autoral, Böll viu-se diante de um escandaloso embate público, com direito a mais tiragens sensacionalistas, ataques pessoais de redatores, apresentadores e líderes políticos, além de consequências jurídicas que o acompanhariam até o fim da vida. Tal situação certamente impactou os rumos de seu trabalho, sem jamais interromper sua continuidade. Deste modo, em 1974, era lançada uma de suas obras de maior prestígio: *Die verlorene Ehre der Katharina Blum*, ou *A Honra Perdida de Katharina Blum*, que chegaria ao Brasil somente em 1976, driblando a rigorosa censura da Ditadura Militar.

Katharina Blum, sutil como uma flor, *Blume* (Soethe, 2019), terá a honra destruída e estará sujeita à completa degradação que ocorre, no espaço ficcional, durante um breve intervalo de tempo, mais precisamente durante quatro dias, nos quais a protagonista irá aproximar-se, muito intensamente, de consequências fatais. Nascida no pós-guerra, a jovem experimenta o milagre econômico do território ocidental, responsável por ambientar o romance: após libertar-se de um contexto familiar sombrio, composto, particularmente, por um casamento que passa a causar-lhe “uma repulsa insuperável” (Böll, 2019, p. 18), ela consegue tornar-se independente por vias de sua ocupação autônoma, prestando trabalhos domésticos e financeiros, sobretudo, para a família Blorna, formada por um casal de forte laço afetivo à protagonista, auxiliando-a, inclusive, na compra de seu próprio apartamento, onde vive sozinha desde então. Mas o aparente conforto de uma vida tranquila é imediatamente aniquilado antes mesmo de sua percepção, controle e, certamente, de sua escolha. Na véspera da *Weiberfastnacht* (festa tradicional alemã na quinta-feira que antecede o carnaval), Katharina vai a uma festa privada que, sem o seu conhecimento, estava sendo monitorada pela polícia. No local, ela conhece Ludwig Götten, com quem volta para casa; a mesma casa a ser invadida por oito policiais na manhã seguinte. Sem rastros de Götten, as forças policiais, intimamente articuladas ao JORNAL², iniciam, entre outras atividades, uma série de

¹ Tradução nossa: [...] eu nasci em 1917

² Escrito na versão original como *ZEITUNG*, o JORNAL apresenta-se inicialmente como um tablóide e revela-se como um dos elementos centrais da narrativa a partir da manchete “KATHARINA BLUM, AMANTE DE LADRÃO, SE RECUSA A DEPOR SOBRE VISITAS MASCULINAS” (BÖLL, 2019, p. 29).

interrogatórios e, não por acaso ou premeditação (Böll, 2019) cumprem as premissas anunciadas pelo título da obra.

A atualidade deste romance demonstra-se, mais evidentemente, graças a uma infeliz dinâmica, atualizada continuamente pela persistência dos veículos midiáticos e seu poderio de influência perante a opinião pública, alimentando uma série de produções movidas, em muitos casos, pela manipulação da informação e produção das chamadas notícias falsas (ou *fake news*), constantemente referenciadas nos últimos anos, Brasil afora. Na época de seu lançamento, porém, e segundo o que nos esclarece Armster (1988), para muitos redatores e para o público geral, a publicação pressupunha a continuação do embate travado entre Heinrich Böll e a imprensa, de tal maneira que demais revistas e jornais do período concentraram-se nas intersecções entre vida e obra do autor, tomando referências materiais do mundo externo, fora a proximidade cronológica, como fator determinante para atestar sua contemporaneidade.

Particularmente, desde o início de um projeto de Iniciação Científica³, intitulado por nós como *A Honra Perdida de Katharina Blum: uma poética da violência*, buscamos observar a maneira pela qual alguns elementos narrativos arquitetados por Böll foram capazes de preservar uma linguagem complexa, repleta de inovações – como a combinação da linguagem jornalística com o recurso da ironia, a omissão proposital de informações relevantes e um anacronismo que, além de romper com qualquer possibilidade de manutenção de um suspense, dentro de um esperado romance policial, ainda alimenta maiores desafios ao leitor; presenteando-o com ambiguidades e dúvidas durante todo o processo de leitura. Tudo isso impulsionou a ampliação de uma análise que agora pretende responder ao seguinte questionamento: Quais os fatores responsáveis por possivelmente inserir um romance escrito em plena Guerra Fria na Alemanha dentro do conceito de contemporaneidade aplicado aos estudos literários?

Para conduzir tal proposta, dedicamos espaço, primeiramente, a fim de contemplar o conceito de contemporaneidade destinado a superar o frágil estatuto do tempo cronológico. Fizemos isso para lidar, em literatura, com produções capazes de atualizarem-se para diferentes épocas e grupos sociais, renovando-se, inclusive, para novas linguagens, especialmente a audiovisual. Ao contrário do que se possa imaginar, as reflexões em torno do artista contemporâneo encontram-se estabelecidas desde as *Unzeitgemäße Betrachtungen* (Considerações Intempestivas) de Friedrich Nietzsche (1874), publicação por meio do qual

³ No Programa Institucional de Bolsas de Iniciação Científica PIBIC/Reitoria/UNESP, no segundo semestre de 2021.

ele afirma a relação contraditória e paradoxal do verdadeiro homem de seu tempo; isto é, o intempestivo: aquele que vê como um mal, um infortúnio, algo do qual sua época justamente tem orgulho. Essa contribuição será bem aproveitada pelo filósofo Giorgio Agamben (2009) e, posteriormente, pelo crítico Karl Erik Schøllhammer (2009), em sua proposta de organização em torno da ficção brasileira contemporânea.

Na sequência, propomos uma análise do romance de Böll, com foco em observar e descrever a maneira pela qual focos temáticos – como o funcionamento do JORNAL, assédio moral e sexual, violência e controle de privacidade – ligam-se à linguagem bölliana pela constituição de elementos de sua estrutura, a exemplo da duração, foco narrativo, ordem e narrador. Tais considerações serão projetadas também por contraste possibilitado pela breve análise da adaptação cinematográfica de Katharina Blum, lançada em 1975 no contexto do *Neuer Deutscher Film* (Novo Cinema Alemão). Essa etapa mostrou-se muito relevante ao considerarmos as diferenças pontuais entre texto-fonte e o filme, responsáveis por, de certa maneira, modificar o universo ficcional fornecido por Böll, simplificando aspectos de sua linguagem. Para tal, serão considerados os parâmetros teóricos de uma adaptação, sobretudo presentes em Hutcheon e O’Flynn (2006), bem como as decisões criativas envolvidas na escrita, direção e montagem do filme, traçando parâmetros acerca de sua relação com o texto-fonte e, deste modo, verificando os recursos pelos quais foi possível transformar e interpretar o texto de H. Böll, cada vez mais discutido e revisitado nos dias atuais.

Por fim, encontram-se dispostas as relações estabelecidas entre a crítica literária em torno do autor, o papel desempenhado por importantes veículos da imprensa alemã no século XX e seus desdobramentos para o que consideramos ser uma virada crítica em torno de Heinrich Böll que, conseqüentemente, recai sobre o romance analisado. Para isso, em um primeiro momento, buscamos recorrer às contribuições de autores concentrados nos anos iniciais de sua produção, coincidentes ao período pós-guerra, no qual encontramos, por exemplo, as análises do proeminente Marcel Reich-Ranicki (1963) e também de importantes críticos parte do período da reconstrução, como Doderer e Funke (1968), além do inglês James Reid (1967). Posteriormente, serão incluídos os apontamentos elaborados após a publicação de *A Honra Perdida de Katharina Blum*, por meio dos quais encontramos um forte acento à relação de Böll com o *Bild*; situação sujeita a mudanças na virada para o século XXI, especialmente no Brasil, devido à mais recente tradução do romance, lançada em 2019 pela editora Carambaia.

Essa organização nos conduziu ainda à importância de revisar antecedentes históricos para compreender, além das implicações estéticas no trabalho de Böll, o tom crítico do século

XX em paralelo ao que temos observado nos últimos anos, período no qual o envolvimento de Heinrich Böll com o *Bild Zeitung* é descentralizado como alvo do olhar crítico imediato em Katharina Blum, tornando-se um elemento a mais dentro de uma relação extremamente complexa nas possibilidades aqui apresentadas. Vejamos que, em 1986, Almeida conclui que a tarefa primordial de Heinrich Böll encontra-se no desafio de superar o esquecimento, pois a ele cabe o lembrete de que o ser humano existe não apenas para ser administrado, sendo as destruições do nosso mundo extremamente significantes para serem curadas em poucos anos (ibid.). Veremos que isso se revela, desta vez, pela relação do autor com todas as épocas vividas; presente e memória histórica, para sempre ligados por uma permanente inconciliação a qual nada mais cabe além de seu recolhimento por meio da linguagem literária.

2 SOBRE O CONCEITO DE CONTEMPORANEIDADE

A perspectiva em torno da literatura considerada como contemporânea está entre os objetos de estudo mais populares dentro dos estudos literários; o que, entretanto, não exclui a dificuldade de definição deste conceito de contemporaneidade. Ao refletir sobre uma possível sistematização da literatura que chama de contemporânea, Suman Gupta (2012) defende que tal tarefa se torna ainda mais desafiadora ao considerarmos a quantidade de formas comuns à lógica de circulação no mercado literário do século XXI: poesia (dos mais diversos tipos), contos e romances, peças de teatro, roteiros, jornais e blogs pessoais, biografias, *e-fiction*, *fanfiction*, artigos, ensaios, etc (Gupta, 2012). Incluímos a este ponto também a pertinência de trabalhos acadêmicos científicos, bem como sua popularização através do gênero divulgação científica, muito incentivado após os desafios enfrentados em meio às dificuldades ligadas à comunicação durante a última pandemia.

Além da variabilidade de gêneros, a autora estabelece que a prática da tradução fortalece um mecanismo editorial tipicamente contemporâneo, já que as escolhas de leitura serão condicionadas aos leitores por uma série de fatores socioeconômicos, como sua nacionalidade, a quantidade de idiomas aos quais tem acesso, nível de escolaridade e classe social. Essas informações, mesmo inconscientemente, responsabilizam-se por guiar nossas escolhas, impulsionadas também por estímulos comerciais de diferentes ordens, serão eles: a publicidade em torno de determinadas obras, sua recepção cultural, a própria reputação dos autores, os graus de acessibilidade em livrarias e bibliotecas, além das adaptações para o cinema e TV e presença em premiações (ibid.).

Todos esses fatores serão somados ainda a uma relação fundamental, definida pelo princípio da identificação.

Além disso, provavelmente escolhemos ler literatura contemporânea porque esperamos que ela tenha relevância direta em nossas vidas e em nosso mundo. Esperamos encontrar nela expressões e questões com as quais estamos familiarizados. Antecipamos ressonâncias com nossas experiências, atitudes e preocupações, como elas se desenvolveram dentro de nossas vidas e surgem em nosso dia-a-dia (Gupta, 2012, p. 2, tradução nossa⁴).

⁴ No original: Further, we probably choose to read contemporary literature because we expect it to be directly relevant to our lives and our world. We hope to find in it expressions and issues with which we are familiar. We anticipate resonances with our experiences, attitudes and concerns, as these have developed within our lifetimes and surface in our everyday lives.

Tal consideração não a impede de afirmar a persistência de textos escritos no passado diante do presente no qual se insere, pontuando que estes são necessários para retomar atitudes e experiências do presente (ibid.), conforme reflete também Ítalo Calvino em *Por que ler os clássicos* (1991).

Essa contribuição, fundadora para a diferenciação dos objetos pertencentes aos estudos clássicos e contemporâneos, também foi capaz de evidenciar a natureza comum das grandes obras narrativas, independentemente do estatuto do tempo, afinal, determinados dilemas e legados culturais da humanidade ainda fazem parte de nossa vida cotidiana, uma vez estabelecidas as dinâmicas sociais. Por ter iniciado sua escrita a partir da década de 1980, Calvino reflete sobre a definição do termo *clássico* através da mobilização de uma série de conhecimentos adquiridos em torno da manifestação da arte literária no curso histórico, evidenciando seus impactos culturais. Desse momento, entendemos a natureza complexa de tal nomeação e, sobretudo, sua relação intrínseca com a contemporaneidade; daí os empregos “releitura” (Calvino, 1991, p. 9), “inesquecíveis” (ibid., p. 10), “dobras da memória” (ibid.), “inconsciente coletivo” (ibid.), etc.

Com isso, somos levados ao entendimento de que “O clássico não necessariamente nos ensina algo que não sabíamos; às vezes descobrimos nele algo que sempre soubéramos (ou acreditávamos saber) mas desconhecíamos que ele o dissera primeiro (ou que de algum modo se liga a ele de maneira particular).” (Calvino, 1991, p. 12). Essa constatação segue fazendo-se presente pois, ainda nas palavras de Calvino (ibid.), ela nos proporciona “muita satisfação” (ibid. p. 12), ao encontrarmos a origem de uma relação comum, de uma infeliz pertinência. Gupta (ibid.), em certo grau, contrasta tal ideia ao estabelecer os textos de maior proximidade histórica ao leitor como produções de conexão mais fácil, pois neles encontraremos referências materiais do dia-a-dia deste sujeito contemporâneo.

No entanto, a correspondência cronológica não apresenta-se enquanto um fator de fácil delimitação para atestar o conceito de contemporaneidade presente em determinadas obras. A própria Suman Gupta (ibid.) acentua a falta de clareza perante à classificação do elemento tempo para incluir ou excluir alguns textos de sua sistematização teórica. Ao analisar o poema *Testimony*, de Seamus Heaney, datado de 1975 com a publicação de *North*, ela questiona a própria natureza de sua inclusão segundo um texto contemporâneo, já que a composição descreve a chegada das tropas estadunidenses na Normandia, por volta de junho de 1944. Sua linguagem, porém, conduz novas possibilidades de análise, encontradas na ironia pela qual Heaney descreve os soldados e sua perspectiva crítica para ilustrar a Guerra, de forma a explorar, na verdade, as relações humanas transpostas para diferentes períodos e

conflitos sociais; que podem ou não incluir, por exemplo, as guerras modernas; um olhar implícito à construção poética (“We were killing pigs when the Yanks arrived”) (Heaney, 2003). Esse conflito, quando estabelecido mesmo por Gupta (ibid.), reforça a necessidade de estabelecimento de um parâmetro mais complexo para observarmos o conceito de contemporaneidade.

De tal tarefa, incumbiu-se, também no século XIX, Giorgio Agamben (2009) em *O que é contemporâneo?*, através do qual propõe uma revisão sistemática aproveitada filosoficamente. Começando por um acento às considerações de Friedrich Nietzsche (1874) em *Unzeitgemäße Betrachtungen* (mais precisamente na *Segunda Consideração Intempestiva*), ele afirma sem cerimônias que “o contemporâneo é o intempestivo” (Agamben, 2009, p. 59). Isso torna-se possível pois, segundo o que vemos em Nietzsche (1954[1874]), o verdadeiro contemporâneo é aquele em dissociação com o seu tempo “[...] porque tento compreender aqui, pela primeira vez, algo de que a época está com razão orgulhosa – sua formação histórica como prejuízo, rompimento e deficiência da época [...]” (Nietzsche, 1954, p. 47, tradução de Marco Antônio Casanova, 2003)⁵. Paradoxalmente, esse anacronismo o permitirá compreender o próprio tempo como ninguém, pois, só assim, através de sua inadequação e deslocamento, será possível enxergar as rupturas, parte de nossa cultura histórica (ibid.), que insistem em nos devorar; “porque até mesmo acredito que padecemos todos de uma ardente febre histórica e ao menos devíamos reconhecer que padecemos dela.” (ibid.)⁶. Na leitura de Agamben, isso não significa, na lógica nietzschiana, que o contemporâneo habite – artística ou filosoficamente – outro tempo, totalmente alheio à própria realidade; pelo contrário, o verdadeiro contemporâneo certamente odeia o tempo em que vive, mas sabe que não pode fugir dele (Agamben, 2009).

A contemporaneidade, portanto, é uma singular relação com o próprio tempo, que adere a este e, ao mesmo tempo, dele toma distâncias; mais precisamente, essa é a **relação com o tempo que a este adere através de uma dissociação e um anacronismo**. Aqueles que coincidem muito plenamente com a época, que em todos os aspectos a esta aderem perfeitamente, não são contemporâneos porque, exatamente por isso, não conseguem vê-la, não podem manter fixo o olhar sobre ela (Agamben, 2009, p. 59, grifo nosso).

⁵ No original: weil ich etwas, worauf die Zeit mit Recht stolz ist, ihre historische Bildung, hier einmal als Schaden, Gebreite und Mangel der Zeit zu verstehen versuche [...]

⁶ No original: weil ich sogar glaube, dass wir Alle an einem verzehrenden historischen Fieber leiden und mindestens erkennen sollten, dass wir daran leiden

Contextualizando alguns dos pensadores do século XX, para ampliar a descrição do conceito de contemporaneidade, outra associação com um texto literário é realizada também por Agamben, desta vez partindo de Osip Mandelstam (1933) em *O século*, pelo qual examina a relação entre um artista e o tempo em que vive; seu conceito de contemporaneidade é agora contemplado pela ótica simultânea do impedimento de composição do tempo, tarefa a qual deve submeter-se o poeta contemporâneo, enquanto deve também ser “o sangue que deve suturar a quebra”. (Agamben, 2009, p. 61).

Meu século, minha fera, quem poderá
olhar-te dentro dos olhos
e soldar com o seu sangue as
vértebras de dois séculos?
(*O século*, tradução Haroldo de Campos, 1987)

Novamente, essa relação paradoxal entre homem e tempo presente prevalece tanto para Mandelstam (1933) quanto para Agamben (2009), reiterando que os artistas contemporâneos são capazes de enxergar o *rosto demente* deste século quebrado.

Mas está fraturado o teu dorso
meu estupendo e pobre século.
Com um sorriso insensato como uma fera um tempo graciosa
tu te voltas para trás, fraca e cruel,
para contemplar as tuas pegadas.
(*O século*, tradução Haroldo de Campos, 1987)

Assim, deve-se manter fixo o olhar no seu tempo. Mas o que vê aquele que vê em seu tempo “o sorriso demente do seu século?” (Agamben, 2009, p. 62). Para isso, o autor propõe, dentro do conceito de contemporaneidade, a capacidade que possui o homem de seu tempo de enxergar não as luzes e, sim, o escuro (Agamben, 2009). “Todos os tempos são, para quem deles experimenta contemporaneidade, obscuros” (ibid., p.63). Assim como em nosso universo expandido, no qual a velocidade da luz das galáxias mais remotas não podem nos alcançar, restando, no céu, a escuridão, comporta-se a contemporaneidade da mesma maneira. O contemporâneo não será atingido pela luz do presente e, para além disso, será capaz de ver no escuro essa luz, sendo então pontual “num compromisso ao qual se pode apenas faltar”

(ibid., p.65). Por essa mesma razão, isto é, a dissociação com o próprio tempo, Agamben classifica o compromisso com a contemporaneidade como algo de não-relação apenas com o tempo cronológico, já que nele encontrará, o contemporâneo, a intempestividade para transformá-lo; apreendendo-o e, ao mesmo tempo, distanciando-se infinitamente dele.

Ainda que a contemporaneidade se inscreva, sobretudo, no presente, é inegável, para ele, o ressoar da *arké* (origem) no devir histórico dos contemporâneos (ibid.). O passado nos persegue; “em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente. Na arte e na literatura temos um compromisso com o passado, não apenas por um arbítrio fascínio pelos clássicos, enquanto “a chave e do moderno está escondida no imemorial e no pré-histórico” (ibid. p.70). Tudo o que não podemos viver no presente - por seu caráter traumático e extrema proximidade cronológica - lançamos à origem, sem jamais poder alcançá-la. Deste modo, o presente do contemporâneo será o local de encontro de gerações, uma relação especial entre tempos. As indagações sobre o passado são as sobras de nossas indagações teóricas sobre o presente.

[...]o contemporâneo não é apenas aquele que, percebendo o escuro do presente, nele apreende a resoluta luz; é também aquele que, dividindo e interpolando o tempo, está à altura de transformá-lo e de colocá-lo em relação com os outros tempos, de nele ler de modo inédito a história) de "citá-la" segundo uma necessidade que não provém de maneira nenhuma do seu arbítrio, mas de uma exigência à qual ele não pode responder (AGAMBEN, 2009, p.73).

Em literatura, as considerações de Agamben (ibid.) foram consideravelmente aproveitadas por Schøllhammer (2009) em *Que significa literatura contemporânea?*, capítulo no qual encontraremos uma sistematização da ficção brasileira inserida dentro deste conceito de contemporaneidade. Como vimos à luz dos teóricos anteriores, a condição de ser contemporâneo não necessariamente está ligada a um tempo e espaço bem definidos, e, segundo as contribuições de Schøllhammer (2009), essa noção não se mostra suficiente para determinar sua relação com um dado momento histórico e, mais amplamente, com a cultura (ibid.). As tendências literárias atuais, quando atreladas à ideia de contemporâneo, em seu sentido meramente cronológico, não são capazes de compreender o conceito de contemporaneidade que vemos, por exemplo, em Roland Barthes, que durante um seminário no College de France aproxima o termo *contemporâneo* ao *unzeitgemäß* (intempestivo) de Nietzsche (1954), assim como postula Giorgio Agamben em 2009; marcação cronológica mais próxima à escrita deste trabalho, período no qual a pertinência dessas considerações mostraram-se válidas ao texto-alvo por nós analisado. A partir disso, partilhamos do ponto

inicial proposto por Schøllhammer, ao reafirmar o papel desta intempestividade no trabalho de legítimos artistas de seu tempo:

O verdadeiro contemporâneo não é aquele que se identifica com seu tempo, ou que com ele se sintoniza plenamente. O contemporâneo é aquele que, graças a uma diferença, uma defasagem ou um anacronismo, é capaz de captar seu tempo e enxergá-lo. Por não se identificar, por sentir-se em desconexão com o presente, cria um ângulo do qual é possível expressá-lo (Schøllhammer, p. 9-10).

Veremos que essa perspectiva apresenta-se intimamente ligada ao conceito de contemporaneidade resultante à leitura de Böll, especialmente em *A honra perdida de Katharina Blum*. Tal afirmação será sustentada pela constatação de que a literatura contemporânea à qual nos referimos não se localiza no presente imediato ou atualidade ponderada pelo século XXI, do contrário, atualiza-se com toda força por esta identificação paradoxal com o estranho, pelo deslocamento através do qual podemos hoje nos inserir, por uma pertinência que nos faz, também através da obra, “perceber as zonas marginais e obscuras do presente, que se afastam de sua lógica” (Schøllhammer, 2009, p. 10). E, em comum acordo a Schøllhammer, partilhamos de sua conclusão: “Ser contemporâneo, segundo esse raciocínio, é ser capaz de se orientar no escuro e, a partir daí, ter coragem de reconhecer e de se comprometer com um presente com o qual não é possível coincidir.” (ibid.).

Essa relação, não deve ser confundida, entretanto, com o encontro modernista do presente, que urge por algo utópico e inovador. O anacronismo dos artistas contemporâneos reside justamente na inconformidade com o presente e não-conciliação com o passado histórico; nenhum parece capaz de lhes oferecer conforto e esperança, mas cabe recolhê-los como matéria prima para uma possível reconstrução, através da linguagem (Schøllhammer, 2009). Por essas razões, o futuro nada resguarda além de uma “ação intempestiva capaz de lidar com a ausência de promessas redentoras ou libertadoras” (ibid., p. 13).

No início da leitura de Katharina Blum, sem nenhuma surpresa ou suspense intencional, somos conduzidos ao desfecho da narrativa que, além de ficcionalizar o surgimento de uma assassina, não oferece ao leitor qualquer possibilidade de catarse ou redenção. Tomada como prisioneira, a protagonista de Heinrich Böll já não tem perspectivas de livrar-se, psico e moralmente, das fatalidades que a conduziram até ali, bem como não pode consolidar seu amor por Ludwig, e todos à sua volta parecem enfrentar consequências igualmente fatais. Os Blorna são atacados pelos vizinhos, seu interesse amoroso permanece preso e a mãe falece no hospital após ser importunada pelo jornalista Werner Tötges, cujo nome já prenuncia a visita da morte (em sua forma adjetiva, do alemão, *tot*). Nas páginas

finais, o narrador então esclarece: “É realmente lamentável que agora, quando o fim de nosso relato se aproxima, tenhamos tão pouca harmonia e tão pouca esperança de que ela possa existir. O resultado de tudo não foi nenhuma integração e sim confronto.” (Böll, 2019, p. 110).

Em suma, podemos ingenuamente pensar a literatura contemporânea como aquela correspondente ao tempo presente, ou ainda à determinada geração, porém, e paradoxalmente como vimos aqui, o escritor contemporâneo não parece relacionar-se em perfeita harmonia com a realidade e, por isso, tem a urgência de vingar-se, revelando, como conduz Böll magistralmente através da linguagem, suas rupturas, que se deslocam cronicamente, inclusive, para a nossa análise. Sobre a “vingança” do autor, podemos então apontar um caminho muito produtivo, que talvez se desvele do próprio subtítulo da obra “De como surge a violência e para onde ela pode levar”, pois escancarando a natureza dos acontecimentos que conduzem o romance, sem, no entanto, transformá-los em prazer (“se é para fluir algo que não seja sangue”) (Böll, 2019, p. 7), Böll desafia as circunstâncias de sua própria realidade enquanto segue nos alertando para as prováveis, e fatais, consequências de semelhanças inevitáveis.

3 A LINGUAGEM BÖLLIANA EM *A HONRA PERDIDA DE KATHARINA BLUM*

Esta seção propõe-se à análise e às considerações fundamentais a respeito do texto literário, com foco em sua estrutura e usos dos recursos ligados à linguagem narrativa para o estabelecimento das principais temáticas no desenvolvimento das ações ficcionais. Além da leitura crítica da obra analisada, isoladamente, acrescentamos sua comparação à adaptação fílmica, de título homônimo, lançada logo em 1975 após a compra imediata dos direitos autorais do livro. Com isso, espera-se observar e descrever a complexidade estética da linguagem arquitetada por Heinrich Böll; um ponto, durante muito tempo, deixado de lado em meio às desventuras midiáticas e jurídicas promovidas pela controversa recepção do romance no contexto da Guerra Fria na anterior *Bundesrepublik Deutschland*.

O percurso de análise agora proposto divide-se especificamente em três pontos centrais, organizados pelas subseções correspondentes. Na primeira delas encontram-se recolhidas as contribuições utilizadas para observar o funcionamento da *perspectiva* escolhida pelo autor na composição de seu texto literário (subseção **3.1. Efeitos de Perspectiva**). Na teoria do romance, como iremos também mencionar, as questões ligadas ao uso da perspectiva datam reflexões muito anteriores, emergentes ainda na era clássica graças ao exercício da *mimesis*. Com o surgimento e popularização dos gêneros modernos, cria-se uma variedade de situações entre as quais a perspectiva – em Genette (2017) representada pelo *tipo* de narrador – pode ser aproveitada para fundamentar ideias, fixar os eventos ficcionais e observá-los com certa distância, mas o contrário também pode ser válido, proporcionando ao campo crítico intermináveis discussões e possibilidades interpretativas. Uma vez parecendo ser este o caso de Katharina Blum, procuramos investigar as formas de articulação da perspectiva no romance, registrando seus principais efeitos e, em seguida, articulando-os às demais instâncias narrativas, também solicitadas para compor o que poderemos chamar de desarmonia intencional.

Os dois outros elementos desdobram-se igualmente a partir da escolha de perspectiva, pois compõem-se através da ação deste narrador tão particular elencado para o romance. A fim de analisar o funcionamento das formas de discurso presentes, consideradas pelo narrador como “diferenças e equalizações de nível” (Böll, 2019, p. 6) refletiremos em torno da articulação do jornal (subseção **3.2. “Diferenças de nível”. Um manual de notícias falsas**), criado praticamente como personagem catalisadora de muitos eventos parte da jornada de

Blum neste plano ficcional. Destaca-se aqui sobretudo o uso da focalização e do discurso direto.

Como uma última categoria de análise, nos resta o olhar crítico à instância do tempo no trabalho de Böll. Com o amadurecimento desta pesquisa, na verdade, fomos levadas ao entendimento de que a relação de Heinrich Böll com o tempo é a chave para a compreensão da grandeza de sua arte de forma geral, servindo como uma possível base para o olhar crítico superficial e também como caminho para inúmeras considerações mais específicas diante da constituição de praticamente todos os seus textos, incluindo os de não ficção, como vemos através de *Irisches Tagebuch* (1957), que acompanha sua viagem pela Irlanda.

Por esse motivo, dedicamos espaço para a observar e descrever o comportamento do tempo em *A Honra Perdida* de Katharina Blum primeiramente dentro das categorias narrativas, de um modo nem tanto usual às demais subseções, pois assim faremos a partir do contraste à linguagem audiovisual utilizada para adaptar o texto literário. Escolhemos essa abordagem por verificar a oportunidade de análise que surge das consequências produzidas por uma simples e grandiosa modificação autorizada pelos responsáveis em cargo do roteiro cinematográfico, foi isso, a exclusão da forma anacrônica utilizada pelo narrador. Veremos que um dos triunfos de Heinrich Böll – e razão da manutenção de sua contemporaneidade – será justamente a complexidade de sua linguagem, plenamente capaz de evocar dinâmicas atuais de manipulação de informações, dubiedade dos fatos e combinação de diferentes formações discursivas; recursos sempre articulados a temáticas relevantes e insistentes. Sua capacidade de revelar a natureza de tais situações por meio da linguagem será ressaltada por contraste à simplificação e fixação dos fatos narrados (subseção **3.3. Katharina Blum no Novo Cinema Alemão**), estilos mandatórios ao trabalho de Schlöndorff e von Trotta, diretores e roteiristas do filme.

Reconhecida sua complexidade, o estatuto do tempo terá espaço ainda no recolhimento de intertextos tão essenciais à essa narrativa e, como sugerido, à toda extensão do trabalho de Böll. Sua relação com o tempo, primordialmente, com o tempo histórico, parece impacta-lo de maneira tão irreversível que procuramos compreender as implicações históricas e estéticas de tal relação (seção **5. SUPERAR E ESQUECER: IMPLICAÇÕES HISTÓRICAS E ESTÉTICAS**), sempre manifestadas em sua contribuição artística. Buscaremos, finalmente, relacionar essas implicações objetivamente ao romance analisado e, de maneira geral, ao princípio fundador de um trabalho literário voltado para combater o esquecimento.

3.1. Efeitos de Perspectiva

Nos anos recentes, em língua portuguesa, temos observado a baixa oferta de propostas de análise literária envolvendo *A Honra Perdida de Katharina Blum* (1974), já que a maioria delas encontram-se especialmente localizadas nos anos subsequentes à primeira edição do texto. Quanto ao contexto europeu e anglófono, a exemplo do que sistematiza Petersen (1980) (vide seção **4.1. A imprensa sensacionalista alemã e a crítica à obra de Böll**) podemos nomear, entre outros, os artigos *The Political Dimensions of The Lost Honor of Katharina Blum*, de Jack Zipes (1977), e *The Evil Spirit Journalism: The Press in the Context of Literature*, de S. Mews (1978), pois, na natureza desses trabalhos, embora levando em conta seu inegável valor crítico, responsável por ampliar as discussões em torno da obra e analisar suas principais temáticas, podemos encontrar uma forte conexão ao envolvimento emocional dos leitores da época, o que, naquele momento, esteve atrelado ao embate popular proporcionado pelo destaque midiático abrangendo o autor a partir da década de 1970. Ainda que a *Massenmedien* alemã o popularizasse de forma tão contraditória, William Sewell (1982) admite que muitos autores escolheriam enfatizar este cenário através do estudo de temas sociais e morais levantados pelo texto literário; um resultado comum a uma situação tão complexa.

Hanno Beth, por exemplo, analisa o retrato da fomentação da violência pela "Boulevardpresse" e consegue resumir seus métodos na máxima de Plutarco: "Audacter calumniare, semper aliquid haeret". Charlotte W. Ghurye traz à tona a dimensão do "preconceito social contra as mulheres em uma sociedade dominada por homens" (Sewell, 1982, p. 167, tradução nossa⁷).

Desta maneira, toda ênfase dedicada aos temas de interesse suscitados pela narrativa foram abordados, em acordo aos exemplos fornecidos, segundo as intersecções entre eventos ficcionais e dados materiais ligados ao cotidiano alemão bizonal, sem deixar de lado, majoritariamente, as próprias experiências pessoais do autor, prontamente nomeadas como pano de fundo do romance. Isso não significa, de maneira absoluta, que não houvesse contribuições acerca das peculiaridades narrativas tomadas por Heinrich Böll, analisadas de maneira a ceder foco privilegiado à sua estrutura e aspectos formais. Por essa mesma razão, Sewell (1982) não hesitaria ao sugerir a produtiva discussão que se abre ao analisarmos de

⁷ No original: Hanno Beth, for example, analyzes the portrayal of the fomentation of violence by the "Boulevardpresse" and is able to sum up the latter's methods in Plutarch's maxim: "Audacter calumniare, semper aliquid haeret." Charlotte W. Ghurye brings to the fore the dimension of "social prejudice against women in a male dominated society."

perto a linguagem construída em *A Honra Perdida de Katharina Blum*; uma atitude, de certa maneira, incomum para a época e por nós agora apontada como precursora de novos caminhos no campo crítico.

Primeiramente, os exemplos citados por Sewell (ibid.), como meio de assegurar aspectos relevantes da linguagem bölliana, incluem aqueles observados pela variação linguística envolvendo o uso da língua alemã no cenário pós-guerra; dado destacável pelo contraste entre a formalidade vocabular reservada à personagem de Blum – perceptível através de alguns itens como *gütig*⁸, melhor contextualizado na citação abaixo (excepcionalmente do texto original) – e a escolha vernacular (ibid.) reservada tanto à polícia – “Hat er dich denn gefickt” (Böll, 1974, p. 12)⁹ – quanto ao *ZEITUNG* – “MÖRDERBRAUT IMMER NOCH VERSTOCKT!” (Böll, 1974, p. 25)¹⁰.

Ähnliche Kontroversen hatte es um das Wort »gütig« [grifo nosso], auf das Ehepaar Blorna angewandt, gegeben. Im Protokoll stand »nett zu mir«, die Blum bestand auf dem Wort gütig, und als ihr statt dessen gar das Wort gutmütig vorgeschlagen wurde, weil gütig so altmodisch klinge, war sie empört und behauptete, Nettigkeit und Gutmütigkeit hätten mit Güte nichts zu tun, als letzteres habe sie die Haltung der Blornas ihr gegenüber empfunden (Böll, 1974, p. 18¹¹).

Sobre isso, Dorothee Sölle (1974) já havia defendido a existência de dois níveis de linguagem presentes nesta narrativa. Trata-se do uso vulgar, segundo ela, “há muito tempo, uma linguagem não literária” (Sölle, 1974, p. 28, tradução nossa¹²), e, ao mesmo tempo, do uso de uma língua tradicional e esquecida, simbolicamente carregada por Blum, já que a perda da honra de um indivíduo corresponderia à perda da língua em determinada sociedade (ibid.). Logo, as práticas jornalísticas arquitetadas no romance encontram-se em relação de oposição à rigidez da protagonista; relação na qual dominará a manipulação e a fabricação de informações falsas pelo *ZEITUNG* e pelas autoridades condutoras do interrogatório, pois, desde o início, somos informados que os abusos morais e psicológicos cometidos contra a protagonista estenderam-se à opinião pública, culminando em uma reconhecível perseguição que a leva às últimas consequências e, por fim, à perda de sua civilidade, sugerida pelo destino trágico: o fim da razão, o ato assassino, a exclusão social e moral.

⁸ Tradução de Sibebe Paulino (2019, p. 19): amável

⁹ Tradução de Sibebe Paulino (2019, p. 15): “E então, ele te comeu?”

¹⁰ Tradução de Sibebe Paulino (2019, p. 32): NOIVA DE ASSASSINO AINDA ESCONDE O JOGO!

¹¹ Tradução de Sibebe Paulino (2019, p. 24): Controvérsias parecidas surgiram sobre a palavra “amável”, usada para o casal Blorna. No auto registrou-se “legal comigo”. Blum insistia na palavra “amável”. Quando veio a sugestão de “benevolente”, porque “amável” soava muito antiquado, ela se rebelou e afirmou que ser legal e benevolente não tinha nada a ver com ser amável, e era assim que julgava a postura dos Blorna diante dela.

¹² No original: [...] lange Zeit nicht literaturfähige Sprache.

No entanto, a consideração de Sölle (1974), aproveitada também por Sewell (1982), como observado, reflete a atenção crítica reservada aos fenômenos linguísticos, especialmente ao aspecto lexical presente no texto analisado; e, neste caso, reflete também os efeitos produzidos pelas escolhas determinadas às suas personagens. Consequentemente, Sewell (ibid.), como meio de ampliar as considerações a respeito da estrutura narrativa em foco, desloca o termo *linguagem* para a exploração dos demais recursos mobilizados pelo romance, isto é, o aproveitamento de sua forma escrita e as possibilidades ali criadas, desempenhadas em *A Honra Perdida de Katharina Blum* de modo tão particular que garantem abertura para diferentes óticas de análise e considerações a seu respeito. Assim, Sewell (ibid.) corre os olhos sobre um aspecto narrativo importante, capaz de desdobrar-se em muitas considerações que buscaremos sugerir a partir daqui. Será isto o que ele denomina como “Narrativa intencional” (ibid., p. 168, tradução nossa¹³), considerando o fato de que sua construção baseia-se na reflexão do próprio ato de narrar.

1.

Para o relato a seguir, existem algumas fontes secundárias e três principais. Elas são mencionadas agora, no começo, e não serão mais citadas. Eis as fontes principais: as transcrições dos autos do interrogatório da polícia; o advogado dr. Hubert Blorna; e seu colega de faculdade e amigo, o promotor público Peter Hach [...] Quanto às fontes secundárias, algumas mais importantes, outras bem menos, elas não precisam ser mencionadas, porque seu envolvimento, imbróglia, relevância, parcialidade, consternação e testemunho já aparecem no relato (Böll, 2019, p. 5).

O primeiro parágrafo do romance indica a principal característica da obra de Böll em respeito à forma, ou seja, a composição de um relato baseado na reunião de diferentes fontes, bem como a consciência de que os fatos serão imbricados a uma série de circunstâncias pontuadas, sempre que possível, pelo narrador; figura distante e irônica, cuja participação na história limita-se à compilação das ações, documentos, diálogos, sentimentos e emoções das personagens. Sobre o promotor público Peter Hach, por exemplo, ele acrescenta:

[...] de maneira confidencial, entenda-se — complementou os autos e reportou certas medidas das autoridades responsáveis pelo inquérito e pelos resultados das pesquisas, quando não constavam nos autos, e isso não para uso oficial, mas privado — é preciso acrescentar —, pois causava-lhe muita comiseração a angústia de seu amigo Blorna, que não conseguiu esclarecer tudo e, ainda assim, achava tudo “não explicável, se parar bem para pensar, mas até mesmo quase lógico” (Böll, 2019, p. 5).

¹³ No original: intentionale Erzählhaltung

A respeito dessa decisão criativa, Zipes (1977) observa que a hesitação do narrador para encontrar a melhor maneira em descrever o processo de reunião de suas fontes (juntamente à admissão de que talvez ele próprio não seja capaz de reunir tudo) constituem aberturas narrativas propositalmente destinadas à reflexão e ao olhar crítico por parte do público leitor. A todo momento somos lembrados que este enunciador sabe tanto quanto suas fontes revelam, além dos efeitos, interpessoais, sociais e psicológicos, desses mesmos acontecimentos dentro da narrativa, gerando a sensação de confronto interiorizada pelo próprio narrador, incapaz de estabelecer harmonia criativa: “Se neste relato, uma vez ou outra, tem-se a sensação de certa “fluidez” – até porque há tantas menções a fontes –, que o leitor perdoe: foi inevitável (Böll, 2019, p. 5)”.

Sewell (1982) ainda aponta que apenas Manfred Duzark (1975) teria dedicado atenção detalhada à questão da perspectiva narrativa, graças a seu artigo *Entfaltung oder Reduktion des Erzählers? Vom ‘Verf.’ des Gruppenbildes zum Berichterstatter der Katharina Blum*. Nele, porém, vemos que Duzark (ibid.) buscou refletir sobre a estrutura narrativa em Katharina Blum, especificamente, através do papel reservado ao narrador, classificado por ele como “veículo de condução abstrato” (ibid., p. 50, tradução nossa¹⁴) que funcionaria enquanto uma espécie de máscara ao “verdadeiro narrador” (ibid., p. 50, tradução nossa¹⁵); este “verdadeiro narrador” (ibid.) seria atribuído à figura do autor, já que a primeira fase artística de Böll, apesar de caracterizar-se pelo uso da narrativa em primeira pessoa, não é evidenciada por Duzark (ibid.) como fonte de correlação a elementos biográficos; diferentemente das associações feitas a partir de *A Honra Perdida de Katharina Blum*, em muitas considerações críticas daquele período, como temos aqui enfatizado.

Pois a perspectiva de um narrador autodiegético [*Ich-Perspektive*], baseada em muitas das narrativas de Böll e em dois de seus romances mais importantes, é diferente da perspectiva do narrador que narra em terceira pessoa, como em seus dois últimos livros [*Gruppenbild mit Dame* e *A Honra Perdida de Katharina Blum*]. A *Ich-Perspektive* escolhida em *Brot der frühen Jahre* e *Ansichten eines Clowns*, que não é de modo algum equiparada ao narrador real em termos de identificação autobiográfica, eleva o espectro de experiências de cada personagem central, o jovem Fendrich e Hans Schniers, para a perspectiva representativa do todo narrativo. Do horizonte do narrador surgem as dimensões da representação. Sua reação às outras pessoas e sua reflexão sobre o acontecimento oferecem ao leitor uma perspectiva consciente e subjetiva sobre o que é representado (Duzark, 1975, p. 32, tradução nossa¹⁶).

¹⁴ No original: abstrakten Konstruktionsvehikel

¹⁵ No original: realen Erzähler

¹⁶ No original: Denn die von Böll in vielen seiner Erzählungen und in zwei seiner wichtigsten Romantexte zugrundegelegte Darstellungsperspektive eines Ich-Erzählers sieht man einmal von «Entfernung von der Truppe» ab unterscheidet sich von dem in der Er-Form erzählenden Berichterstatter seiner beiden letzten Bücher. Die im «Brot der frühen Jahre und in den Ansichten eines Clowns» gewählte Ich-Perspektive, die keineswegs

Esse contraste entre uma forma e outra – *Ich-* e *Er-Perspektive* (ibid.) – não garante, de modo algum, a limitação de reflexões críticas dentro do próprio espaço narrativo, mesmo quando suscitadas pela manifestação de uma instância em terceira pessoa. Tendo isso admitido, resta, desta vez, maior atenção, como sugere Sewell (1982), aos efeitos produzidos pela determinação de um narrador estranho a essa história, como vemos no romance; apresentado por uma figura plenamente capaz de interiorizar múltiplos conflitos e, por consequência, exteriorizá-los ao leitor enquanto expõe a sequência de eventos trágicos envolvendo os quatro dias centrais na vida da jovem protagonista.

A indicação de muitas características em torno deste narrador, como seu caráter impessoal, reflexivo, e capaz de catalisar as ações a partir de diferentes discursos, reuni-los e refletir a respeito do que narra, compõe um recurso facilitado pela heterodiegese – ou seja, pela presença de um “narrador ausente como personagem da ação” (Genette, 2017, p. 260), cuja tarefa concentra-se na reunião e exposição das ações narrativas. Tal característica é, há muito tempo, alvo de investigação dentro das contribuições universais ligadas à teoria literária, de modo que a questão da perspectiva, representada pela figura de um narrador, é observada de perto desde o livro III da *República* de Platão (392-395 a.C), por meio do qual ele distingue a *haplé diegesis* (*narrativa pura*, tradução de Gérard Genette, 2017, p. 233), da habilidade poética capaz de, ilusoriamente, fazer crer que um outro fala; ou seja, o princípio da imitação, ou *mimésis*.

Determinada distinção, porém, não assumiria um caráter autoevidente e conclusivo mesmo naquela época; um dado apropriado pela contribuição fundadora de Aristóteles (384-322 a.C), que através de *Poética* esclarece a arte da *mimésis* enquanto atividade comum, um processo ordinário parte da composição trágica, forma à qual dedicou-se privilegiadamente. Enquanto Platão, de modo geral, refere-se ao princípio da *mimésis* a partir de sua aplicação ética e, por isso, supondo a representação ilusória do bem e do belo por meios artificiais, ou, para ele, ainda pior; por artistas que não possuísem tais virtudes, Aristóteles distingue tal processo sem mistificá-lo, evidenciando-o como método artístico puro e simples (Pinheiro, 2017).

mit dem realen Erzähler im Sinne von autobiographischer Identifikation gleichzusetzen ist, erhebt das Erfahrungsspektrum der jeweiligen Mittelpunktfigur, des jungen Fendrich und Hans Schniers, zur Darstellungsperspektive des Erzählganzen. Aus dem Horizont des Erzählers erwachsen die Dimensionen der Darstellung. Seine Reaktion auf die andern Personen und seine Reflexion und seine Reflexion des Geschehens bieten dem Leser eine bewußt subjektiv gehaltene Perspektive an, das Dargestellte zu überschauen

Além disso, passa a existir, desta perspectiva, uma delicada discussão em torno da exclusividade remetida ao conceito de imitação, utilizado para o compor o significado máximo de *mimésis*. Canto-Sperber (1997), por exemplo, indica sua natureza dupla, tanto inventiva quanto imitativa, justamente por indicar a inclinação humana à representação de fatos de acordo com o que poderiam, ou deveriam, ser, e não como são. Esse argumento é retomado também por Paulo Pinheiro (2017) na mais recente tradução da *Poética*: “[...] ela [*mimésis*] nos remete a uma ação ocorrida que é, no entanto, retomada e recomposta pela ótica inventiva do poeta mimético.” (Pinheiro, 2017, p. 9), consideração inspirada, certamente, pela conclusão aristotélica: “Com efeito, o historiador e o poeta diferem entre si não por descreverem os eventos em versos ou em prosa [...] mas porque um se refere aos eventos que de fato ocorreram, enquanto o outro aos que poderiam ter ocorrido.” (Aristóteles, 2017, p. 17)

Como sabemos, as problemáticas envolvendo o discurso narrativo, com foco na questão da perspectiva, estenderam-se séculos à frente, sendo esta primeira distinção platônica – narrativa pura *vs.* *mimésis* – neutralizada afora o preceito ético pela *poética aristotélica*, um elemento fundamental à teoria do romance durante o século XIX. Na Inglaterra e Estados Unidos, Henry James ([1884] 1957) trata o conceito de *showing* segundo sua capacidade de criar uma sensação também ilusória de representação dos fatos narrados, garantindo ao leitor sua posição como testemunha das ações. Essa técnica é colocada em relação de oposição ao *telling*, responsável por criar a impressão de relato dos eventos ficcionais, segundo a expressão escrita de um narrador. Essa distinção, novamente, gerou algumas discussões populares à narratologia, como a valorização do *showing* por alguns teóricos, como Ford Madox Ford ([1930] 2012) e o próprio Henry James (*ibid.*), ao privilegiarem a arte de representação “Ele [o romancista] deve, ou seja, traduzir e não contar” (Ford, 1930, p. 122)¹⁷. Mais tarde, Wayne Booth (1983) critica a utilização dessas duas perspectivas de forma simultânea, analisando as possibilidades em que um autor pode combiná-las para distinguir determinados fatos narrativos.

Essa disparidade seria particularmente esquematizada durante o pós-guerra alemão, graças às contribuições de F.K Stanzel (1955), a partir dos três tipos de ocorrências narrativas relacionadas à perspectiva, ou ponto de vista: *auktoriale Erzählsituation*, na qual acompanhamos, por onisciência narrativa, a descrição precisa dos acontecimentos, *Ich Erzählsituation*, em que o narrador-personagem conta sua própria história, e *personale Erzählsituation*, definida pela narração de uma terceira pessoa, alheia aos acontecimentos. Tais contribuições são refinadas por Gerard Genette (*ibid.*) para a classificação das

¹⁷ No original: He has, that is to say, to render and not to tell.

possibilidades de perspectiva nas técnicas de narração. Por essa organização, teremos ainda divisão central entre “Narrador presente como personagem na ação” (Genette, 2017, p. 260) e “Narrador ausente como personagem na ação” (ibid.), responsável por determinar as diferentes perspectivas.

Sabemos hoje que os termos dessa classificação podem ser questionáveis, considerando o próprio ponto de vista tomado para lidar com a noção de “autor” (ibid.), pois em determinadas áreas do conhecimento, como a Análise de Discurso de influência foucaultiana, por exemplo, os termos *autor* e *narrador*; mais precisamente, *autor* e *enunciador*, jamais seriam admitidos como sinônimos de qualquer hipótese, considerando o fenômeno intitulado por Foucault (1970) como a *morte do autor* (ibid.), em referência à impossibilidade de existência de um autor enquanto indivíduo; livre e auto-suficiente, em consonância histórica e muito menos enquanto proprietário ou responsável pelo sentido produzido por seus textos (Foucault, [1970]2015). Ele é, pelo contrário, o resultado de operações complexas ligadas ao discurso de determinada sociedade – e em determinada época – convertidas em linguagem através do poder criador exercido pela função autor (ibid.).

Quanto à aplicação prática das considerações presentes em *Discurso da Narrativa*, de Gérard Genette (1972), diante do desempenho crítico, podemos assumi-la como de grande valor à análise de textos literários, já que, no caso da perspectiva, a consciência de tais técnicas implica a observação e descrição dos efeitos comuns à escolha de um narrador do tipo (3) (Genette, 2017, p. 260), cuja função resume-se a narrar a história de fora, visto seu distanciamento da diegese. Sendo esse o caso analisado, foi possível notar que a natureza de um narrador, cuja característica predominante será a reflexão tanto dos eventos narrados quanto do ato de narrar, foi possibilitada justamente por tal escolha, garantindo, por exemplo, um olhar analítico dos acontecimentos descritos e a ponderação de que Peter Hach fez “pequenas incorreções, muito humanas” (Böll, 2019, p. 5) nos autos do interrogatório, a revelação de que as investigações ficaram mais fáceis, pois, Katharina Blum, sem saber, “estava sendo monitorada pela polícia desde às 19h25” (ibid., p. 13), e, principalmente, a consciência de que há, ao longo de seu próprio discurso, muitas “estagnações, acúmulos, sedimentações, conduções e fontes malfadadas” (ibid. p. 6).

A classificação das diferentes perspectivas narrativas, como podemos agora notar, remonta os princípios de um percurso milenar destinado à compreensão da narratologia e seus recursos, bem como os prováveis efeitos produzidos pela determinação de perspectivas específicas, adotadas pelos produtores do discurso literário: ora transparecendo o desenrolar dos eventos ficcionais, ora tornando-os opacos, através das lentes de um relator, sobretudo

quando este não é onisciente. Porém, no caso de Heinrich Böll, o recurso da perspectiva, em um primeiro momento, recairia diretamente sobre a figura do autor, a quem foi atribuída a capacidade de reunir os fatos narrados de acordo com a experiência pessoal de um sujeito, este que, como viés de confirmação a diversos jornais, revistas, periódicos e o próprio editorial responsável pelo romance, decide elaborar um livro em favor das próprias vivências, argumento supostamente confirmado pela nota de abertura da obra, tomada como prova da factualidade inerente à sua criação ficcional, como era comum ouvirmos na época – momento em que a mera citação do nome *Bild* sustentou possibilidades de interpretação formuladas para fortalecer os laços entre realidade e ficção, por meio dos quais Heinrich Böll era evidenciado como o centro de uma provável e irresistível autoficção, conforme sugerido pela própria divulgação na revista *Der Spiegel* – “ein aktuelles belletristisches Nachspiel [...]” (Spiegel, 1974)¹⁸.

As personagens e o enredo desta narrativa são puro fruto da imaginação. Se, em descrições de certas práticas jornalísticas, surgirem semelhanças com as do jornal *Bild*, isso não se deu por acaso ou premeditação; foi, isso sim, inevitável (Böll, 2019, p. 4).

Estas sugestões, por outro lado, seriam fortemente contrastadas ao adentrarmos os primeiros capítulos do romance, através dos quais somos incapazes de identificar qualquer manifestação política explícita em forma narrativa, ou autorreferências conduzidas em terceira pessoa. Ao invés disso, somos revelados a uma estrutura marcada por contravenções, interrupções, ambivalências e uma certa tendência ao caos desde o momento em que compreendemos as dimensões de uma história ameaçadoramente inconclusiva e certamente sem nenhuma esperança, conforme anunciado pelo narrador ao fim do relato. Ainda no primeiro capítulo, já utilizado como exemplo, observa-se uma determinação narrativa de efeito imediato, marcada pela aparição deste narrador heterodiegético, agora responsável pela descrição um tanto objetiva das informações, que serão ali recolhidas a partir das três fontes principais, e algumas fontes secundárias, mencionadas uma vez e não mais citadas em momento algum (Böll, 2019).

Tratar de “fontes” e de “fluidez” nos impede de falar de composição, de modo que talvez seja melhor introduzir o conceito de “interação”, de “condução”, o que ficará claro para todo aquele que, quando criança (ou mesmo adulto), já tenha brincado dentro, em torno ou com poças d’água, drenando-as, unindo-as por canais, esvaziando-as, desviando-as, refazendo os desvios, até finalmente conduzir todo o potencial hídrico disponível [...] Se em algumas passagens desta narrativa houver

¹⁸ Tradução nossa: um atual rescaldo de ficção.

fluidez, não sendo menos relevantes as diferenças e equalizações de nível, pede-se benevolência, pois, ao fim, ocorrem estagnações, acúmulos, sedimentações, conduções e fontes malfadadas, que “não conseguem convergir”, além disso, há concorrentes subterrâneas etc. etc (Böll, 2019, p. 5).

Isso significa que, em toda a extensão do romance, temos acesso a informações diversas, sejam elas similares, divergentes, complementares ou adversativas. A instância narrativa não se apresenta por intermédio de um transmissor de um dado discurso e de um posicionamento específico, a ser canalizado por uma espécie de assujeitamento, ou de projeto individualizante espelhado à figura de seu autor; muito pelo contrário, o *Er-Erzähler* (Duzark, 1975) em Katharina Blum reúne diferentes formações discursivas, revelando-as, pouco a pouco, graças a seu acesso às fontes e à intromissão do discurso direto livre.

Essa constatação é demonstrada no próprio argumento de Manfred Duzark (1975) que, mesmo sugerindo a voz narrativa enquanto veículo abstrato para mascarar o próprio autor (Duzark, 1975), conclui que a captação dos fatos narrados em Katharina Blum contradiz o tom de superioridade anterior (ibid.) pois o narrador passa a assumir um forte cinismo necessário para o enfrentamento do desenrolar dramático, em total oposição ao que Duzark (ibid.) classifica como harmonia épica – *epischen Harmonisierung* (p. 51) – de modo a reduzir os efeitos moralizantes, desaparecidos no herói bölliano, geralmente confrontado com os valores de sacrifício e redenção humana; aspecto cada vez menos observáveis em seus últimos trabalhos, sobretudo em Katharina Blum, no qual a realidade é apenas ruim. “So schlecht ist es um die Wirklichkeit bestellt”¹⁹ (ibid.).

Como muitos fiéis antes dele, Böll ataca a tirania da dominação como em Frau Franke [*E não disse mais nenhuma palavra*], que esconde um culto indecente ao dinheiro por trás de suas atividades em nome de causas da igreja. Devemos também ter em mente que muitos dos heróis de Böll mal sobreviveram à guerra e aos anos miseráveis e caóticos que se seguiram. Embora possam ter sido devotos no início, a experiência da guerra os abalou profundamente, especialmente porque perceberam que a fé sozinha não fornece proteção contra o desespero, a solidão e o alcoolismo. A ambivalência de Böll entre aceitação e rejeição é talvez mais evidente em sua primeira obra de não ficção, *Irishes Tagebuch* (Colônia, 1957), na qual ele proclama - desta vez não através de personagens fictícios - seu amor pelos fiéis de coração, pelos devotos e dóceis, bem como seu desprezo pela vaidosa afetação eclesial (Plant, 1960, p. 130, tradução nossa²⁰).

¹⁹ Tradução nossa: A realidade é tão ruim

²⁰ No original: Like many a believer before him, Böll lashes out against the tyranny of domineering like Frau Franke, who hides an indecent worship of money behind her activities on behalf of churchly causes. We must also keep in mind that quite a few of Böll's heroes have hardly survived the war and the lean, chaotic years afterwards. Even though they may have been devout at the beginning, the war experience has shaken them to their depth, particularly since they realized that faith alone does not always furnish protection against despair, loneliness and alcoholism. Böll's ambivalence of acceptance and rejection emerges perhaps most clearly in his first extended work of nonfiction, the *Irishes Tagebuch* (Köln, 1957), in which he proclaims - this time not through fictional characters - his love for the faithful in heart, for the honestly devout and meek, as well as his disdain of vainglorious churchly affectation.

Esse tipo de contraste aparece na própria forma do relato dominado pelo narrador, que mesmo criticando, por exemplo, a banalização da violência em outros meios, de forma a promover uma descrição planejadamente objetiva de certos cenários, exhibe as matérias do JORNAL por recurso do discurso direto, como apontamos anteriormente. No capítulo 3, por exemplo, ele lida com a descrição do homicídio cometido por Blum contra o jornalista Werner Tötges no domingo após o feriado de carnaval. Para isso, o narrador esclarece a cena do acontecimento da seguinte maneira:

Não vamos falar, aqui, de banho de sangue propriamente, pois consideramos inevitáveis só as diferenças necessárias de nível; para isso, indicamos ao leitor a televisão e o cinema, espetáculos musicais de terror e outros musicais condizentes. Se é para fluir algo, que não seja sangue. Talvez apenas uma indicação de certos efeitos de cor: o corpo de Tötges estava vestido com uma fantasia improvisada de xaique, feita com um lençol já bastante puído, e o efeito que tanto sangue pode fazer com tanto branco é bastante conhecido (Böll, 2019, p. 7).

Essa descrição é complementada apenas pela menção ao mesmo evento já ao final do romance, momento em que, ao sugerir as visitas de Tötges à mãe de Katharina Blum como potenciais agravantes de sua condição de saúde e posterior falecimento, a protagonista, no capítulo 49, decide ceder uma entrevista ao jornalista e, ao esperá-lo dentro de seu apartamento, já havia decidido consolidar sua vingança. Fora essa informação, nenhum detalhe é fornecido a respeito do assassinato, pois o narrador limita-se a mencionar “Não é preciso dizer nada sobre a “entrevista”. Sabemos qual foi o desenlace (ver página 7)” (Böll, 2019, p. 100)

Em paralelo a esse estilo de objetividade e assertividade descritiva, somos confrontados com os textos produzidos pela esfera jornalística presente no texto ficcional de Böll. O trabalho da imprensa na obra é representado pela entidade nomeada pelo autor, em letras garrafais, como *ZEITUNG*; em tradução livre (mantida pela edição de 2019), o JORNAL, pessoalizado talvez por seu maior representante na história, e também personagem alvo do ato de homicídio cometido por Blum. Além da presença de Tötges, e como temos sugerido, este jornal apresenta-se de diferentes formas e em diferentes momentos da narrativa, articulando o contraste fundamental que mencionamos, considerando a aparição das diferentes fontes selecionadas pela instância narrativa para, assim, produzir formas de acesso a uma atividade comum e reconhecível dentro e fora do romance, presente nos veículos de comunicação tradicionais e atuais, transpondo, desta maneira, um intertexto essencial às leituras de Katharina Blum na atualidade.

3.2. “Diferenças de nível”. Um manual de notícias falsas

Como citado, o termo diferença de nível é empregado pelo narrador como modo de afirmar e reafirmar as formas distintas de articulação de suas fontes principais e secundárias, sejam elas complementares, similares, contraditórias ou adversativas. Esse termo vem à tona, como exposto na subseção anterior, através da metáfora também utilizada pelo narrador, como forma de ilustrar uma criança manipulando poças d’água, construindo diferentes caminhos e desvios. Ao observarmos mais atentamente esta curta narrativa, veremos que, antes mesmo do acesso direto aos textos produzidos pelo JORNAL, já temos indicativos de seu caráter duvidoso (em sentido amplamente literal) e, a qualquer custo, manipulativo.

No capítulo 6, por exemplo, nota-se a primeira menção à existência de um jornal local ao redor dos eventos narrativos. Para pontuar a presença de tal entidade, o narrador descreve o comportamento desse veículo diante da morte de dois jornalistas: Werner Tötges e Adolf Schönner. A morte de Tötges é revelada, sem qualquer cerimônia, como fruto de um assassinato cometido por Katharina Blum. Essa ação é assimilada, pouco a pouco, como consequência das dificuldades emocionais enfrentadas por ela diante das circunstâncias envolvidas ao longo da semana na qual acompanhamos o desenrolar dos eventos. Enquanto isso, a situação envolvendo a morte de Schönner permanece incerta, abrindo precedentes para possíveis interpretações a partir do seguinte parágrafo.

No apartamento de Schönner não foi encontrado nenhum vestígio de Blum, nenhuma indicação de mulher espanhola andaluz [sua fantasia para a *Weiberfastnacht*]. Colegas e conhecidos de Schönner só sabiam que ele tinha se mandado do bar dos jornalistas por volta do meio-dia “com algum rabo de saia” (Böll, 2019, p. 9).

Entretanto, lemos que o JORNAL decide manifestar-se de modo bastante incisivo a respeito da situação. Segundo o narrador, foram divulgadas edições extras, manchetes, primeiras páginas e obituários imensos para reportar o caso das mortes (Böll, 2019). Ainda que, segundo ele, o falecimento de jornalistas fosse tratado como algo quase comum, visto os riscos da profissão, a postura de muitos jornais alternou-se para enunciar um lamentável evento como sendo algo “muito grave, terrível, quase solene, e até se poderia dizer quase como um sacrifício humano em um ritual” (ibid., p. 10). Continuando, nos é relatado que “Até se falou em “vítima da profissão”, e é claro que o jornal se manteve firme na versão de que também Schönner seria vítima de Blum. [...] Pois há de haver uma explicação para uma

peessoa tão esperta e quase fria como Blum ter não apenas planejado o crime, mas também executado [...]” (ibid.).

Sem qualquer informação prévia sobre o romance, podemos até inferir pouca ou nenhuma suspeita a respeito das declarações acima, construídas em um único parágrafo pela instância narrativa. Porém, tanto a complexidade de seu enredo (no qual diferentes informações serão confrontadas) quanto as releituras, ou uma simples leitura dos primeiros capítulos, admitem a percepção irônica em relação à descrição de Blum de tal maneira, dado que a jovem, como indica seu próprio nome, não houvera antes sido representada como figura distante e insensível, capaz de cometer as ações mais extremas e violentas; muito pelo contrário, sua ingenuidade e inexperiência perante às investigações é que a tornam um alvo fácil para manobras de grandes instituições, como o JORNAL, e, em um momento de colapso, após absorver as mais diversas formas de assédios e mentiras, performa tal ação conforme premeditado a esta *persona* construída por trabalho da mídia local.

Os Hiepertz também iriam deixar a cidade no carnaval e visitar a filha em Lemgo, por isso Katharina levou os patrões idosos no próprio Volkswagen até a estação de trem. Apesar da dificuldade de estacionar, ela fez questão de levá-los até a plataforma e carregar as malas. (“Não por dinheiro, não, não. Para esse tipo de favor ela não nos deixa oferecer nada, é uma ofensa muito grande para ela”, explicou a sra. Hiepertz.) (Böll, 2019, p. 12).

Durante o primeiro dia de interrogatório, somos conduzidos a duas informações essenciais. A primeira delas é revelada através de uma pontual observação feita pela heterodiegesis; os registradores oficiais trataram de modificar as palavras mencionadas pela protagonista: “[...] a palavra “indecoroso” mencionada na última parte e que a princípio foi registrada como “amoroso”, conforme a primeira versão: “Aqueles senhores eram amorosos” (Böll, 2019, p. 23). A outra informação importante refere-se ao fato de que a comunidade local estava sendo ouvida, mas sem indicação direta dos agentes entrevistadores.

Enquanto isso, os moradores do prédio foram ouvidos, e a grande maioria soube dizer muito pouco ou nada a respeito de Katharina Blum. Às vezes a encontravam no elevador, cumprimentavam-na [...] e o surpreendente é que ambos [os entrevistados] afirmaram em seu depoimento que Katharina volta e meia recebia visitas masculinas. [...] Ao entardecer, quando Katharina foi confrontada com esses depoimentos e solicitada a dar esclarecimentos sobre eles, foi Hach [promotor público] quem tentou se aproximar dela, antes mesmo de formular a questão, e sugerir se tais visitas não seriam aqueles senhores que eventualmente lhe traziam em casa. Katharina, cada vez mais vermelha de vergonha e irritação, retrucou afiada se por acaso era proibido receber visitas de cavalheiros, e, como ela não embarcou na gentileza dele, ou talvez nem a tenha reconhecido como tal, Hach se tornou mais ríspido ainda e disse que ela devia ser mais clara sobre isso, já que ali se investigava um caso muito sério, o de Ludwig Götten [...] (Böll, 2019, p. 24).

Após o interrogatório, que durou o dia todo e praticamente sem qualquer interrupção, Walter Moeding, assistente do superintendente da polícia, é responsável por levar Katharina para casa e, a partir disso, somos informados, por onisciência, a respeito de sua preocupação em torno do estado emocional da interrogada – “temia que ela pudesse tomar uma atitude desesperada; estava completamente arrasada, esgotada, e mesmo nesse estado acabou por mostrar um humor surpreendente ou passou a desenvolvê-lo como uma reação” (Böll, 2019, p. 26). Diante disso, acrescenta-se, por discurso direto, o conselho dado por Moeding ao deixar Blum no saguão de seu apartamento: “Fique longe do telefone e não veja o jornal amanhã.” (Böll, 2019, p. 27).

Segundo o narrador, esse conselho poderia ter custado a vida de Walter Moeding e de seus colegas, servindo também como um indicativo do poder de influência ligado ao editorial, bem articulado à polícia; relações explicitadas pelos capítulos seguintes.

O primeiro acesso do leitor aos textos produzidos pelo JORNAL – coletados e exibidos diretamente entre os capítulos do romance – acontece logo após as palavras de Moeding, pois, na manhã seguinte, Hubert Blorna (empregador, advogado e amigo de Katharina) recebe exemplares durante o café da manhã.

Figura I - *A primeira publicação do JORNAL (tradução de Sibeles Paulino, 2019)*

22

Na sexta-feira cedo, quando ele apareceu para o café da manhã, contrariado, por volta das 9h30, Trude lhe estendeu o JORNAL. Katharina na primeira página. Uma foto enorme, letras garrafais.

KATHARINA BLUM, AMANTE DE LADRÃO, SE RECUSA A DEPOR SOBRE VISITAS MASCULINAS.

O bandido e assassino Ludwig Götten, procurado há um ano e meio, teria sido preso, não fosse sua amante, a doméstica Katharina Blum, apagar seus vestígios e ajudá-lo a fugir. A polícia supõe que há muito tempo Blum esteja envolvida em uma conspiração. (Para maiores detalhes, leia na última página a matéria VISITAS MASCULINAS.)

Virando a última página, ele leu que o JORNAL tinha transformado sua opinião de que Katharina era inteligente e fria em “gélida e calculista”; sua opinião geral sobre criminalidade, na de que ela seria “perfeitamente capaz de cometer um crime”;

O padre de Gemmelsbroich afirmou: “Ela é capaz de tudo. O pai era um comunista disfarçado e sua mãe, que eu, por caridade, contratei durante um tempo como zeladora, roubou o vinho da sacristia e lá fez orgias com seu amante”.

Há dois anos, Blum tinha visitas regulares de homens. Seu apartamento seria um centro de conspiração, um ponto de encontro de bandidos, um arsenal de armas? Como pode uma doméstica, que recém-completou 27 anos, ter um apartamento no valor estimado de 110 mil marcos? Será que ela ficava com uma parte dos roubos?

29

Fonte: Imagem selecionada a partir do livro *A Honra Perdida de Katharina Blum*, 2019

A imagem acima corresponde a uma dinâmica comum, parte dos elementos da linguagem bölliana em *A Honra Perdida de Katharina Blum*, preservada em fiel representação gráfica pelo trabalho de tradução de Sibebe Paulino (2019). Bem como no texto original, vemos que a função autor permite a exibição das manchetes e matérias publicadas pelo JORNAL, como temos aqui indicado. A começar pelas letras garrafais, entendemos tal recurso como uma importante forma de acesso às ferramentas do texto jornalístico no século XX, no caso da Alemanha, seria esse gênero um importante veículo de comunicação e também formador de opinião, ainda que, por vezes, alguns jornais tenham sido eticamente questionados. Em *Industries of Sensationalism: German Tabloids in Weimar Berlin* (Indústria

do Sensacionalismo: Tabloides Alemães na Berlim de Weimar, tradução nossa), Bernhard Fulda (2006) esclarece que, como um legado da República de Weimar (1918 - 1933), os jornais foram o principal veículo de mídia no país, representando a circulação de milhões de cópias diárias e também a ascensão dos tablóides, caracterizados pelas manchetes atrativas e pelo sensacionalismo. Um exemplo dessa transição, muito motivada por fatores econômicos, – afinal, esse tipo de abordagem asseguraria a permanência do público leitor – destaca-se pela memorável manchete “Tentativa de Suicídio da Senhora Weber - Enviada ao Hospício” (Fulda, 2006, p. 185, tradução nossa²¹), publicada pelo antigo *8Uhr-Abendblatt* ainda em 1910.

Figura II – *8Uhr - Abendblatt* anuncia o início da nova República em 1918



Fonte: museum-digital (<https://st.museum-digital.de/object/107035>)

Instantaneamente, no plano ficcional, parece ser esse o caso do JORNAL, parte integrante do desenvolvimento das ações no romance. A princípio, a manchete nos indica a construção de duas informações complementares; a relação entre Katharina e Ludwig (“AMANTE DE LADRÃO”) (Böll, 2019, p. 29) e as chamadas “VISITAS MASCULINAS” (Böll, 2019, p. 29). Embora seja fato o enlace amoroso entre Blum e Götten, há vários indicativos de que a descrição apresentada pelo JORNAL será inadequada, utilizada

²¹ No Original: Suicide Attempt by Frau Weber – Sent to Madhouse

propositalmente para construir a imagem da protagonista segundo sua aproximação e afeto por um suposto criminoso. Essa afirmação torna-se possível do momento em que somos informados que Katharina Blum e Ludwig Göttel se conheceram apenas durante a celebração da *Weiberfastnacht*, marcando um curto envolvimento entre os dois.

Apesar de sustentar alguma afeição por ele, Blum reafirma não tê-lo conhecido em qualquer outro momento, e ainda demonstra grande irritação ao ser confrontada com informações contrárias.

Nesse momento, houve uma intervenção brusca de Beizmenne, que disse: “A senhora conhece Göttel há dois anos”. Katharina ficou tão perplexa com essa afirmação que não encontrou resposta, e por um momento ficou apenas olhando para Beizmenne, sacudindo a cabeça. Gaguejou um “não, não, eu só o conheci ontem” com uma brandura surpreendente, que não convenceu ninguém (Böll, 2019, p. 25).

Além dessa controvérsia, percebemos que a relação entre os dois é apropriada pelo JORNAL para generalizar a possível vida amorosa de Katharina, sobre a qual, inclusive, pouco sabemos, e as informações retidas, ou seja, os encontros casuais em sua casa, são potencializados e pejorativizados pelos editores, sob o propósito de construir e vender sua imagem enquanto protagonista de um centro de conspirações, mantido por ela e outros fugitivos da lei.

Além disso, registra-se, pelo texto jornalístico presente no romance, o mesmo recurso utilizado pelos escreventes oficiais ao comporem os autos do interrogatório, isto é, a alteração de palavras em busca da mudança de sentido. No caso de Blorna, ao ter revelado as qualidades *inteligente e fria* para descrever Katharina, confronta-se, com espanto, em meio às escolhas realizadas pelo JORNAL, já que as palavras *gélida e calculista* endossam a estratégia conduzida para associar Blum a atividades criminosas e à alienação moral. Alguns outros valores são antagonizados pelo jornal, como o suposto espectro político articulado aos pais da vítima – mesmo sob afirmação de uma única fonte – e até mesmo a frequência com que ela receberia as tais visitas masculinas.

Assim como nestas diferenças de nível, através das quais absorvemos diferentes posicionamentos, opiniões e estilos de escrita, há uma grande contradição em respeito aos valores éticos e moralizantes sugeridos pelo jornal local. Sua posição alarmada, seguida de condenação em torno de Katharina Blum, não condiz com as próprias práticas adotadas pelos repórteres e redatores, representados de forma geral por Werner Tötges. Dizemos isso pois a heterodiegese seguida de focalização múltipla permitem ao leitor a própria articulação crítica em respeito aos eventos relatados, bem como o acesso a diferentes formas de linguagem e

discursos, como a fabricação de notícias falsas pelo JORNAL, quase iniciadas pela ação de Werner Tötges ao entrevistar diferentes personagens – querem elas ou não – e distorcer, na sequência – o material recolhido para construir uma imagem específica da protagonista; formando-a como fato natural e inquestionável.

“NOIVA DE ASSASSINO AINDA ESCONDE O JOGO! NENHUM SINAL DO PARADEIRO DE GÖTTEN! POLÍCIA BASTANTE ALARMADA.” (Böll, 2019, p. 32).

No caso dessa manchete, acompanhamos a progressão das alegações duvidosas sobre Katharina em respeito à sua relação com Ludwig Götten. Além de não estarem noivos, a descrição do suspeito na qualidade de assassino permanece, em boa parte do texto, como mistério irredutível, já que Götten não será focalizado pelo narrador em momento algum, de modo a acompanharmos sua trajetória através das outras personagens. Tudo o que sabemos sobre ele, a princípio, reduz-se à sua posição de procurado sob alegações de envolvimento em atividades criminosas; condição responsável pelo monitoramento de Katharina após aproximar-se dele em uma festa. Insistentemente, o JORNAL passa a descrevê-lo como um categórico malfeitor em todas as publicações às quais temos acesso. Acrescenta-se também, assim como no exemplo anterior, a manipulação das informações, complementada pela alteração de palavras e dos depoimentos coletados. Outro bom exemplo dessa dinâmica, inicia-se com o caso da família Hiepertz pois, por meio da próxima publicação do JORNAL, lemos o seguinte.

CASAL DE APOSENTADOS ESTÁ HORRORIZADO, MAS NÃO SURPRESO:
O diretor de escola aposentado dr. Berthold Hiepertz e a sra. Erna Hiepertz mostraram-se horrorizados com as atividades de Blum, mas não “tão surpresos”. Em Lemgo, onde uma colaboradora do JORNAL os visitou na casa da filha casada, que dirige um sanatório na cidade, o historiador e filólogo clássico Hiepertz, para quem Blum trabalha há três anos, declarou: **“Uma pessoa radical em todos os sentidos, que nos iludiu com maestria”**.

(Hiepertz, com quem Blorna conversou depois por telefone, jurou ter dito o seguinte: **“Se Katharina é radical, ela o é na disposição por ajudar, em ser metódica e inteligente – eu teria de estar muito, muito enganado a respeito dela, e olha que tenho quarenta anos de experiência como pedagogo, dificilmente eu me engano”**) (Böll, 2019, p. 34, grifo nosso).

Esse infeliz recurso torna-se rotineiro, funcionando como um catalisador de pontos-chave para muitos eventos narrativos. Podemos observá-lo, pela última vez, a partir de um dos momentos mais marcantes da narrativa, no qual acompanhamos os encaminhamentos

finais e, precisamente, quando Trude Blorna anuncia “A mãe de Katharina morreu esta noite. Consegui localizá-la em Kuir-Hochsackel” (Böll, 2019, p. 80).

Sabemos que esse acontecimento trará um impacto emocional irreversível à trajetória da protagonista, que evidentemente já é percebida com grande fragilidade em meio à rotina do interrogatório e, sobretudo, à repercussão dos diários publicados pelo JORNAL. Poucos capítulos antes, por exemplo, sabemos que as alegações do editorial impulsionaram um número considerável de assédios sexuais realizados de maneira anônima, por correspondência. Entre as agressões, encontram-se revistas eróticas enviadas à Katharina, obviamente, sem sua solicitação ou consentimento, cartões postais escritos com inúmeras ofensas sexuais, xingamentos, cartas com trechos de edições do JORNAL e exortações religiosas. Compreensivelmente atormentada já a este ponto, Katharina Blum reage arremessando garrafas de xerez, uísque, vinho tinto e outros líquidos contra as paredes da casa, sem qualquer intervenção dos amigos Else Woltersheim e Konrad Beitzers. “Agiu de forma tão sistemática, sem comoção, e tão confiante e convincente que Else W. e Konrad B. não levantaram um dedo” (Böll, 2019, p. 65).

De maneira deliberada e, antes mesmo de acompanharmos a reação de Katharina à morte da mãe, o narrador declara que passará a descrever “as últimas manobras de desvio, recondução e direcionamento [...]” (ibid., p. 80) pois ali aconteceram muitas coisas “De maneira tão constrangedora que mal é possível superar.” (ibid.). A morte da sra. Blum, portanto, desencadeia os eventos centrais desta conclusão, se é que podemos chamar assim.

Mesmo esclarecido que o falecimento em questão não se trata de uma execução sangrenta e intencional, registra-se que Tötges – “[...] o mesmo que, no entanto, teve um fim sangrento, com violência premeditada.” (ibid., p. 85) – conseguiu o endereço do hospital e, sabendo que a sra. Blum precisava muito de repouso, afirmou que a paciente seria uma pessoa pública. Ao ser confrontado pela equipe médica, já que uma entrevista iria definitivamente interromper o processo de recuperação cirúrgica em andamento, Werner Tötges avista alguns pintores ao redor do prédio e, disfarçando-se como um deles, consegue invadir o quarto e entrevistar Maria Blum.

Ele confrontou a sra. Blum com os fatos, e não estava certo de que ela tinha entendido tudo, pois o nome de Götten não dizia nada para ela, que refletiu: “**Por que as coisas têm de acabar assim?**”, que, no JORNAL, ele transformou no seguinte: “**O que começou assim, assim termina**”. A mudança sutil da declaração foi justificada por ele como argumento de que, como repórter, era sua obrigação e ele estava acostumado a “**dar uma ajuda retórica às pessoas mais simples**”. (Böll, 2019, p. 85-86, grifo nosso)

Embora essa sequência seja apresentada posteriormente pelo narrador como incerta, ou seja, não foi absolutamente provada a visita de Tötges ao jornal, suas consequências não podem ser transformadas. O JORNAL DE DOMINGO (Böll, 2019, p. 98) é publicado e a morte repentina da sra. Blum é tomada como surpresa pelos médicos e familiares; Katharina age de forma igualmente sistemática, decidida e praticamente involuntária conforme sua reação defensiva de atirar objetos contra a parede (na adaptação filmica, garrafas contendo líquidos de tons em vermelho). Porém, a ação final da personagem, no ápice do desequilíbrio causado por uma série de perdas irreparáveis, resume-se em devolver a violência contra ela praticada, desta vez, apontando diretamente a uma pessoa ligada às instâncias condutoras de tantas agressões. Após o assassinato de Werner Tötges na tarde de domingo, suas chances de redenção serão nulas – é claro, para aqueles que ainda acreditavam ser esse um caso possível. “Seja como for, não tenho condições de lutar contra o JORNAL” (Böll, 2019, p. 75), diria Hubert Blorna.

Ao contrário de simplesmente arquitetar um tom crítico declarado à existência do JORNAL, limitando-se às considerações do narrador, o romance nos fornece amplo acesso aos mecanismos de sua prática, revelados, pouco a pouco, no nível da linguagem literária, graças aos recursos estruturais disponíveis à exploração dentro do gênero romance, exemplificados através deste capítulo. Muitas características deste processo de manipulação e construção de informações falsas e distorcidas não se manifestam narrativamente através de um *continuum* de focalizações fixas e cronologicamente organizadas, de modo a garantir uma maior complexidade à atividade investigativa a ser exercida pelo leitor; tanto pelo caráter dúbio e incerto de algumas ações descritas, quanto pela dificuldade em localizarmos essas ações dentro de um plano temporal determinado.

Para visualizarmos tal complexidade, consideramos ainda o caso de Werner Tötges. A primeira informação que temos sobre ele é a respeito de sua morte. Temos o relato – por heterogeneidade da voz narrativa – de que Blum havia confessado o assassinato cometido contra o jornalista e, até o momento, não sentia arrependimento nenhum. Ao invés de catalogar a protagonista como fria assassina sem qualquer habilidade social, o romance continua a nos fornecer informações variadas sobre o caso, incluindo alegações sobre Tötges, que irá revelar-se como sujeito capaz de recorrer às últimas consequências para emoldurar o JORNAL com as inúmeras manchetes das quais tratamos. Entretanto, também podemos descrevê-lo como *peça*, um componente a mais na engrenagem estabelecida pela narrativa, já que as sugestões da ligação entre o jornal e a polícia evidenciam a natureza superestrutural deste enredo.

Acima de tudo: o que se passa pela assim chamada psique daquele que está na escuta? O que fica imaginando um policial respeitável que não faz mais que seu dever, que cumpre seu dever (às vezes até repulsivo para ele), senão apenas uma ordem superior, certamente por ser seu ganha-pão; [...] Acontece tanta coisa no primeiro plano – e mais ainda no segundo. O que fica imaginando aquele que está na escuta, uma pessoa inofensiva, que ganha o pão com sacrifício, quando um certo Lüding, algumas vezes mencionado aqui, liga para o redator-chefe do JORNAL e diz algo assim: “Tire S. imediatamente da jogada e deixe B. totalmente dentro”? (Böll, 2019, p, 82).

Também como parte dessa relação elaboradamente conflituosa, manifestam-se todas as outras fontes secundárias, mencionadas pela instância narrativa ainda no intrigante capítulo 1. Assim, nas linhas entre o que é considerado como “até certo ponto fictício” (Böll, 2019, p. 5) no caso Blum, serão expostos, em diferentes graus, elementos cuja participação diegética apresentam-se graças a seu “envolvimento, imbróglio, relevância, parcialidade, consternação e testemunho” (ibid.), servindo também à prática do JORNAL.

Uma das características mais interessantes, em respeito à manifestação de diferentes fontes no romance, torna-se aparente do momento em que estabelecemos contato com os efeitos da investigação e das atividades jornalísticas no cotidiano daqueles que encontram-se não diretamente envolvidos no meio interpessoal da protagonista: pessoas comuns, não impactadas pelos entornos de Katharina Blum, Götten e polícia, porém, leitores do JORNAL, como quase todos os habitantes deste universo ficcional.

Como imaginado, o estabelecimento dessa relação acontece de maneira progressiva. Nos primeiros capítulos, observa-se um distanciamento maior destas fontes em relação aos acontecimentos, desde que lemos o seguinte depoimento de um local.

Foi alentador para um dos organizadores do carnaval, comerciante de vinho e champanhe, orgulhoso de ter trazido a alegria de volta, o fato de ambos os crimes terem vindo à tona só na segunda ou quarta-feira. “Se isso acontece no começo da festa, o clima e os negócios estão acabados. Basta todos ficarem sabendo que as fantasias estão sendo usadas para cometer crimes para os anônimos irem embora e os negócios por água abaixo. Puro sacrilégio. Animação e galhofa precisam de confiança, é a base delas.” (Böll, 2019, p. 9).

A fala acima revela-se ainda no capítulo 5 do romance, quando tornam-se públicas as mortes de Werner Tötges e Adolf Schönner. Ainda que o organizador não manifeste interesse pessoal acerca dos envolvidos, seu distanciamento emocional da situação é bastante revelador. É preciso considerar primeiramente que, nesse momento, todas as manchetes produzidas pelo JORNAL já foram divulgadas e distribuídas à população local e, aparentemente, episódios de violência, mortes e homicídios não parecem provocar muito além de uma comoção voltada

aos impactos comerciais ligados a questões de segurança pública. Porém, anteriormente a essa banalização, o interessante público em torno de Blum já havia sido alimentado há uma semana; a qual seremos levados para acompanhar o desenvolvimento dos capítulos posteriores nos quais privilegia-se também por meio da linguagem o acesso à reação dos leitores do JORNAL.

Após a divulgação da segunda manchete – “NOIVA DE ASSASSINO AINDA ESCONDE O JOGO! NENHUM SINAL DO PARADEIRO DE GÖTTEN! POLÍCIA BASTANTE ALARMADA.” (Böll, 2019, p. 32). – Trude e Hubert Blorna têm a chance de conversar com um motorista de táxi que, ao olhar para a edição do JORNAL, dispara “O senhor também está metido nessa, logo o reconheci. É o advogado e patrão dessa rampeira” (ibid.). Como sabemos, esse tipo de reação torna-se comum até atingir casos extremos, a exemplo dos ataques e assédios enviados por correspondência para Katharina Blum e, por extensão, para pessoas próximas.

Ao fim de suas investigações malfadadas na cidadezinha, o único fruto colhido por Blorna foi ter sido ele mesmo não insultado, mas rotulado de comunista, e, para sua surpresa, mais doída, logo por uma senhora que até aquele momento havia se mostrado um tanto solícita, até mesmo quase simpática: a professora Elma Zubringer, que, ao se despedirem, deu-lhe um sorriso sarcástico, uma piscadela e disse: “Por que o senhor não admite que também é um deles — e sobretudo sua mulher?”. (Böll, 2019, p. 101)

O poder de influência do JORNAL é explorado intencionalmente por diferentes níveis, e assim entendemos a razão, pelo uso de todos estes recursos, de o capítulo 2 ressaltar a impossibilidade de fluidez – “fließend” (Böll, 1974, p. 5) – justificada pela presença de tantas fontes secundárias e seu caráter condutor; uma descrição apropriada para a metáfora das poças d’água, conduzidas de acordo com as próprias vontades; imagem pela qual entendemos a sugestão de uma deliberada manipulação dos fatos, tema central de toda a extensão do romance.

Essa construção nos prepara para a complexidade da linguagem narrativa presente no texto analisado, reforçando o desafio interpretativo imposto por um narrador, através de suas mensagens nem sempre explícitas e sua natureza que parece também refletir sobre o próprio fato de narrar. As características de voz e focalização tornam-se tão importantes quando analisadas mais atentamente pois adquirem a impressão de serem criteriosamente articuladas a fim de provocar o leitor: Böll enfrentou um drama pessoal diante de um poderoso veículo da imprensa e o narrador em *A Honra Perdida de Katharina Blum*, por vezes, parece ter ciência disso; fazendo alusões a significantes do mundo externo, metáforas relacionadas ao processo

de manipulação de informações, além do próprio JORNAL, que, entre a progressão narrativa, aparenta tornar-se uma personagem fundamental ao enredo, interferindo e fixando-se no interior das ações, como causa maior de muitos acontecimentos, especialmente aqueles que envolvem a opinião pública. Por dispor dos recursos linguísticos ligados à composição do romance – como a heterogeneidade e o discurso direto – tudo isso limita-se, sempre, ao próprio universo ficcional, habitado por um acusado de terrorismo, um casal de meia idade, o promotor público, funcionários e dirigentes da polícia local e Katharina Blum; a ingenua protagonista, inicialmente alheia aos perigos de grandes instituições, embora sejam elas parte de seu dia-a-dia em uma restabelecida Alemanha.

Soma-se para compor a complexidade dessa linguagem, o recurso do tempo, como temos sugerido aqui a partir de sua manifestação segundo uma instância fundamental da composição bölliana em Katharina Blum. O conjunto de informações de diferentes ordens, elaboração da perspectiva e discursos, é preciso dizer, combinam-se ainda aos anacronismos; utilizados tanto para impossibilitar a manutenção do suspense das ações narrativas, quanto para romper com a harmonia diegética, permeada por diferentes fontes, em diferentes momentos dos quatro dias em que reúnem-se os principais acontecimentos.

Um meio eficiente de ressaltar a categoria do tempo em *A Honra Perdida* de Katharina Blum é destacá-lo a partir de sua adaptação cinematográfica, capaz de promover a alteração de elementos significativos em relação à linguagem do texto original, funcionando com um meio de compreensão e análise dos efeitos imediatos dessas mudanças, ainda que os acontecimentos centrais tenham sido preservados.

3.3. Katharina Blum no Novo Cinema Alemão

Precisamos lembrar, antes de estabelecermos um olhar crítico direcionado, que Heinrich Böll rapidamente concedeu os direitos de seu romance *A Honra Perdida de Katharina Blum* para uma adaptação assinada por Margarethe von Trotta e Volker Schlöndorff, que chegaria aos cinemas logo em 1975, ano seguinte à primeira publicação do texto fonte através de uma serialização feita pela revista *Spiegel*. À época do lançamento do filme, “o exemplo mais paradigmático da arte literária dos anos 1970” (Soethe, 2019, p. 124) já figurava entre os *best sellers* do país, rompendo fronteiras culturais e geográficas para ser traduzido ao redor da Europa e América, onde ganharia também, nos Estados Unidos, um

filme para a TV, lançado em 1984, desta vez intitulado *The Lost Honor of Kathryn Beck*. Certamente, o contexto de escrita e publicação do romance impulsionou sua popularidade dentro e fora da Alemanha, atraindo a atenção dos diretores e roteiristas mencionados, precursores do chamado *Neuer Deutscher Film* (Novo Cinema Alemão).

Em *Theory of Adaptation*, Hutcheon e O’Flynn (2006) asseguram a existência das adaptações enquanto uma prática habitual e datada desde a Era Vitoriana, na qual as diversas linguagens artísticas eram adaptadas “em toda direção possível” (Hutcheon; O’flynn, 2006, p. 13, tradução nossa²²), variando entre histórias de poemas, romances, peças, óperas, pinturas, canções, danças e tableaux vivants (ibid.). Com o advento tecnológico, que acompanha a expansão dos novos veículos de mídia, temos em mãos não somente a herança desse fenômeno, mas também sua transformação via as novas formas de linguagem, sobretudo, audiovisuais, concedidas desde o nascimento e popularização do rádio, cinema, TV e, recentemente, das diversas mídias eletrônicas, parques temáticos e experimentos de realidade virtual (ibid.).

Em retrospecto, trabalhos acadêmicos concentrados na exploração de adaptações específicas tendem a *privilegiar* (ibid., p. 15) ou mesmo *priorizar* (ibid.,) o texto fonte; um hábito alvo da crítica de ambos os autores que pretendem se debruçar sobre o fenômeno geral da adaptação, teorizando-o, inclusive, entre as diversas (e mais novas) mídias, como *videogames* e *graphic novels*, além de paródias e musicais. Mas a existência, cada vez mais recorrente, da renovação dos meios para a produção e divulgação das adaptações não modifica, integralmente, a necessidade que esses mesmos autores encontram em teorizar um dos canais mais populares para a veiculação de múltiplas histórias, isto é, as telas do cinema.

A técnica da narrativa por imagem e som, além de modificar todo o panorama ocidental, ainda influencia diversos formatos nos quais estruturam-se os mais variados enredos – originais e/ou adaptados – como séries, minisséries, filmes para a TV, serviços de streaming e demais plataformas de vídeo. Deste modo, estudar a relação entre o cinema e a arte literária garante a elaboração de um percurso teórico-metodológico na produção de diversos autores e críticos, incluindo Hutcheon e O’Flynn (2013) que, na segunda edição da publicação referida, em 2013, dedicam o capítulo *Beginning to Theorize Adaptation: What? Who? Why? How? Where? When?* à exploração dessa mesma relação.

Partindo de uma citação encontrada no romance *Shipwreck* (2003), há um acento a certo traço distintivo essencial para a compreensão do processo de adaptação de um romance

²² No original: in every possible direction

para a linguagem cinematográfica. “Um filme deve transmitir sua mensagem por imagens e relativamente poucas palavras; ele tem pouca tolerância para complexidade, ironia ou tergiversações. Achei o trabalho extremamente difícil, além de tudo o que eu tinha previsto.” (Begley apud Hutcheon; O’Flynn, 2013, p. 1, tradução nossa²³). Ainda que a afirmação acima possa ser utilizada para a recorrente inferiorização das adaptações, que, nesta perspectiva, assumem a categoria de secundárias, atrasadas, pouco valiosas ou culturalmente inferiores (Naremore, 2002), o reconhecimento das diferenças entre as duas linguagens torna-se essencial para o estudo comparado de determinadas obras, além de contribuir para a teorização do material adaptado, alvo da pesquisa dos autores apresentados até então. Assim, como parte desse traço distintivo, será necessário reforçar que o processo cinematográfico implica, segundo Xavier (2019), em um conjunto de imagens impressas na película, correspondendo a uma série finita de fotografias nitidamente separadas (ibid., p. 19) de maneira descontínua, pois, a princípio, isso não impõe um vínculo entre as imagens filmadas e, posteriormente, montadas; operações básicas da construção de um filme. O espaço deixado pela ausência de continuidade do material fotografado garante ao cinema seu status enquanto fato da linguagem ficcional, já que teremos, assim, um discurso produzido e manipulado de acordo com as pretensões de seu artista, geralmente despertadas pela poderosa e universal ambição de se contar uma história.

O reconhecimento dos mecanismos da linguagem cinematográfica e seu alto valor artístico, confirmado ano após ano, nem sempre foi objeto de intensa investigação e tampouco de interesse crítico, principalmente entre aqueles de forte laço à arte literária. Insistindo na relação entre cinema e literatura, *Theory of Adaptation* relembra-nos do polêmico comentário de Virginia Woolf que, em 1926, compara os filmes à figura de um parasita sendo, a literatura, sua presa e vítima. Ao mesmo tempo em que condena a suposta *simplificação* da literatura por meio desta nova arte, ela sugere que o cinema teria, futuramente, sua própria linguagem – “o cinema tem ao seu alcance inúmeros símbolos para emoções que até agora não encontraram expressão” (Woolf, 1926, p. 309, tradução nossa²⁴).

Há quase cem anos de tal sugestão, vemos o cinema como um canal de natureza múltipla; uma das principais indústrias do entretenimento global e, entre muitos nichos, fonte de vanguardas, experimentações e inúmeras revoluções na própria linguagem, que o impulsionam a tornar-se, também, objeto determinante para o florescimento da pesquisa

²³ No original: A film has to convey its message by images and relatively few words; it has little tolerance for complexity or irony or tergiversations. I found the work exceedingly difficult, beyond anything I had anticipated

²⁴ No original: cinema has within its grasp innumerable symbols for emotions that have so far failed to find expression.

acadêmica nesta grande área. Paralelamente, o surgimento de novas adaptações acompanha o desenvolvimento da linguagem cinematográfica por diversas motivações culturais e financeiras marcadas, inclusive, pelo prestígio de público e crítica, como vemos em *Romeo + Julieta*, de Baz Luhrmann (1997), *E o Vento Levou* (1940) e mais recentemente as adaptações dirigidas por Denis Villeneuve; *A Chegada* (2016) e *Duna: Parte Um* (2021), que figuram entre o sucesso comercial e crítica especializada.

Entretanto, superar a percepção que insiste em classificar tais casos sob uma condição de criações secundárias e, portanto, inferiores, não limita-se – aqui – ao reconhecimento da máquina de sucessos hollywoodianos mas estará, igualmente, em alinhamento ao estudo crítico e teórico do fenômeno das adaptações, conforme o sugerido pela própria Virginia Woolf, na tentativa de marginalizar tal atividade, ou seja, entendendo-as, inicialmente, dentro de uma linguagem específica da qual fazem parte, sendo plenamente capazes de representar relações complexas, simbólicas ou puramente abstratas, ainda que isso nem sempre seja bem sucedido.

Deste modo, ao tratarmos as adaptações como objeto autêntico e digno de análise, a questão da fidelidade é colocada em pauta, uma vez que, justamente por tratar-se de uma linguagem singular e diversa, seu produto final não está necessariamente ligado à proximidade e, muito menos, cópia integral – reprodução – do texto fonte para determinado canal, neste caso, para o cinema. Ainda de acordo com Hutcheon e O’Flynn, há muitas razões, afora impulsos comerciais geralmente intrínsecos aos grandes estúdios, para guiar a confecção de uma nova adaptação, podendo tal evento estar associado à urgência de consumo e apagamento de determinada memória ligada ao material original, ou ainda à necessidade encontrada pelo artista de trazê-lo à tona (Hutcheon; O’Flynn, 2013), pois assim como os *remakes* dos próprios filmes, as adaptações enquadram-se dentro intenções múltiplas, que também podem ser definidas como *homenagens contestadas* (Greenberg, 1991, p. 115).

Comprovadamente, a tarefa de transportar certa obra para uma nova linguagem, demanda imediata transformação que, além das habituais e controversas alterações das ações narrativas, pode variar entre a mudança de perspectiva, gênero e tom, em acordo às necessidades de determinado tempo e sociedade, o que, conseqüentemente, tornam as adaptações classificáveis à luz dos seguintes critérios: “ • Uma transposição reconhecida de uma outra obra ou obras reconhecíveis/• Um ato criativo e interpretativo de

apropriação/resgate/• Um envolvimento intertextual alargado com o trabalho adaptado.” (Hutcheon; O’Flynn, 2013, p. 8, tradução nossa²⁵).

A esse contexto, sublinhado pelo caráter de transposição de certo conteúdo – em nosso caso, escrito – para um novo veículo, de especificidades e público diferentes, acrescenta-se um aspecto importante, cada vez mais observável, também, no curso do tempo. Em contribuição publicada na metade de 2023, à qual tivemos acesso prévio no presente de escrita, Milton e Cobelo, na leitura de Thomas Leitch (2018), fazem referência aos *Adaptation Studies* (Estudos das Adaptações) afirmando a seguinte circunstância: “Estamos produzindo mais evidências históricas visuais/pictóricas do que verbais/escritas, diz Thomas Leitch (2018:131), que também pressupõe obras e ideias adaptadas, leituras, memórias, interpretações das fontes” (Milton; Cobelo, 2023, tradução nossa²⁶).

Na indústria cinematográfica, esse tipo de transição confirmava-se antes mesmo da segunda metade do século XX, período em que, Boozer (2008) pontua a presença dos *story departments* na maioria dos estúdios de Hollywood, criados no intuito de acompanhar histórias já publicadas ou futuros lançamentos, cujos direitos autorais já haviam sido adquiridos, para, assim, fornecer sinopses a diretores e produtores, poupando-lhes o tempo de leitura de tais fontes (ibid.). Em verdade, Milton e Cobelo (2023) relembram-nos que o processo de adaptação, como atividade comercial rentável, começa ainda no século XIX, sequenciando a transposição e interpretação, em imagens, de elementos proeminentes da ficção, como Frankenstein, Drácula, Sherlock Holmes e Alice.

Nesses casos, bem como em adaptações universalmente reconhecidas nas décadas seguintes, o cinema e a TV tornaram-se essenciais para a preservação da memória cultural de muitos artistas e suas respectivas obras, além de impulsionar sua visibilidade e, por consequência, a leitura de incontáveis narrativas ao redor do mundo, promovendo uma cadeia de intensa de correlação entre material fonte e suas potenciais adaptações, cada vez mais exigidas pela indústria do entretenimento. Mas seriam todas as adaptações um caso de sucesso? E, para além disso, teriam todas elas encontrado um caminho efetivo para atender os requisitos apresentados por Hutcheon e O’Flynn (2006), promovendo, assim, a manutenção de certas obras de forte impacto cultural para o público da época e conseguinte; transpondo-as, interpretando-as e dispondo da intertextualidade? Abaixo, passamos a analisar

²⁵ No original: An acknowledged transposition of a recognizable other work or works • A creative and an interpretive act of appropriation/salvaging • An extended intertextual engagement with the adapted work.

²⁶ No original: We are producing more visual/pictorial historical evidence than verbal/written, says Thomas Leitch (2018:131), who also assumes adapted works adapt ideas, readings, memories, interpretations of the sources.

o contexto de produção e o resultado final do longa-metragem adaptado do romance *A Honra Perdida de Katharina Blum*, que leva título homônimo à data de lançamento em 1975.

Cineáste: Quando você decidiu fazer os próprios filmes?

Von Trotta: Durante as filmagens de Katharina Blum. Volker e eu tivemos ideias completamente diferentes a respeito de como o filme deveria ser feito. Então eu soube que deveria fazer meus próprios filmes, deixar as coisas fluírem da minha própria pessoa. (TROTТА, 1984, p. 47, tradução nossa²⁷)

Foram essas as palavras da premiada diretora, roteirista e atriz Margarethe von Trotta para responder à pergunta do jornal *Cineáste*, em 1984; coincidentemente, o ano de lançamento da segunda adaptação do romance para a TV estadunidense. Na época, ela já havia rompido a parceria com o co-roteirista de *A Honra Perdida de Katharina Blum*, Volker Schlöndorff, com quem também foi casada até o início da década de 1990. Antes do reconhecimento internacional por seus longas de forte protagonismo feminino, como *I Am the Other Woman* (2006), e *Rosenstrasse* (2003), além das cinebiografias *Hannah Arendt* (2013) e *Rosa Luxemburgo* (1986), von Trotta é hoje lembrada pela influência na formação do *Neuer Deutscher Film* (Novo Cinema Alemão), alterando os rumos das produções do país.

Em matéria publicada pela *Deutsche Welle* em 2012, em celebração aos 50 anos do Novo Cinema Alemão, destaca-se o cenário da indústria cinematográfica no pós-guerra, que, em paralelo ao contexto fornecido pelo terreno literário, mostrou-se apto à iminente transformação. No então território de escombros, os filmes lançados a partir da década de 1950 em nada refletiam a realidade cultural de um povo assolado pela Guerra e em pleno processo de reconstrução. “Comédias inocentes, filmes de guerra que não retratavam a verdade, entretenimento fútil – isso foi o ambiente cultural alemão por muitos anos. Contudo, ao final da década e início dos anos 1960 surgiu um protesto. E assim começou o tumulto no ambiente cinematográfico do país.” (Kürten, 2012).

Assim escreve Kürten para a emissora alemã; e a esse respeito, há muitas controvérsias envolvidas no contexto de surgimento do movimento, principalmente, ao considerarmos sua a versão mais popular como sendo aquela cuja narrativa concentra-se nos “jovens visionários que mudaram a face da cultura cinematográfica alemã praticamente da noite para o dia.” (Johnston, 1981, p. 57, tradução nossa²⁸). Na revisão de Sheila Johnston (1981), encontramos relatos que apontam para o papel crucial desempenhado pela legislação

²⁷ No original: When did you decide to make your own films?

During the shooting of Katharina Blum. Volker and I had totally different ideas about how the film should be made. I knew then that I must do my own films, to let things come out of my own person.

²⁸ No original: young visionaries who changed the face of Germany's film culture virtually overnight.

governamental, detalhando a “impressionante panóplia” (ibid., tradução nossa²⁹) de organizações públicas prontas e dispostas a encorajar e apoiar financeiramente as produções independentes. Mesmo com o conhecimento do *Manifesto de Oberhausen* e seus signatários, marcando o ponto de partida de diversos artistas para a criação de um novo cinema alemão, a década de 1970 é igualmente marcada, nesse sentido, pelo fornecimento de subsídios da então Alemanha Ocidental destinados ao financiamento do cinema, à exemplo do *Filmförderungsanstalt*; órgão de fomento promovido a partir da cobrança de impostos sobre os ingressos.

Desta forma, muitos cineastas não signatários do manifesto que pregava pela liberdade de experimentação, longe das influências comerciais deste tipo de indústria, puderam marcar sua participação no cinema que estava surgindo, como fazem Rainer W. Fassbinder, Werner Herzog, Wim Wenders e, finalmente, Volker Schlöndorff e Von Trotta, através da adaptação de Katharina Blum, iniciada logo após a publicação do romance na Alemanha.

Em 1979, Eidsvik argumenta que as duas correntes cinematográficas mais influentes na Alemanha Ocidental na década de 1970 foram adaptações do cânone crítico e literário, representando mais da metade de todas as produções (ibid.). Para ele, este novo cinema desenvolve-se a partir dos códigos da literatura, “forçando os espectadores a lerem as cenas” (ibid., p. 171, tradução nossa³⁰), como seus diretores, uma vez, leram os textos de origem. Como enfatizamos, os diretores do Novo Cinema Alemão produziram mais peças artísticas do que produtos comerciais, em parte devido à ênfase histórica alemã na literatura (Eidsvik, 1979) e em parte devido à falta de mecanismos de distribuição pelo qual os filmes poderiam alcançar um grande público (Bell, 2015), ligando tal tarefa à relevância temática de suas produções, que ganhavam visibilidade por meio do reconhecimento em festivais e premiações. É também através de Bell (2015), que somos apresentados à ênfase na literariedade deste cinema, abordada pelo documentário *Deutschland im Herbst* (1978), no qual onze diretores do movimento colaboraram com escritores – incluindo Schlöndorff e Böll – a fim de criar cenas representando os eventos do outono de 1978, época em que o industrial Hanns Martin Schleyer foi assassinado e membros do RAF enfrentaram julgamento” (Bell, 2015, p. 68, tradução nossa³¹).

²⁹ No original: impressive panoply [...]

³⁰ No original: in order to force viewers to “read” the scenes

³¹ No original: create scenes representing the events in the fall of 1978, a time in which the industrialist Hanns Martin Schleyer was assassinated and members of the Red Army Faction (RAF) faced trial

Assim, Schlöndorff e von Trotta teriam em mãos um contexto de eventos reais semelhante para ambientar sua adaptação da obra de Böll, na qual muitas decisões criativas, ainda de acordo com Bell, são orientadas pela necessidade que o filme encontra em cobrir tais eventos, extremamente relevantes ao cenário cultural alemão durante as décadas subsequentes à Guerra Fria, deixando pouco ou nenhum espaço para o aproveitamento das inovações narrativas de Böll, possibilitadas, principalmente pelo discurso altamente irônico e, por vezes, intromissivo, de um narrador onisciente heterodiegético. O vasto (e prolífero) território da linguagem bölliana é, de certa forma, objeto de estudo do próprio escritor que, em vida, publicou diversos ensaios nos quais reflete acerca do conjunto de concepções poéticas responsáveis por guiar mais de três décadas de sua dedicação à literatura.

É preciso ressaltar, entretanto, que a questão da fidelidade ao texto fonte, aqui, não será considerada para traçar valores positivos e/ou negativos à adaptação em questão, pois como bem pontuamos através de Hutcheon e O’Flynn, a autenticidade da linguagem cinematográfica estende-se ao trânsito de determinado texto literário para os códigos audiovisuais, elaborados de tal maneira a configurar uma nova obra; conceito acentuado, ainda na década de 1970, tanto por Eidsvik (1979) quanto por Friedman (1979), ao tratarem de Katharina Blum de Schlöndorff e von Trotta. O primeiro, sublinhando a fala de W. Geissendörfer, insiste que o *empréstimo* da história pelos cineastas não implica um estreito compromisso com o texto original, “it is their film” (Eidvisk, 1979, p. 177). Em paralelo, Friedman (1979) – por meio de uma metáfora – estabelece que o filme representa a *semente*, o espírito de determinado trabalho, e não propriamente a *rosa*; uma cópia da linguagem escrita para imagens e sons. Feitas tais considerações, a seguinte análise estará centrada nas formas de concepção e manutenção do discurso de Böll, que, dentro de um movimento crescente, reforça sua relevância e persistência através do tempo.

Sobre isso, um fato curioso salta aos olhos durante um primeiro contato com o romance, isto é, um resumo das ações a serem contadas nos é estabelecido na segunda página da narrativa, cujo desfecho é escancarado ao leitor, inaugurando, assim, o anacronismo característico de toda a extensão do texto literário, conforme o ilustrado a seguir.

Os primeiros fatos a serem apresentados são brutais: quarta-feira, 20 de fevereiro de 1974, véspera de Weiberfastnacht, uma jovem de 27 anos sai de seu apartamento em certa cidade por volta das 18h45, para dançar em uma festa privada.

Quatro dias mais tarde, após desdobramentos dramáticos – é preciso usar essa exata expressão (registre-se, aqui, a diferença de nível necessária para possibilitar o fluxo) – na noite de domingo, por volta do mesmo horário [...] ela toca a campainha da casa do superintendente da polícia, Walter Moeding. Ele está prestes a se fantasiar de xaique, não por diversão, e sim por motivos profissionais, e a jovem depõe ao

aterrorizado Moeding que ela havia matado a tiros o jornalista Werner Tötges por volta das 12h15, na casa dela, pedindo que ele providenciasse o arrombamento de sua porta para que o jornalista fosse “removido”. Ela mesma teria perambulado pela cidade entre 12h15 e 19h para ver se sentia algum arrependimento, mas não foi o caso. (BÖLL, 2019, p. 6-7).

Tal passagem, é preciso ressaltar, determina o tom de *A Honra Perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll. Além da já mencionada não-linearidade narrativa – que suspende qualquer possibilidade de construção do suspense, espetacularização da violência, e, no próprio enredo, de redenção da protagonista – temos a aparição de um narrador que, além de refletir a respeito daquilo que narra, combina fatos, relatos de testemunhas oculares, rumores, depoimentos pessoais, registros dos autos da investigação em curso e fragmentos de artigos de jornal; todos regulados em uma sequência da qual o leitor pode se lembrar. Obviamente, essa forma de representação literária renderia um grande desafio à linguagem cinematográfica.

Para Friedman, o filme de Schlöndorff e von Trotta se trata de um caso memorável, no qual os diretores “traduzem com sucesso o romance de Böll para a tela, capturando o humor, espírito e temas importantes de seu trabalho” (Friedman, 1979, p. 251, tradução nossa³²). Além disso, o autor considera que a linguagem bölliana não teria demandado tamanha complexidade aos diretores e roteiristas, quando comparada a outras adaptações, como *Throne of Blood* (1957), de Akira Kurosawa, adaptado de *Macbeth*. Friedman analisa tão somente as técnicas cinematográficas presentes no filme, atentando-se para seus simbolismos visuais, considerados de alto valor artístico para ele, deixando de lado a relação com o texto original. Por essa razão, encontramos em Bell (2015) um distanciamento esclarecedor ao lançamento do longa, permitindo ampla investigação das decisões criativas de seus diretores/roteiristas, bem como seus encontros e desencontros com o texto fonte.

No plano de abertura de *A Honra Perdida de Katharina Blum* somos informados que a ordem linear precisa do tempo, correspondente aos fatos narrados, será transportada para imagens e cenas justapostas, em total contrapartida ao romance, inteiramente anacrônico. Um meio de enfatizar a temporalidade do filme é marcado pelo registro de cada dia e hora específicos, através de legendas. Um exemplo disso pode ser encontrado na própria cena de abertura, na qual somos apresentados à seguinte imagem:

Figura III – *Quarta-feira, 5 de fevereiro de 1975*

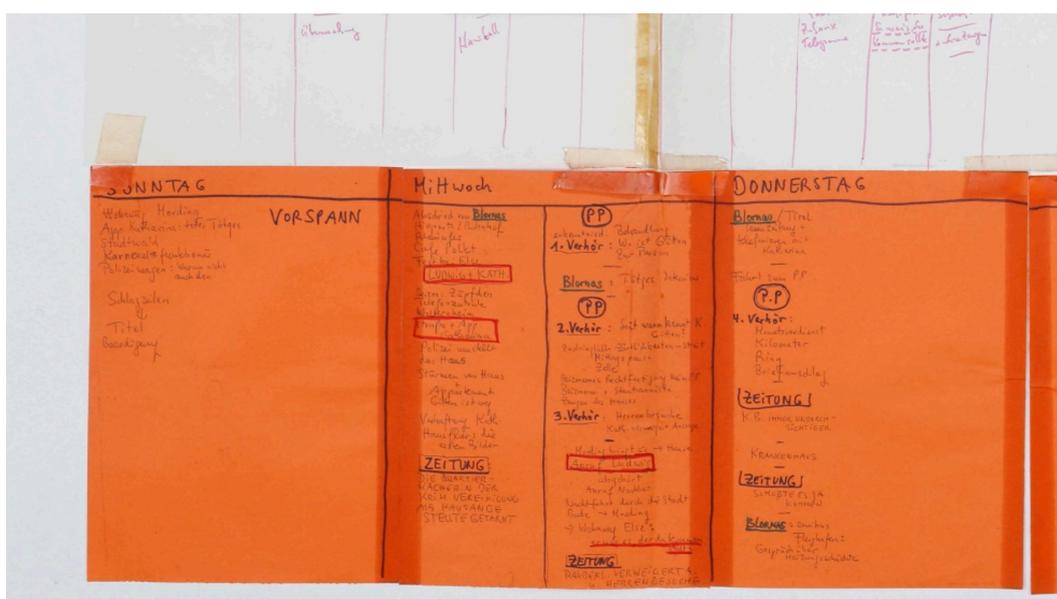
³² No original: the directors successfully translate Böll's novel to the screen, capturing the mood, spirit, and important themes of his work.

MITTWOCH, 5. FEBRUAR 1975

Fonte: Imagem selecionada a partir do filme *A Honra Perdida de Katharina Blum*, 1975

Esse recurso torna-se comum ao longo de todo o filme, no qual marcadores temporais semelhantes aparecem na parte inferior de cada cena apropriada. Assim, assistimos a cinco dias de tempo narrativo, de quarta-feira a domingo, começando com o breve encontro de Katharina e Ludwig, seguido da intensa investigação iniciada pela invasão policial ao apartamento de Blum, ato movido por acusações dirigidas a ela por envolvimento com um suposto terrorista. A partir daí, seremos conduzidos às ações da polícia justapostas pelas práticas do jornal, até o dia em que a protagonista atira no jornalista Tötges, marcando o encerramento do filme e, deste modo, constituindo seu ápice climático, já previsto, ao menos por Schlöndorff, conforme veremos na próxima imagem, retirada do material de pré-produção.

Figura IV – O Desenrolar Cronológico dos Eventos, por Volker Schlöndorff



Fonte: Deutsches Filminstitut Filmmuseum (DDF)

Um segundo método pelo qual o filme de Trotta e Schlöndorff utiliza códigos para fornecer um recorte cronológico da ação ocorre por meio da precisão dos equipamentos de vigilância policial, que orientam a narrativa linear dos eventos. Na sala de montagem, logicamente, assumimos que houve a combinação de duas câmeras distintas para que a história pudesse ser contada: uma câmera é usada para registrar a narrativa em ordem cronológica e uma câmera separada é usada durante a vigilância policial. Os acontecimentos narrados são gravados em cores, às quais são adicionadas gravações da vigilância policial, em preto e branco. O público tem permissão de acesso a ambas perspectivas, oscilando entre uma e outra para criar um contraste visual, conforme vemos a seguir.

Figura V - Ludwig Götten



Fonte: Imagem selecionada e montada a partir do filme *A Honra Perdida de Katharina Blum*, 1975

Bell (2015) ressalta que através desse recurso, a filmagem secreta da polícia e escutas telefônicas manifestam-se como principal modo de interação pictórica e auditiva com o espectador (ibid.). Se, em Böll, encontramos múltiplas fontes que auxiliam o narrador na composição do discurso, o filme sobrecarrega o público com estímulos audiovisuais, “transformando-os na polícia secreta que registra e documenta tanto quanto possível.” (ibid., p. 80, tradução nossa³³).

Logo, assistimos e ouvimos enquanto a câmera alterna entre o filme colorido que registra a narrativa e o preto e branco que grava conversas entre Blum e Götten. Os

³³No original: transforming them into the secret police who records or documents as much as possible.

instrumentos de segurança – as câmeras e dispositivos de escuta de áudio – tornam-se a única fonte de informação extra, pois as práticas do jornal são exibidas junto à narrativa linear em filme colorido, não há, aqui, o elemento de exposição de seus fragmentos, além das manchetes focalizadas por alguns segundos, deixando para trás o vasto processo de fabricação de mentiras, intimidação de testemunhas e entrevistados, e manipulação de seus depoimentos; no filme, tarefa reservada a Werner Tötges, que importuna a mãe de Katharina em seu leito de morte e aproxima-se, não por acaso, de seu ex marido Wilhelm Brettloh. Não há a manifestação das fontes duvidosas, sempre lembradas pelo narrador do romance, sob uma infinidade de códigos temporais. Em contrapartida, a apresentação linear do filme revela exclusivamente como a polícia adquire e ordena as informações a respeito de Blum e Götten, articulando-se ao jornal, subordinado a ela pelo comando do delegado-chefe Beizmenne, com quem Tötges aparece diretamente ligado durante a sequência em que visita o prédio das investigações.

Ao seguir a omissão, ênfase ou adição de elementos de um meio a outro, pode-se ver como cada estrutura recodifica elementos em seu próprio meio. A forma fragmentada da narrativa de 1974, que combinou elementos de jornalismo tablóide, relatórios policiais, fofocas e relatos do discurso verbal, demonstra as formas de atuação da mídia impressa em um contexto politicamente marcante, que, embora hoje, cronologicamente distante, foi capaz de atualizar-se para as formas de organização de muitas mídias virtuais, impulsionadas, como de costume, por fatores políticos. O filme de 1975 reformulou a narrativa dentro de uma estrutura linear audiovisual, adaptando os códigos particulares do complexo, irônico, e ambíguo discurso de Heinrich Böll para organizar os elementos de uma forma reconhecível por um público acostumado à sequência temporal do meio cinematográfico, como bem aponta Bell (2015).

Entendemos a importância de encontrar meios para transportar aspectos fundamentais do discurso original de Katharina Blum, como processo fundamental àqueles que desejam recolher sua *semente*, em acordo à metáfora de Friedman (1979), à qual ele pouco parece recorrer, preferindo descrever recursos visuais que demonstram a habilidade dos diretores em transcrever a ordem temporal de uma história centrada na perseguição incessável a uma jovem que “tornou-se punível por causa do amor” (Böll, 2019, p. 120), conforme sugere o autor no posfácio da obra, em nossa possibilidade de leitura, de maneira cirurgicamente irônica, mas que parece ter sido levada muito a sério por Schlöndorff e – com menos convicção – por von Trotta, quem, por declaração própria, teria apresentado uma nova perspectiva para a transposição, interpretação, apropriação/resgate do romance.

A própria descrição de “romance policial” e/ou “romance de terroristas” parece análoga à criação da adaptação, na qual, até mesmo Ludwig, parece investido nas promessas redentoras de um amor avassalador, que, no discurso de 1974, mostra-se mais trivial e incerto, ainda que o afeto entre ambos seja, de certo modo, genuíno.

Katharina, de todo modo, não tinha encontrado “aquele que era pra ser”, não tinha “passado uma noite de amor com ele”? Bem, ela foi interrogada, e Ludwig obviamente não é “nenhum caçador de borboletas” [...] A vida continua não? Ludwig – que só ela sabia – não estava bem acomodado? Agora é hora de costurar uma fantasia de carnaval, em que Katharina fique encantadora, de albornoz branco; ela “sairia” por aí linda (BÖLL, 2019, p. 67)

A ambiguidade constituída por múltiplas vozes, recolhidas pela entidade heterodiegética de seu narrador, desaparece na obra de 1975, na qual a evidência de um envolvimento amoroso é registrada pela câmera de Schlöndorff e von Trotta, na qual ambos, sem a menor dúvida, correspondem a um sentimento que destoa da infeliz trajetória de Blum, sendo Ludwig um ponto de conforto e esperanças durante os dias turbulentos de investigação.

De fato, o acento ao romance entre a protagonista e um personagem sobre o qual pouco se sabe – já que a maioria das informações tratam-se de suposições imprecisas e não apuradas – seria alavancado pela posterior adaptação do texto de Böll para a TV norte-americana, no ano de 1984, sob o título de *The Lost Honor of Kathryn Beck*, escrita por Loring Mandel e dirigida por Simon Langton. Neste caso, o longa metragem, que leva o subtítulo de *An Act of Passion*, apresenta o centro do conflito voltado para a tensão entre Kathryn, “hard-working” (The New York Times, 1984) proprietária de uma pequena empresa de catering, e Ben, um fugitivo da polícia suspeito de assalto a banco e terrorismo. Desta vez, o interesse amoroso da protagonista é mostrado em atividades suspeitas e criminosas, que o fazem manter uma arma de fogo escondida no banco da frente do carro. Além disso, o filme é marcado pela mesma decisão criativa da adaptação alemã, ao manter a linearidade cronológica das sequências narradas.

Há quase cinquenta anos da publicação do material original, a relevância temática do texto em questão ainda se faz refletir com uma intensidade assustadora e, aliada ao contexto no qual Katharina Blum tornaria-se um *best-seller*, não é difícil compreender as razões pelas quais o Novo Cinema Alemão rapidamente dispôs-se a transportá-la para uma nova linguagem, sob uma mídia tão popular e abrangente quanto complexa e inovadora, sustentando o mercado do entretenimento até os dias atuais. Após o lançamento do filme, fica evidente o fato de estarmos diante de uma representação mais direta dos eventos que marcam a narrativa de Böll, transpostos, em sua totalidade, para imagens e sons justapostos em ordem

cronológica, excluindo-se as fragmentações, digressões, anacronismos e ambiguidades, um recurso característico de sua a sua produção, e talvez o ponto chave para a compreensão do romance, já que Böll oferece ao leitor personagens construídas através de uma coleção de fragmentos (Bell, 2015), pelos quais somos conduzidos ao entendimento de que não há possibilidade de qualquer totalidade: os fragmentos pertinentes à polícia estão registrados no laudo, àqueles pertinentes ao JORNAL, são registrados e exibidos ao leitor em forma de citação das manchetes e notícias. Nas palavras de Bell (2015), “O poder é quem define os códigos do meio, não a realidade” (ibid., p. 75, tradução nossa³⁴).

Como vimos até aqui, atribuir traços positivos e/ou negativos à determinada adaptação utilizando o conceito de fidelidade com o texto original não necessariamente é capaz de avaliar sua habilidade em transformar e propor uma interpretação subjetiva do artista. Por isso, analisamos as formas de representação cinematográfica utilizadas por Schlöndorff e von Trotta (1975), que, segundo a cineasta, tinham diferentes ideias de como adaptar a linguagem bölliana, resultando na transposição das ações narrativas dentro da lógica linear do tempo, em total contrapartida ao texto original. Essa decisão, segundo vimos aqui, revelou um afastamento do princípio condutor do romance, isto é, a constante incerteza que leva o leitor a reunir fontes diversas, confrontar evidências e, principalmente, questionar tudo o que lhe é contado; situação análoga ao presente dos leitores de Katharina Blum, em que os novos veículos de mídia mostram-se, propositalmente, ainda mais contraditórios e manipulativos que o próprio narrador, algo que não pudemos atestar durante a análise do filme.

Esse tipo de decisão, ou seja, a simplificação de elementos fundamentais do romance, como o anacronismo construído para reforçar a impossibilidade de uma conclusão clara e satisfatória, e também para retirar a experiência de uma jornada bem-sucedida e catártica, abriam possibilidades para um direcionamento mais objetivo em torno dos eventos imediatos na jornada de Katharina Blum: uma jovem envolve-se amorosamente com um inimigo público e será colocada, pela polícia e pelo jornal local, nessa mesma categoria, até colapsar em todos os sentidos possíveis e, já sem honra, assemelhar-se às manchetes construídas para formar sua *persona*; uma assassina fria e amante de terroristas.

Podemos afirmar, assim, que essa abordagem, resultante das decisões criativas dos diretores e roteiristas, ligou-se mais intimamente ao tom da recepção envolvendo Heinrich Böll e sua obra nos anos anteriores. Ainda que a intenção do autor – qual nunca saberemos de fato – tenha sido promover um texto ficcional altamente relevante, e em consonância a seus propósitos humanitários e emancipatórios, fazendo-o por meio da venda dos direitos autorais

³⁴ No original: Power defines the codes of the medium, not reality.

para possibilitar uma adaptação cinematográfica condizente e tão complexa quanto o texto original, não afirmamos aqui que, diante desta hipótese, encontramos sucesso. Essa abordagem, pelo contrário, facilita o alinhamento às propostas de associação imediatas e, por vezes, estabelecidas como inquestionáveis entre dados materiais, incluindo quase sempre fatores biográficos ligados a Böll, e eventos ficcionais, tal qual posicionava-se a maioria crítica na década de 1970, tanto por distanciar-se dos meios de articulação revelados pela linguagem – como o acesso à construção das matérias jornalísticas, sobretudo – e por limitar o exercício de leitura crítica por parte do público, atividade muito mais desafiadora no caso do texto literário, já que as informações não serão fixadas de forma definitiva e, de modo algum, catárticas.

Para explorar melhor essa dissonância entre os caminhos de análise do romance até aqui sugeridos e o tom de sua recepção crítica no século passado, veremos que presença de Böll perante a mídia e perante o crítica literária, de um modo geral, sempre dividiu-se entre o prestígio máximo e a desconfiança crescente, cujo ápice encontramos nas circunstâncias envolvendo a escrita e divulgação de *A Honra Perdida de Katharina Blum* no auge da Guerra Fria, fator determinante para as distintas possibilidades de análise – e, conseqüentemente, adaptação – dessa obra ao decorrer das décadas.

4 A INCONCILIAÇÃO CRÍTICA DE HEINRICH BÖLL DURANTE O SÉCULO XX

Se as inúmeras controvérsias entre Heinrich Böll e a crítica literária foram bem estabelecidas ainda entre 1950 e 1970, tal situação apenas se intensificou nos anos seguintes. Algumas características marcantes de seu estilo, como a manifestação do tempo e a temática da reconstrução de uma suposta identidade alemã, seriam constantes alvos de questionamento, já que, para ele, estava claro que tanto os termos *Deutschsein* – ou *Deutscher-sein* – bem como os conceitos de recuperação e nação jamais poderiam ser conciliados ou redefinidos a curto prazo, conforme nos aponta Reid (1967); tendo em mãos somente o material linguagem, a ser recolhido através da arte literária.

Após o definidor ano de 1945, até mesmo a língua alemã representava um ponto de conflito para muitos escritores, já que restavam “Da sociedade e de cada indivíduo [...] fragmentos a se recompor; da língua alemã, palavras, estruturas, enunciados ditos e contidos a revitalizar.” (Soethe, 1996, p. 85). Reid (1967) ainda enfatiza que práticas de escapismo cultural eram comuns a Böll, uma vez que a cultura alemã passara por um momento de singular deturpação nas mãos do *Nationalsozialismus*, de modo que mesmo algumas palavras, como, por exemplo, *anständig* (correto, decente), não tinham mais lugar algum na sociedade alemã do pós-guerra, principalmente ao considerarmos seu uso anterior em contextos extremamente grotescos (Reid, 1967). Um bom exemplo desse caso pode ser estabelecido através do que fez Heinrich Himmler, comandante do exército nazista, ao chamar de *decentes* seus oficiais da SS capazes de suportar a visão dos cadáveres produzidos por eles próprios durante a Guerra (Deutschlandfunk, 2013), conforme observamos na transcrição de áudio de um de seus discursos em outubro de 1943: “A maioria de vocês saberá o que significa ter 100 corpos juntos, 500 deitados ou 1000 deitados. Perseverar nisso, permanecendo decentes, sem exceções de fragilidades humanas, isso nos tornou duros” (tradução nossa³⁵).

Outro ponto de conflito importante localiza-se na dualidade entre real e fictício, observada e discutida exaustivamente por Reid (ibid.) e por muitos outros trabalhos destinados ao estudo de Böll e, posteriormente, de *A Honra Perdida de Katharina Blum*. Seja no *The German Quarterly* (Plant, 1960, Enderstein, 1970), seja na clássica revisão de Marcel Reich-Ranicki (1963) e demais autores referenciados aqui, essa dualidade pode ser, em muitos

³⁵ No original: Von Euch werden die meisten wissen, was es heißt, wenn 100 Leichen beisammen liegen, wenn 500 daliegen oder wenn 1000 daliegen. Dies durchgehalten zu haben, und dabei – abgesehen von Ausnahmen menschlicher Schwächen – anständig geblieben zu sein, das hat uns hart gemacht.
Transcrição de arquivo em formato de áudio disponível em:
https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Himmler_am_4.10.1943_in_Posen.ogg

momentos, o ponto de partida para considerações críticas a respeito da obra de Heinrich Böll, visto seu comprometimento com a realidade vivida externamente ao texto literário, levando-o a pontuar suas criações com referências aos fatos históricos de um mundo concreto; uma decisão que, para ele, compõe-se indiscutivelmente pela impossibilidade de separar passado e presente. Uma relação inatingível e responsável por tornar-se, sem dúvidas, o ponto inaugural de sua elaboração literária.

Dizer isso não significa presumir, em seguida, que Böll tenha garantido qualquer unanimidade de aprovação e afirmação crítica ao decorrer de mais de três décadas de trabalho. Se, por um lado, ele mostrava-se consciente a respeito de sua motivação artística, distante da correspondência biográfica imediata, muitos insistiam pela via do excesso de realidade ligado às próprias experiências de vida do escritor. Em *Erzählungen-Hörspiele-Aufsätze* (1961), por exemplo, Böll declara que o autor deve esconder-se sob a própria obra “in verschiedenen Gestalt und auf eine Weise verborgen, die ihm selbst unbekannt ist”³⁶ (Böll, 1961, p. 11.). Sua preocupação estética era exibida desde cedo, com ensaios publicados ainda na década de 1950, sendo alguns deles: *Bekenntnisse zur Trümmerliteratur*³⁷ (1952) e seus discursos em Wuppertal, inaugurados em 1958. Mesmo tendo muitas de suas fragilidades como autor, nesta época, já expostas, Böll manifestava seus cuidados criativos em cada aspecto de sua linguagem em construção, tendo afirmado, durante entrevista concedida a Bienek (1962), que sua escolha inicial por publicar contos deve-se à possibilidade de condensar o tempo – marcação de seu interesse durante toda a carreira – em Eternidade, Momento e Século (ibid.). Os enredos, entretanto, desses mesmos contos e de futuros romances, abrigavam possibilidades maiores para enveredar o insistente argumento do excesso de realidade, já que todos eles continham evidências temporais de momentos históricos marcantes, como destacamos anteriormente.

No inaugural *Der Zug war pünktlich* (1949), acompanhamos a jornada de Andreas, um soldado alemão a caminho do *front*. Em *Wo warst du Adam* (1951) um narrador onisciente descreve os desdobramentos deste mesmo cenário através do perturbador destino de algumas personagens ligadas ao protagonista Adam Feinhals. Na sequência, *Haus ohne Hüter* (1954) acompanha o colapso social germânico a partir da perspectiva de dois jovens órfãos e *Und sagte kein einziges Wort* (1953) observa a ruína de uma família em meio ao *aftermath* do conflito de ordem mundial.

³⁶ Tradução nossa: [...] de formas e meios diferentes, de um jeito desconhecido até para ele

³⁷ Tradução nossa: *Profissão de fé para uma literatura de escombros*

Na contramão de algumas críticas direcionadas a Böll – como seu tom repetitivo e autoindulgente, supostamente ligado à persistência da realidade histórica em nome da articulação moral do autor – passamos a observar uma certa distinção entre o posicionamento de alguns autores que se detiveram sobre a linguagem bölliana até o início da década de 1970. Enquanto alguns dirigem atenção para a habilidade, e para um certo conformismo de Böll em ficcionalizar ruínas; ou seja, o que havia restado do Estado alemão, fenômeno classificado por Plant (1960) como *wasteland* (ibid.) – [...] uma estrutura estranha e inacabada é uma ruína genuína ou o começo de uma nova casa. Böll também parece sentir-se em casa com pessoas vivendo nas wastelands (ibid., p. 127, tradução nossa³⁸) – outros iriam acentuar sua capacidade artística enquanto uma espécie de coletor permanente de memórias, cujo papel, enquanto escritor, seria o de alertar o público para os perigos do esquecimento e da superação, por outros, lhes imposta.

Em *Heinrich Böll und seine Künstlergedalten*, Enderstein (1970) debruça-se sobre aspectos constitutivos de sua prosa até aquele momento, com foco na análise do romance *Billard um halbzehn* (1959). Para isso, ele menciona o conceito *l'art pour l'art* (a arte pela arte), de certa forma averso ao universo ficcional de Böll – conforme retoma Heise (1986) em *Heinrich Böll: l'art pour l'homme* (a arte pelo homem) – mas reitera que o autor utilizava os fatos para arquitetar uma forma única, capaz de revelar, por meio da linguagem, a frágil constituição da natureza humana quando submetida a cenários desoladores. E assim lemos a respeito do protagonista Heinrich Fähmel: “Um arquiteto que nunca construiu uma casa, que nunca deixou marcas de argamassa na perna das calças, não é impecável, correto, um arquiteto de escritório que não está interessado em verdades” (Böll, 1966[1959], p. 127, tradução nossa³⁹).

Ainda segundo o crítico, cada uma das protagonistas de Böll possui o poder de imaginação e lembrança em graus variados (ibid.). No entanto, essas forças nem sempre se equilibram, pois prevalece a capacidade de lembrar as imagens do passado, conferindo-lhes menos poder imaginativo e visão artística, quando condicionadas ao domínio da razão. Essa tese é amplamente defendida por Enderstein (ibid.), já que Böll era rotulado como mais realista pelos críticos devido ao acúmulo de detalhes ligados a eventos reais, utilizados como pano de fundo em suas obras. Para Carl Enderstein (ibid.) é possível supor que a persistência da memória, no entanto, desempenhe um papel ainda maior em sua obra. “Pequenas partes do

³⁸ No original: strange, unfinished structure is a genuine ruin or the beginning of a new house. Böll also seems to feel at home with the people living in the wastelands.

³⁹ No original: Ein Architekt, der nie ein Haus gebaut hat, nie Mörtelspuren am Hosenbein, nein makellos, korrekt, ein Schreibtischarchitekt, den es nicht nach Richtfesten gelüftet.

mundo dos objetos são suficientes para que o autor mobilize sua imaginação: um altar, um incidente histórico qualquer, um mapa do norte da Rússia e sua imaginação começa a figurar o destino humano [...]” (Enderstein, 1970, p. 747, tradução nossa⁴⁰).

O ensaio *Der Zeitgenosse und die Wirklichkeit* (1953) também testemunha o viés de Böll desde os primeiros anos de sua produção literária, ao afirmar que a realidade (dentro do plano ficcional) serviria como uma chave para o real, que não pode ser aberto sem imaginação. Essa consideração, embora muito marcante também em Reich-Ranicki (1967), para o qual Böll disse em entrevista “Eu preciso pouco da realidade para um romance” (Reich-Ranicki, 1967, p. 510, tradução nossa⁴¹) não foi capaz de amenizar as polêmicas decorrentes dos eventos proporcionados pelos anos seguintes, pois se antes havia qualquer possibilidade de minimizar as contradições envolvendo a crítica literária em torno de Heinrich Böll – dentro e fora da Alemanha – uma decisão editorial do famoso tablóide local impediria para sempre tais circunstâncias.

4.1. A imprensa sensacionalista alemã e a crítica à obra de Böll

Antes mesmo de anunciarem um fim definitivo, comunicado por meio de uma carta enviada ao editorial da *Reuters* em 1998, o grupo de guerrilha armada RAF dava os últimos suspiros durante a década de 1980, agindo clandestinamente entre episódios isolados de violência após o suicídio de seus principais líderes: Ulrike Meinhof e Andreas Baader, capturados pela polícia durante o sequestro fracassado do voo Lufthansa 181. Nos anos anteriores, porém, as atividades desta organização viviam um momento muito diferente. Após o incêndio de centros comerciais (em protesto à Guerra do Vietnã), acusação pelo assassinato do procurador-geral Siegfried Buback, em 1977, e do presidente da Confederação das Associações de Empregadores Alemães, Hanns-Martin Schleyer, o grupo, também já conhecido por *Baader-Meinhof*, era certamente a organização mais temida na Alemanha Ocidental, que categoricamente passou a reconhecê-los como terroristas.

Neste momento, tanto a pressão pública quanto a diplomacia internacional pressionavam as atividades policiais no país, que cogitou reintroduzir a pena de morte (The

⁴⁰ No original: Winzige Teile der Gegenstandswelt genügen dem Autor, seine Phantasie zu mobilisieren: ein Altar, ein unbedeutender geschichtlicher Vorfall, eine Landkarte vom nördlichen Teil Russlands und schon beginnt sich seine Imagination ein Bild zu machen von den menschlichen Schicksalen

⁴¹ No original: Ich brauche wenig Wirklichkeit für einen Roman

New York Times, 1972⁴²), banida em 1949. Era o chamado *Deutscher Herbst* (Outono Alemão), período marcante por intensificar a presença de atividades investigativas no cotidiano alemão e por proibir o contato de qualquer civil com o RAF.

Assim, ao final de 1971, o poderoso *Bild Zeitung* – que ainda figura entre os jornais de maior alcance na Alemanha – estampava uma das edições de dezembro com a seguinte manchete: *O Bando Baader-Meinhof continua matando* (Heinrich Böll Stiftung, tradução nossa⁴³).

Como destacamos anteriormente (subseção 3.2. “Diferenças de nível”. Um manual de notícias falsas), o estilo sensacionalista pontuado pela ascensão dos tablóides consolidaria um marco na história do jornalismo alemão, constituindo o legado midiático antecessor ao período weimariano. A criação do *Bild*, em junho de 1952, na cidade de Hamburgo, funciona como mais uma afirmação desse processo. A tiragem inicial proposta pela Editora Axel Springer, contando com apenas 455 mil exemplares, foi superada em apenas 12 meses, totalizando mais de um milhão de exemplares.

Segundo Wandscheer (2017), Springer inspirou-se no britânico *Daily Mirror*, característico pelas letras garrafais e fotografias estampadas em grandes dimensões – daí o nome *Bild* (em alemão, imagem). Assim como o tablóide anglófono, igualmente em atividade nos dias atuais, o polêmico *Bild Zeitung* transita diariamente para reportar diversos acontecimentos, geralmente ligados à criminalidade, sexo e conflitos políticos.

Apesar da influência britânica, altamente questionada em respeito ao sensacionalismo midiático, colocado sempre em foco pelos casos envolvendo membros de sua monarquia figurativa, Siegfried Mews (1978) correlaciona as práticas do *Bild* também ao legado pós-guerra, pois ao fim do *Gleichschaltung* – reformulação institucional nazista de todos os setores sociais – a chamada liberdade de imprensa voltou a reinar na recém estabelecida *Bundesrepublik*, sendo o jornal tablóide um de seus maiores representantes. O sucesso comercial, no entanto, não o poupou de críticas mesmo no campo literário, de modo que o jornalista investigativo Günter Wallraff (1977) publicaria *Der Aufmacher* (A Machete, tradução nossa), explorando as atividades desenvolvidas pelo *Bild* na Alemanha Ocidental.

O evento reportado em torno das ações *Baader-Meinhof*, especificamente, tratava-se de um assalto a banco na cidade de Kaiserslautern, atribuído ao grupo sem qualquer tipo de prova ou evidência. Mesmo na década de 1970, o *Bild* já era reconhecido pelo estilo

⁴² <https://www.nytimes.com/1972/01/21/archives/violent-crime-wave-stirs-debate-in-west-germany.html>

⁴³ No original: »Baader-Meinhof-Bande mordet weiter«

sensacionalista e pela estrondosa popularidade entre os leitores alemães. Nas vésperas do Natal de 2009, Mario Garcia – professor adjunto na Escola de Jornalismo da Columbia University – defende que o jornal funciona, em muitas regiões, como uma religião. “O Bild é religião. Não somente nas capas, mas na psique alemã também. Todos têm algo a dizer sobre o Bild na Alemanha. O Bild é religião” (Garcia Media, 2009, tradução nossa⁴⁴)

Garcia trabalhou, por muitos anos, como designer e consultor de mídia em mais de 120 países, desenvolvendo projetos para o *Wall Street Journal*, *The Washington Post*, *South China Morning Post* (Hong Kong), *New Straits Times* (Malásia) e *Aftenposten* (Noruega). Em seu editorial digital – *garciamedia.com* – ele relembra uma das edições mais arriscadas do *Bild*, o anúncio de Joseph Ratzinger como papa, ocasião na qual a fachada do prédio do jornal era estampada pela manchete “*Wir sind Paps!*” (“Somos o papa”), em Abril de 2005, um exemplo de atitude reservada ao tablóide. A capa percorreu o mundo e é tida pelo jornal como “legendária” (Bild, 2022) conforme publicação própria em 2022. “Die legendäre BILD-Schlagzeile” (ibid.), escreve o *Bild* em autoreferência⁴⁵. Sobre a decisão, a *Spiegel International* (2005) refletiu a respeito do nacionalismo exacerbado da manchete, apontando sua habilidade em mascarar um confronto iminente, proporcionado pela seleção de um cardeal conservador como representante do catolicismo (Spiegel, 2005). Ao mesmo tempo, *Der Tagesspiegel* (2005) enfaticamente questionava a capacidade do novo papa em enxergar os sinais do tempo (ibid.); uma abordagem abissalmente distante daquela escolhida pelo tablóide.

Tratando-se das décadas anteriores, e com todas as lentes voltadas às práticas do RAF, era comum que as publicações deste jornal funcionassem como formadoras de opinião na antiga *Bundesrepublik Deutschland*. Em entrevista ao *Garcia Media* (2005), o editor-chefe do Bild, Kai Diekmann, revela que o segredo de sua popularidade deve-se, diferentemente dos demais jornais alemães, à sua capacidade de transmitir o que as pessoas sentem, enquanto outros preocupam-se em reportar fatos e histórias objetivas. Para ele, os letrados sensacionalistas e as linhas em vermelho, características marcantes do Bild, refletem o senso de comunidade dos alemães, que precisa ser recuperado. “Somos como uma grande comunidade e apresentamos e refletimos as paixões, sentimentos e coisas sobre as quais o

⁴⁴ No original: Bild is religion. Not just on this front page, but in the German psyche as well. Everyone has something to say about Bild in Germany. Bild is religion.

⁴⁵ <https://www.bild.de/adblockwall.html>

povo alemão fala, reflete e discute – isso faz de nós o que somos. É nosso diferencial e nesse sentido a razão para nosso sucesso” (Garcia Media, 2009, tradução nossa⁴⁶).

Fato é que, ao primeiro mês de 1972, às vésperas de seu anúncio como vencedor do prêmio Nobel de literatura, Heinrich Böll decide confrontar esse influente veículo da imprensa alemã com publicação de seu artigo intitulado *Ulrike quer Misericórdia ou Salvo-conduto?* (Heinrich Böll Stiftung, tradução nossa⁴⁷), no qual as práticas jornalísticas do *Bild* são profundamente questionadas, partindo da polêmica edição de dezembro em respeito ao *Baader-Meinhof*. Além de apontar a falta de provas que, dentro de limites éticos, colocariam em xeque a veracidade da manchete, Böll não nega que o RAF havia, de fato, declarado guerra à Alemanha Ocidental; situação responsável por desencadear diversos episódios de violência que teriam seu ápice somente ao final dos anos de 1970.

“Não pode haver dúvida: Ulrike Meinhof declarou guerra à essa sociedade, ela sabe o que faz e fez, mas quem poderia dizer-lhe o que fazer agora? Será que ela realmente vai se apresentar, com a perspectiva de cair no caldeirão da demagogia como a clássica bruxa vermelha? (Böll, 1972, tradução nossa⁴⁸).

Além disso, Williams (1979) viria ressaltar a disparidade pontuada por Böll nesta publicação, ao relembrar os leitores que um tratamento semelhante àquele reservado ao RAF, ou seja, a perseguição intensa e a condenação de um considerado inimigo público, não foi direcionada aos antigos nazistas, tratados com um certo entendimento empático (Williams, 1979, p. 52).

A consideração do autor por publicar na prestigiada *Der Spiegel* não se deu por acaso. Quando a revista foi fundada, em 1947, na cidade de Hannover, o jornalista Rudolf Augstein – relembrado no contexto das crises internas da Alemanha Ocidental – estabeleceu seu maior propósito como editor-chefe, cargo no qual esteve até 2002, ano de sua morte; *Sturmgeschütz der Demokratie* (Spiegel, 2002) (canhão de assalto da democracia, tradução nossa), diria ele sobre a própria criação, que nos anos de 1970 já havia consolidado-se no cenário europeu através de seu jornalismo investigativo, de teor altamente crítico à política da superação. No momento em que o então *Bundespräsident*, Johannes Rau, lamentava a morte de Augstein ao

⁴⁶ No original: We are like a big community and we present and reflect the passions, feelings and things that the German people are talking about, reflecting upon, discussing — that is what makes us what we are. That is our uniqueness. In a sense, the reason for our success.

⁴⁷ No original: »Will Ulrike Gnade oder freies Geleit«

⁴⁸ No original: Es kann kein Zweifel bestehen: Ulrike Meinhof hat dieser Gesellschaft den Krieg erklärt, sie weiß, was sie tut und getan hat, aber wer könnte ihr sagen, was sie jetzt tun sollte? Soll sie sich wirklich stellen, mit der Aussicht, als die klassische rote Hexe in den Siedetopf der Demagogie zu geraten?

afirmar que o país estaria mais pobre sem ele (DW, 2002), temos um vislumbre da importância da *Spiegel* na criação de um jornalismo próprio (ibid.) após décadas de censura e repressão à imprensa.

Em *Consumption and Violence*, Sedlmaier (2014) relembra a crescente agitação da mídia impressa desde o fim da guerra devido aos próprios embates internos gerados pela divisão entre os canais que manifestaram-se a favor e contra o recém estabelecido governo. O selo *Springer*; grupo editorial que dá origem ao *Bild Zeitung*, sofreria alguns ataques diretos nas décadas seguintes, muitos deles motivados por estudantes e jornalistas dispostos a estabelecer que os leitores do *Bild*, principalmente, eram vítimas de um monopólio manipulador da informação, responsável pela eloquência a um certo milagre econômico questionável, conforme nos indica Humphreys (1994), baseado na cultura do consumo e em valores conformistas. Servindo como exemplo, Sedlmaier (ibid.) ainda menciona o caso do polêmico Dieter Kunzelmann, detido por uma patrulha policial em 1963 ao tentar escrever, na sede do grupo *Springer*, que o BZ (*Bild Zeitung*) servia ao mesmo propósito dos KZ (*Konzentrationslager*) (Sedlmaier, 2014).

Tais embates, entretanto, não viriam poupar o próprio *Spiegel*, de Rudolf Augstein, das críticas e decisões questionáveis. Em meio a tantos conflitos no mercado editorial, surge uma consideração interessante em torno do contexto de decisão editorial às vésperas da publicação do artigo-resposta de Heinrich Böll, com respeito ao título aprovado. A redação do *Heinrich Böll-Stiftung* (2008) – que em sua página online reúne postulados críticos, imagens e textos de arquivo, além de eventos biográficos focados na carreira do autor – defende que ele teria enviado a Augstein, em 26 de dezembro de 1971, a versão final de seu artigo, solicitando que fosse imediatamente publicado sem maiores alterações: “Eu pensei bem, revisei completamente, “reescrevi” várias vezes e não encontrei nada de censurável – mas talvez o senhor e sua redação” (Heinrich Böll Stiftung, 2008, tradução nossa⁴⁹). Acontece que, tanto as redações do *Heinrich Böll-Stiftung* (2008) quanto o *Deutschlandfunk*, em texto de Terry Albrecht (2017), relembram que o título inicial, escolhido pelo autor, *Tanto amor de uma vez* (ibid., tradução nossa⁵⁰), altamente irônico e provocativo, foi desconsiderado pelos editores, de modo que a atenção do público leitor foi logicamente direcionada à figura de Ulrike Meinhof graças à publicação do título definitivo (»*Will Ulrike Gnade oder freies Geleit*«), sugerindo então que o texto destinava-se à sua defesa e não à crítica direta às práticas do *Bild*.

⁴⁹ No original: Ich hab's gut überlegt, gründlich überarbeitet, mehrmals neu "gefasst", und ich entdecke nichts zu Beanstandendes mehr – vielleicht aber Sie und ihre Redaktion.

⁵⁰ No original: *Soviel Liebe auf einmal?*

Esse tipo de decisão, tomada sem o consentimento de Böll, redirecionou uma pauta antes social e política para uma questão pessoal, abrindo precedentes a ataques constantes destinados ao escritor até o fim de sua vida. Logicamente, o próprio tablóide não demorou a incitar todos os tipos de familiaridade entre Böll e Meinhof, incluindo um relacionamento amoroso. A complexidade das ponderações de Heinrich Böll não pareceu ser levada em consideração por grande parte da imprensa e pelas próprias autoridades políticas da época, que rapidamente atribuíram-lhe a função de inimigo público e líder terrorista, conforme endereça Soethe (2019).

Para além dos comentários da imprensa – que incluem “Advogado da Gangue anarquista” (Deutsche Nationalbibliothek, 2015, p. 101, tradução nossa⁵¹) e moderador dos “Simpatizantes desse facismo de esquerda” (Heinrich Böll Stiftung, 2008, tradução nossa⁵²) – um acontecimento marcante, em meio às tensões entre Böll e a sociedade alemã no contexto da Guerra Fria, foi uma especial visita da polícia em sua casa na região de Eifel, sob o pretexto de estar abrigando membros do RAF, pois em junho de 1972 era decretada a prisão de Andreas Baader, Jan-Carl Raspe e Holger Meins na cidade de Frankfurt, após uma intensa operação policial na BRD. Outra evidência pública deste embate localiza-se já em 1974, momento em que o presidente do CDU – *Christlich Demokratische Union Deutschlands* (Partido Democrata Cristão, protagonista do plano de governo ocidental) – anunciava, via pôster publicitário elaborado por Klaus Staeck⁵³, que a população deveria manter distância de atividades terroristas “e especialmente do escritor Heinrich Böll, que escreveu um livro há alguns meses sob o pseudônimo Katharina Blum (CARSTENS, 1974, tradução nossa⁵⁴).

Figura VI - Prof Carstens reitet für Deutschland.

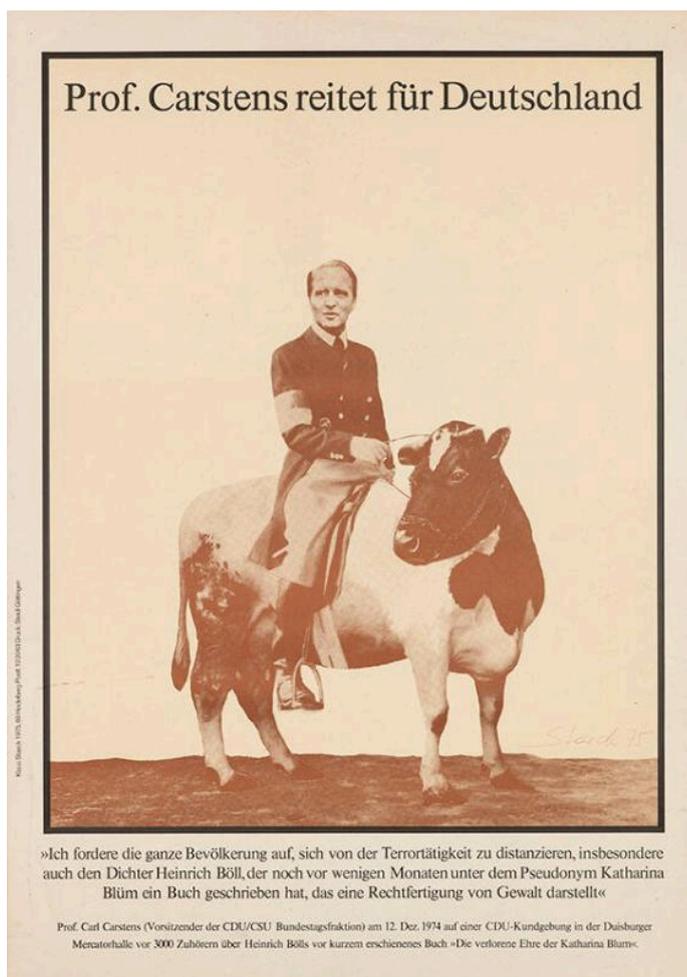
⁵¹ No original: Anwalt der anarchistischen Gangster. Trecho em referência aos comentários de Frank Planitz (Deutsche Zeitung/Christ, die Welt) em 1972.

⁵² No original: Sympathisanten dieses Linksfaschismus. Trecho em referência aos comentários de Gerhard Löwenthal (ZDF-Magazin).

⁵³ Disponível em:

<https://www.emuseum.ch/objects/199782/prof-carstens-reitet-fur-deutschland--ich-fordere-die-gan;jsessionid=BCC399043566F9399056EE9F2E495DDE>

⁵⁴ No original: insbesondere auch den Dichter Heinrich Böll, der noch vor wenigen Monaten unter dem Pseudonym Katharina Blüm ein Buch geschrieben hat, das eine Rechtfertigung von Gewalt darstellt



Fonte: Emuseum - Museum für Gestaltung Zürich

Como observamos, também por intermédio deste último anúncio público, quando o romance *A Honra Perdida de Katharina Blum* foi finalmente publicado, em meados de 1974, não foi difícil, para público e crítica, manter tais associações. Sua publicação deu-se, surpreendentemente, por uma serialização na revista *Spiegel*, que, na época, publicava seu primeiro material literário. Essa decisão, de acordo com Armster (1988), não teria sido motivada apenas pelo prestígio literário que ainda restava em torno de Heinrich Böll, sendo o sucesso comercial – praticamente garantido pela imensa repercussão de um conflito público entre Böll e grande parte da imprensa na BRD – o principal interesse dos editores. Consequentemente, a edição de julho de 1974 anunciava:

Um caso jornalístico memorável – a controvérsia de Böll com ‘Bild’ sobre suas reportagens de Baader-Meinhof – tem um atual rescaldo de ficção: Em uma história intitulada *A honra perdida de Katharina Blum* ou: De como surge a violência e para onde ela pode levar, o Prêmio Nobel de Literatura de Colônia ataca ‘certas práticas jornalísticas [...]’ (Spiegel, 1974, tradução nossa⁵⁵).

⁵⁵ No original: Eine denkwürdige publizistische Affäre - Bölls Kontroverse mit ‘Bild’ über dessen Baader-Meinhof-Berichte - hat ein aktuelles belletristisches Nachspiel: In einer Erzählung mit dem Titel Die

No momento em que a imprensa alemã vivia uma espécie de ápice (SOETHE, 2019), condensando as tensões políticas da Guerra Fria, o envolvimento de Böll com um veículo midiático tão popular e caricato tornaria-se uma espécie de janela para os confrontos diários de uma nação irreparada, na qual o romance em questão era tratado, por vezes, como uma mera extensão de eventos factuais, construído a partir de pseudônimos. A nota de abertura de Katharina Blum, dentro dessas circunstâncias, foi considerada como afirmação proposital linkada ao tom biográfico presente na narrativa, pela qual lemos “Se, em descrições de certas práticas jornalísticas, surgirem semelhanças com as do jornal Bild, isso não se deu por acaso ou premeditação, foi, isso sim, inevitável” (Böll, 2019, p. 4). Além de referenciado pela própria divulgação do *Der Spiegel*, o trecho demonstra o fenômeno classificado por Nägele (1976) como esquizofrenia cultural (ibid.) em relação às vendas e campanhas do romance. Para ele, Böll afirmava-se no mercado literário de forma extremamente contraditória, já que a presença de Katharina Blum entre os *best-sellers* da época dava margem para uma enxurrada de críticas e especulações sobre o até então recente embate público. Nägele (ibid.) acentua que apenas o jornal *Die Welt* teria dedicado considerações a respeito da qualidade literária do autor, em considerável destaque e transformação.

Seu enredo, por outro lado, foi o aspecto de maior atenção na época, pontuado pelas insistentes intersecções entre vida e obra, permitindo-nos vislumbrar a quantidade de análises que se debruçam sobre seus temas recorrentes, como espoliação sexual, violência, mídia, controle de informações (e de privacidade), assédio moral, discussões éticas, e, principalmente, aspectos envolvidos à recepção na BRD. Assim, no mesmo ano da primeira edição do romance, seus direitos foram rapidamente comprados para garantir o início do processo de adaptação cinematográfica, a ser lançada no ano seguinte, sob mesmo título, pelo roteiro e direção de Margarethe von Trotta e Volker Schlöndorff, além de sua adaptação para a TV norte-americana, no ano da morte de Heinrich Böll, em 1984.

Pouco antes de falecer, ele escreveu – em nota adicionada à edição brasileira de 2019 – que, além de não se arrepende de nada, os perigos construídos em sua narrativa seguiam a assombrá-lo.

P.S. Nesse ínterim, o jornal *Bild* já se tornou quase um gabinete governamental. Comunicados oficiais do ministério sobre temas políticos importantes são publicados sábado ou domingo em alguma das variantes do *Bild*.

verlorene Ehre der Katharina Blum oder: Wie Gewalt entstehen und wohin sie führen kann attackiert der Kölner Literatur-Nobelpreisträger ‘gewisse journalistische Praktiken’ [...]

Não se trata de uma coincidência (BÖLL, 2019, p. 123).

Curiosamente, é também na década de 1980 que passamos a observar algumas distintas considerações a respeito do livro, e sobretudo a respeito do tratamento crítico que este recebera nos anos anteriores. No britânico *Critical Quarterly*, edição de 1981, Overton (1981) parte do princípio de que as análises desta narrativa, com foco no cenário sociopolítico alemão envolvendo somente o *Bild Zeitung*, servem para limitar o texto literário (ibid.). Seu estilo jornalístico, intermediado por ironias e pela acidez pontual do narrador, representa um ponto de virada interessante na carreira do escritor, provocado anteriormente – no plano crítico – pelo próprio secretário da Academia Sueca de Literatura ao anúncio do prêmio Nobel em 1972. “Ele tem mostrado menos aptidão e interesse em experimentar com a forma do que muitos outros escritores que deixaram seu legado na literatura moderna Alemanha a fora” (The Times, 1972, p.1, tradução nossa⁵⁶).

Um plano narrativo ponderado por ambiguidades, disposto através de uma linguagem nada convencional, é contraposto por Williams (1979) que, a exemplo do que nos aponta Overton (1981), privilegia os antecedentes sociais e políticos ligados à escrita do romance em *Heinrich Böll and the Katharina Blum debate* (ibid.). Por comparação à adaptação cinematográfica, ele opina que a arquitetura anacrônica construída pelo texto literário, é *solucionada*, esteticamente, pelo filme (ibid.), que opta por uma estrutura linear em torno da tragédia anunciada – em contrapartida – nas primeiras páginas do romance; um recurso utilizado por Böll de maneira tão regular e assertiva, como veremos por meio da análise narrativa.

Dentro da *Massenmedien* alemã, em especial, A. Petersen (1980) conduziu um estudo sistemático importante. Foram analisadas, entre os anos de 1974 e 1977, 194 textos críticos de Katharina Blum, dentre as quais a autora chama a atenção para a canônica relação entre o *Bild* e o *ZEITUNG* (literalmente, JORNAL), presente no romance. Isso não a impede de estabelecer alguns pontos centrais de todos os textos recolhidos, nomeados por ela como suficientemente exaustivos; serão estes: o aspecto biográfico da criação do texto literário e aspectos formais superficialmente ou não abordados (ibid.). Sobre isso, Swell (1982), pouco tempo depois, retornaria à consciência de que, quando interessados em direcionar suas contribuições em torno do conteúdo produzido por Böll, muitos autores performaram tal trabalho através da existência de uma natureza comum, isto é, o background dos aspectos formais, que, na maioria das vezes, influencia a ênfase em questões morais e sociais, pontos

⁵⁶ No original: He has shown less aptitude and interest in experimenting with form than many another writer who are leaving their mark on modern literature in Germany and elsewhere

indissociáveis de suas narrativas. Por isso, ele decide refletir a respeito da capacidade de H. Böll em formular uma perspectiva narrativa que, em Katharina Blum, reflete sobre a própria natureza do ato (Swell, 1982).

Ainda segundo Swell, está evidente que a estrutura promovida por *Die Verlorene Ehre der Katharina Blum* tem como um de seus méritos o poder de sustentar, junto ao enredo, a temática fundamental do romance, pois ela reflete – por contraste – o desejo do narrador em apresentar uma conclusão satisfatória à diegese, e a consciência, simultânea, de que o ato da protagonista, como parâmetro individual, é significativo e, ao mesmo tempo, fútil (ibid.) perante a investigação das raízes da violência; uma temática possivelmente universal mesmo a partir do contexto dos aparelhos midiáticos. “O resultado é uma estrutura que ameaça cair no caos, mas paradoxalmente não o faz” (ibid., p. 168, tradução nossa⁵⁷), ao transitar sobre a hesitação premeditada e irônica de um narrador que esforça-se para reunir todos os dados fornecidos por diferentes fontes, mesmo sabendo que a totalidade dos acontecimentos talvez não possa ser por ele narrada, e, sim, pelo olhar crítico do leitor, igualmente conflitante e, sobretudo, localizado em diferentes espaços e momentos históricos.

4.2. Katharina Blum de volta às prateleiras: uma virada crítica

Se a linguagem construída por Böll ao longo de pouco mais de 100 páginas não foi privilegiada em um primeiro momento, a relação de sua narrativa com a persistência do tempo e da memória – para além das décadas que sustentaram o Outono Alemão – seria talvez um ponto de virada. Além da retomada crítica sugerida por Overton (1981), Petersen (1980), e Swell (1982) na década de 1980, observamos que o romance pode traduzir-se onde o *Bild* não pode chegar; como argumento contrário à ótica de um plano narrativo que supostamente funcionava como continuação de um embate público.

Ainda em 1976, por exemplo, a primeira tradução brasileira de Katharina Blum era publicada pela já desativada editora Artenova, muito reconhecida por lançar autores nacionais, além de popularizar textos internacionais em pleno contexto da Ditadura Militar. Ironicamente, a história de Katharina Blum, alvo de um desmedido assédio por parte da imprensa e órgãos públicos, seria publicada simultaneamente à agenda da censura militar no Brasil, intensamente presente no campo das atividades artísticas (Mendes, 2016). Dadas estas circunstâncias, podemos, certamente, atribuir um importante valor reativo – se não,

⁵⁷ No original: The result is a structure which threatens to slip into chaos, but paradoxically does not.

provocador – à tradução e publicação do romance em território nacional; valor este, cuja essência, de certo modo, manteria-se na reedição posterior.

Na transição para o século XXI, ainda no contexto brasileiro, o próprio Heinrich Böll foi citado como exemplo de articulação literária de um fenômeno comum às práticas midiáticas dos últimos anos. Em *Fake News e as Eleições 2018*, Schulz (2018) destaca que

O processo de fabricação de notícias por jornalistas dentro de uma redação, usando procedimentos usuais da imprensa de forma inadequada, já a partir da discussão da pauta, é denunciado no livro “Fábrica de mentiras” de Günther Wallraff (igualmente polêmico) ou pelo prêmio Nobel de literatura Heinrich Böll no seu “A honra perdida de Katharina Blum”. (Schulz, 2018, p. 92)⁵⁸

Essa articulação foi o ponto central utilizado pela editora Carambaia durante a divulgação do romance em 2019. Mesmo reconhecendo o impacto do episódio com o *Bild* no processo de escrita do texto literário, o texto publicitário confere destaque absoluto ao poder de atualização do romance em meio aos atuais meios de comunicação digitais, que dominam o cenário global. Com a tradução de Sibeles Paulino, é preciso considerar também alguns dos elementos que se destacam nesta recente tiragem, a começar pela capa. A página oficial da editora Carambaia, grupo responsável pela publicação, ressalta a ilustração de Bárbara Abbês sem deixar margem para possíveis dúvidas: a imagem central pode tratar-se tanto do visor de uma câmera quanto de uma arma de fogo, “em referência à violência que engloba a atividade da polícia, da justiça, da imprensa e da própria protagonista.” (Carambaia). Salvo o texto principal, o livro também acompanha a nota do autor, previamente mencionada, escrita dez anos após o romance que, na edição, é seguido pelos comentários do professor e germanista brasileiro Paulo Soethe, a pontuar, de imediato, o fato de estarmos diante do “exemplo mais paradigmático da arte literária na década de 1970” (Soethe, 2019, p.124) e a mais impactante narrativa de Heinrich Böll, que se renova “com requintes de lealdade” (ibid.), cada vez mais evidente e atual, seguindo a lógica dos novos suportes midiáticos. De tais afirmações, compartilharam os notáveis veículos da imprensa nacional quando, no mesmo ano, o jornal *O Globo*, a exemplo de outros⁵⁹, comunicava: “O romance levanta uma bandeira contra o sensacionalismo, as notícias falsas e os julgamentos populares com base nas mesmas — o que confere, curiosamente, uma aura de atualidade a *A honra perdida de Katharina Blum*.” (Xerxenesky, 2019).

⁵⁸ Artigo retirado do domínio da página Konrad Adenauer Stiftung (<https://www.kas.de/de/home>) . Último acesso em out. 2021.

⁵⁹ Folha de S. Paulo: “*A Honra Perdida de Katharina Blum* é, entre outros méritos, uma granada no sensacionalismo dito jornalístico.” (Freitas, 2019)

Figura VII - Primeira edição do romance em 1974 (esquerda) e edição brasileira de 2019 (direita).



Fonte: Google Imagens, edição da autora

Uma abordagem semelhante é utilizada pela divulgação da edição portuguesa, de 2022, que ressalta a contundente jornada de uma protagonista arrastada para o centro de um poderoso jornal sensacionalista, sem entretanto, detalhar maiores conexões com eventos relacionados ao *Bild* nesta história de amor (Böll, 2019, p. 118), como destaca ironicamente o próprio autor. Além da nota elogiosa feita pelo *Sunday Telegraph*, a editora Cavalo de Ferro, responsável por esta edição, destaca a crítica do conceituado *L'Humanité*, fazendo ressoar um intertexto de relação muito mais complexa com o passado: «Heinrich Böll distorce as falsas verdades à maneira de um fascismo que imaginávamos esquecido.» (ibid. 2022).

Vimos aqui que após a publicação de *A Honra Perdida de Katharina Blum* dentro das condições de produção da Guerra Fria tornou-se difícil a não associação entre fato biográfico e plano ficcional, o que inclusive impulsionou as campanhas de venda e resenhas críticas do romance entre as décadas de 1970-80. Sendo assim, o conceito de contemporaneidade, até aquele momento, estava intimamente ligado à identificação dos fatores extra-texto, inspirados pelo dia-a-dia alemão afetado pelo sensacionalismo da imprensa e pelas ambições – já consolidadas – do plano de recuperação aliado, que não levou em conta a inconciliação moral e ética de uma nação assolada por guerras e pelo holocausto, culminando no fenômeno geopolítico do território germânico ao fim do século XX. Mas o tempo cronológico não pareceu minimizar os impactos de Katharina Blum, Alemanha afora.

Antes mesmo de admitirmos a crescente popularidade do romance na última década, é necessário considerar a complexidade de leituras críticas em torno de Böll, pois, como máxima, temos afirmado que nunca houve consenso, positivo ou negativo, em respeito ao trabalho do autor, e o que temos hoje é então uma série de especulações e questionamentos acerca de sua linguagem, capaz de estilizar a memória, sua relação com o presente e um vácuo moral, em vida jamais resolvido. Esse entendimento só pode ser encaminhado pela localização de muitos críticos em suas respectivas realidades, muitas vezes, marcadas pela mesma insatisfação de Böll frente à realidade vivida e pela incapacidade de conciliação com o presente no qual esteve inserido.

Neste percurso, propomos, a seguir, um conjunto de considerações poéticas do autor em relação ao tempo; elemento inconciliável de suas narrativas e, logo, de nosso texto-alvo; *A Honra Perdida de Katharina Blum*. A reunião de fatos e dados históricos foi organizada segundo seu grau de relevância no desenvolvimento da linguagem bölliana, marcada também pelos eventos delineadores do território alemão, de 1945 às condições da reconstrução, durante os quais viveu e trabalhou Heinrich Böll. Na edição brasileira do romance, publicada em 2019, e destacada anteriormente, há um aceno da editora a esta perspectiva possibilitada pelo texto literário, ao referir-se à “percepção crítica e impiedosa de seu tempo.” (Carambaia, 2019), característica marcante de Böll, que não se limitou aos duros anos da Guerra Fria e controvérsias com a imprensa, transportando-se para o presente das subseqüentes gerações, e, ao mesmo tempo, amarrando-se ao legado de um passado remoto, ignorado pelas próprias autoridades do estado alemão, no qual superar e esquecer valiam-se de ordem imediata.

5 SUPERAR E ESQUECER: IMPLICAÇÕES HISTÓRICAS E ESTÉTICAS

O legado de Heinrich Böll, para além do velho continente, vem firmando-se nos últimos anos também através da devida atenção dada a seu popular – e polêmico – romance, que nos conduziu à necessidade de fundamentar e postular uma reflexão central a respeito da relação Böll e *tempo* (grifo nosso), igualmente considerando inúmeros trabalhos – de diferentes nacionalidades e entre diferentes décadas – como o de Reich-Ranicki (1963) na fase inicial da produção bölliana, Doderer e Funke (1968), Franz Görtz (1985), James Reid (1967), Nägele (1976) e a brasileira Eloá Heise (1986), que admitem a importância da instância passado-presente no plano narrativo de Böll. Assim, com o entendimento de que um aspecto determinante de sua ficção não pode ser separado de circunstâncias extra-texto, dedicamos um retrospecto à realidade alemã no século XX, com foco em duas temáticas centrais, serão elas: a consciência coletiva pós-guerra e sua relação com a reconstrução aliada em território alemão, através da qual sobreviventes, executores e apoiadores do antigo *Reich* precisaram reconstruir-se dentro de um atrativo milagre econômico; talvez o alvo central da crítica certa em Blum, sustentada pela intersecção com o presente em que vivemos.

A necessidade de esclarecer antecedentes históricos, políticos, culturais e econômicos eventualmente surgirá, em maior ou menor escala, para qualquer leitor de Heinrich Böll e especificamente para todos os leitores de Katharina Blum, não exclusivamente pelas tensões acumuladas em torno de tablóides e do próprio posicionamento político do autor, mas pela constatação de um elemento essencial, esteticamente arquitetado; isto é, o aparente seguir em frente não garante que ecos passados manifestem-se no destino da protagonista; uma jornada trágica marcada, sobretudo, pela prática dos antigos valores. A desinformação, a violência e a exclusão guiam o tempo presente da narrativa, como um lembrete daquilo que parecia há muito superado.

“Meu nome é Katharina Brettloh, nascida Blum. Nasci no dia 2 de março de 1947, em Gemmelsbroich, na comarca de Kuir. Meu pai era o minerador Peter Blum. Eu tinha 6 anos de idade e ele 36 quando morreu de lesão pulmonar causada durante a guerra. [...] Minha mãe teve dificuldades com a pensão, porque a Previdência Social e o sindicato dos mineradores não conseguiram entrar em acordo. Desde muito cedo fiz todo o serviço doméstico, pois meu pai estava sempre doente, e assim não recebia, e minha mãe trabalhava em vários lugares como faxineira. Nunca tive nenhuma dificuldade na escola apesar de fazer muito trabalho doméstico enquanto estudava [...] De 1962 a 1965, com o auxílio e financiamento da minha madrinha, a sra. Woltersheim, que dava aulas ali, me formei com louvor em uma escola de economia doméstica em Kuir. (Böll, 2019, p. 17-18)

Essa passagem marca o primeiro registro do discurso direto da protagonista em *A Honra Perdida de Katharina Blum*, de Heinrich Böll. No plano estético do romance, isso é evidenciado pelos seguintes recursos: marcação de início da fala pelo uso de aspas, como vemos através da passagem acima, além do consequente contraste com o resto da narrativa, que se destaca pelo discurso preciso e objetivo do enunciador, muito próximo da linguagem jornalística, a ser discutida futuramente. Tendo isso estabelecido, podemos olhar mais atentamente para o cenário geral no qual Blum é imediatamente inserida, isto é, a possibilidade de superação e prosperidade em meio ao passado alemão.

Antes mesmo de dirigir o discurso direto à protagonista, somos informados pelo texto que ela havia investido, durante um período de cinco anos, cerca de 60 mil marcos – a moeda alemã da época – em seu próprio apartamento, onde vivia sozinha desde então. Além de nascer pouco tempo após a Guerra, quando a Alemanha ainda lutava contra os escombros remanescentes da promessa de um longo império⁶⁰, somos informados mais adiante a respeito de uma jornada marcada por traumas e dificuldades, que não se limitaram somente ao contexto familiar:

De 1966 a 1967, trabalhei como governanta na pré-escola integral da empresa Koeschler, na cidade vizinha de Oftersbroich, depois consegui uma vaga como doméstica na casa do médico dr. Kluthen, também em Oftersbroich, onde fiquei só um ano, porque o doutor ia se tornando cada vez mais indecoroso, e a sua esposa não podia suportar isso. Eu também não gostava dessas inconveniências. Era nojento. Em 1968, fiquei desempregada por algumas semanas e estava ajudando minha mãe no trabalho doméstico em casa e, às vezes, nas reuniões e noites de boliche da fanfarra de Gemmelsbroich, onde conheci, através de meu irmão Kurt Blum, o operário têxtil Wilhelm Brettloh, com quem me casei alguns meses depois. [...] Já na metade do ano comecei a sentir uma repulsa insuperável por meu marido. Sobre isso não quero entrar em detalhes. Eu o deixei e me mudei para a cidade. [...] O dr. Fehnern me possibilitou frequentar cursos noturnos e de aperfeiçoamento [...] Como nesse meio tempo eu já dispunha de 7 mil marcos guardados e os Blorna me fiaram um empréstimo de 30 mil marcos, consegui me mudar para meu próprio apartamento já no começo de 1970. (Böll, 2019, p. 18- 20)

Estas circunstâncias implícitas – assédio sexual, crise econômica do país e um casamento infeliz – são sobrepostas pelo posterior triunfo da personagem, capaz de livrar-se deste capítulo sombrio; pelos frutos de seu trabalho remunerado e pela ajuda financeira de Trude e Hubert Blorna, para quem trabalhava até os antecedentes do julgamento, no qual estas passagens podem ser encontradas. Isso não significa, entretanto, que a prosperidade econômica destacada pela narrativa será ressaltada a todo momento como sinônimo de

⁶⁰ Ao assumir o poder em 1933, Adolf Hitler afirmava que seu Reich duraria mil anos (MEINERZ, 2018)

superação e, muito menos, de esquecimento das consequências do famoso passado alemão que tanto assombra o romance e, em plano geral, toda a produção do autor.

Um aspecto recorrente da crítica bölliana reside, entre outros pontos de interesse, na assertividade pela qual autores já mencionados aqui – Eloá Heise (1986), Marcel Reich Ranicki (1985) e Robert C. Conard (1992) – afirmam a influência política de Böll, de reconhecimento social muito celebrado pelo ativismo declarado do autor desde sua recusa à filiação na *Hitlerjugend* (Juventude Hitlerista) em 1930; um programa de caráter obrigatório para todos os alemães. Podemos afirmar que essa mesma influência política encontra-se presente em todo o conjunto de sua arte literária, linguagem razão desta pesquisa. O tempo de Heinrich Böll, por determinar sua presença nos principais – e mais devastadores – momentos históricos da Alemanha e da sociedade ocidental, talvez tenha-o forçado ao reconhecimento de que jamais poderia escapar da realidade vivida: o fim de uma guerra, que principiou outra de ainda maior proporção, e suas consequências, carregadas pelos sobreviventes até o início de uma *prosperidade*, cujo significado é tão controverso que dedicamos uma breve discussão a partir daqui.

Tamanhas circunstâncias nos levam a acreditar que os anos de 1970 na Alemanha jamais podem ser compreendidos sem um olhar atento para o retrospecto do início do século XX. Seus acontecimentos determinaram, moral, politicamente e, num tom mais arriscado, espiritualmente toda uma geração de artistas que não tiveram escolha alguma senão manter uma desconfiança permanente diante do futuro, e também diante do presente, desgraçado pela memória.

A esperança de prosperidade certamente moldou a história de muitas civilizações, às quais não escapa a Alemanha no século XX. A constituição de um estado nacional com a República de Weimar não garantiu a continuidade de um período de grandes riquezas, e muito menos a continuidade do próprio estado democrático, que, dentro das próprias leis, viria a desmoronar sob o poderio nazista e suas novas promessas messiânicas.

A derrota no *front*, aliada à crise econômica de 1929, foi suficiente para sustentar o colapso alemão: a desvalorização do marco, a crise diplomática externa, intensificada pelas imposições da rendição⁶¹, o fracasso do parlamento, marcado por desentendimentos, corrupção e assassinatos. São esses os pontos-chave para a historiografia do país e também para o entendimento de um fracasso ainda maior, que, neste momento, fixava seus primeiros tijolos.

⁶¹ O Armistício de Compiègne, assinado em 1918, determinou a desmilitarização das forças alemãs e a entrega de todo o material bélico. As baixas seriam ainda maiores com as imposições do famoso Tratado de Versalhes.

Um dos autores responsáveis por conduzir um extenso estudo a respeito da virada econômica proporcionada pela gestão do partido nazista é R. J. Overy, na série *The Economic History Society*, pela qual ele redige o trabalho intitulado *The Nazi economic recovery. 1932 – 1938* (A recuperação econômica Nazista. 1932 – 1938), publicado inicialmente em 1982 pela imprensa *Macmillan* e em 1996 pela *Cambridge University Press*. O título, que sugere uma imediata associação entre prosperidade econômica e nazismo, não compreende a totalidade das contribuições apresentadas por Overy (ibid.) uma vez estabelecido que o termo *recovery* (recuperação) é, neste caso, ambíguo, já que a Alemanha do período entre-guerras (1918 - 1939) teria apenas estagnado os índices econômicos.

A estabilidade econômica pós 1918, ano sucedido por um período de desastres sociopolíticos – como a assinatura do Tratado de Versalhes e a Grande Depressão – pode ser classificada enquanto uma súbita recuperação, já que o país, de fato, atingiu crescimento econômico mais rapidamente e em maiores proporções quando comparado com os demais países da Europa (Overy, 1996). Entre economistas e historiadores, tal temática apresenta-se de forma mais complexa, pois, ao considerarmos a afirmação anterior, encontramos a margem para apontamentos em torno do Terceiro Reich enquanto um regime político próspero e virtuoso a partir da revitalização econômica, que entrou em vigor entre os anos de 1933 e 1939 exclusivamente para propósitos bélicos, sustentados pelo revanchismo da derrota. Por isso, Overy (ibid.) estabelece que, além da questionável afirmação do termo *recovery*, diferentes políticas econômicas poderiam ter desempenhado um papel fundamental na dissolução do nacional-socialismo de Adolf Hitler, na época, reverenciado por seu suposto plano de gestão milagroso.

Com as consequências da Grande Depressão, aliadas às baixas do crescimento econômico pós 1918, a ascensão do *Deutsche Arbeiterpartei* – o partido nazista – foi praticamente inevitável no contexto alemão. Além do discurso político revanchista, o fortalecimento do mercado interno estava nas bases do discurso hitlerista, que viria a concretizar-se, de fato, após 1938, de acordo com o capítulo *The nature of recovery* (p. 23-36). Neste ponto, há uma revisão sistemática não referenciada pelo autor para lidar com um dado histórico voltado para as políticas econômicas a partir de janeiro de 1933, data da nomeação do novo chanceler. A respeito do partido nazista recém eleito, Overy (ibid.) defende que alguns historiadores sugerem que este novo regime teria realmente conseguido desenvolver alternativas econômicas coerentes para que a recuperação pudesse concretizar-se nos anos seguintes (Overy, 1996). Aquilo que não é esquematizado pela literatura histórica

diretamente, comprova-se em índices gráficos elencados pelo próprio autor, através das estatísticas da recuperação.

O aumento do investimento público e privado a partir do período da restauração econômica, embora não seja uma exclusividade entre medidas adotadas pelos nazistas⁶², pode ser explicado pela adoção de políticas voltadas ao fortalecimento de uma independência econômica do país, que fecharia as portas para o capital estrangeiro. O autor esclarece que este novo governo prometeu acabar com a instabilidade sociopolítica intensificada pelos anos anteriores através da injeção de bases econômicas domésticas que pudessem, de fato, corroborar com o fim da dependência econômica global, fortemente rejeitada pelo nacionalismo crescente desde o início do século XX.

“What are people?

Economic units”

(Succession, 2023)

Como sabemos, o fortalecimento interno e a aversão ao capital e à cultura estrangeira – filosofia duramente imposta e programada às bases sociais, de onde se origina o antisemitismo, por exemplo – não mostrou-se suficiente para vencer a Guerra e, logicamente, manter a estabilidade dos antigos e dos sucessivos territórios anexados. A rendição das forças alemãs em maio de 1945 alterou o curso da história ocidental e, para os não envolvidos diretamente, proporcionou a observação de um espaço físico capaz de catalisar o embate entre dois pólos econômicos distintos que, desde o avanço dos domínios soviéticos no início do século XX, estendiam uma acirrada disputa pelos territórios nos quais puderam atuar. Neste contexto, a garantia de uma prosperidade parecia, desta vez, ainda mais distante e improvável, pois, além da árdua tarefa de reerguer um país de escombros, restava agora aos alemães pouco além de contar com a própria sorte em meio à reorganização dos militares e chefes de estado pertencente aos Aliados.

Sobre isso, observamos, a partir daqui, dois fenômenos essenciais, responsáveis por estabelecer o tom das gerações seguintes, especialmente no contexto literário alemão, nosso objeto-alvo. Trata-se então de esclarecer os principais fatores ligados às condições de produção sob as quais a população esteve inserida nas décadas seguintes a 1945: por um lado, a destruição moral proporcionada pelo fracasso e pelos crimes de guerra, e, por outro, as

⁶² A este ponto, Overy (1996) esclarece que a Alemanha caracteriza-se, na esfera econômica, pela intervenção estatal muito antes da ascensão do partido nazista.

divergências causadas pela administração bizonal, que, mesmo concretizando uma revitalização econômica no bloco ocidental, não foi capaz de sustentar o resgate moral, cultural e social do povo alemão. Veremos, aqui, este último aspecto refletido, por exemplo, tanto no discurso político do chanceler federal Ludwig Erhard, quanto na arte literária de Heinrich Böll; um reflexo da memória coletiva.

Primeiramente, é preciso lembrar que, no caso da Alemanha, a rendição incondicional implicou uma série de transformações políticas, econômicas, sociais e culturais para os sobreviventes do Terceiro Reich. De acordo com Arntz (*et. al.*, 1965), o estado alemão estava, neste momento, tão abalado que as forças aliadas trataram de ocupar até as mais remotas aldeias. A revitalização dos órgãos públicos ficou a cargo das quatro nações responsáveis pela ocupação do novo território germânico, dividido entre suas respectivas quatro zonas, além da capital, Berlim, igualmente repartida entre França, Grã Bretanha, EUA e União Soviética.

Ao contrário do que comumente imaginamos, a polarização político econômica não centralizou-se, neste momento, entre o bloco capitalista e soviético, de modo a homogeneizar as administrações a cargo dos líderes franceses, britânicos e estadunidenses. No capítulo *A CONTINUIDADE DO REICH*, (Arntz *et. al.*, 1965.) esclarece que as zonas de ocupação organizaram-se de maneira bastante diversa quanto ao ritmo, modalidades e processos da reconstrução. Na zona estadunidense, por exemplo, numerosas funções foram atribuídas ao recém inaugurado estado democrático alemão; neste período, intensamente supervisionado e influenciado pelo Governo Militar (Arntz *et. al.*, 1965). O mesmo ocorreu na Zona Britânica, onde os militares nomearam burgomestres⁶³ e órgãos consultivos de representantes de partidos políticos novamente ativos (*ibid.*).

Pela situação econômica catastrófica, a federação dos Estados Unidos da América logo propôs que as zonas pudessem ser constituídas de quatro *unidades econômicas* (*ibid.*), em acordo ao tratado estabelecido em Potsdam⁶⁴. A proposta, no entanto, foi rejeitada pela França e URSS, criando uma divergência bizonal em 1946. Embora a manutenção do que restara enquanto Alemanha tivesse promovido divergências já neste momento, as leis econômicas conduzidas pelos militares britânicos e estadunidenses seriam integradas, mais tarde, ao Direito Federal. Assim, em 1948 os chefes dos estados Ocidentais foram

⁶³ Do alemão, um *Bürgermeister* detém o poder executivo a nível municipal em países como Alemanha, Suíça, Luxemburgo, Bélgica, entre outros.

⁶⁴ Conferência organizada em julho de 1945 para decidir o futuro do território alemão. A reunião foi organizada e presidida pelos países vencedores da Grande Guerra. Um comunicado brasileiro, publicado logo após o evento pelo jornal *Correio da Manhã*, pode ser encontrado em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1945_15568.pdf. Acesso em: 10 jun. 2023

estabelecidos e a retirada iminente da União Soviética marcou o início do contraditório plano de unificação para ao país, que ficou previsto apenas no domínio tripartite da recém criada *Bundesrepublik Deutschland* – ou BRD (República Federal da Alemanha) – com seu primeiro *Bundeskanzler*, o chanceler federal Konrad Adenauer eleito em 1949.

Assim como o cenário de desesperança e destruição deixado pelo pós-guerra de 1918 e anos decorrentes, nos quais instaurou-se uma crise profunda até as alterações promovidas pelas políticas econômicas voltadas para a guerra do regime nazista, o pós-guerra de 1945 foi se não ainda mais devastador. Em 1965, no prefácio publicado à terceira edição do *Deutschlandbuch der Bundesregierung*, ou, na tradução de Herbert Minnemann (1965), *A Alemanha de Hoje*, o chanceler, sucessor de Adenauer e ex-ministro da Economia, Ludwig Erhard, declara:

Já decorreram quase vinte anos desde o fim da guerra que lançara a Alemanha e grande parte da Europa na miséria, na fome e no sofrimento. Só na Alemanha estavam em ruínas 2,2 milhões de moradias, arrasadas milhares de fábricas, destruído o sistema de comunicações, dinamitadas pontes e perdida toda a frota mercante. Dezesseis milhões de alemães e de indivíduos de língua alemã haviam perdido não só a sua terra natal, mas também todos os seus haveres. **Assumiram muito maiores proporções do que as perdas materiais os prejuízos morais.** No fim da tirania nacionalista a Alemanha via-se proscrita, expulsa da comunidade das nações. O povo alemão enfrentava um futuro sombrio, sem perspectivas, nem esperanças. (Erhard, 1965, p. 5, grifo nosso)

Observamos então, através desse discurso, que mesmo após um período de intensa reelaboração territorial, política e econômica da Alemanha, um tempo de prosperidade parecia ali paradoxal. Para Erhard, não houve milagre algum: a reconstrução se deu pelos enormes esforços de mão de obra alemã e estrangeira (composta pelos *Gastarbeiter*) após a situação catastrófica de 1945. A BRD também contou com a aplicação de capital ocidental das forças aliadas, o que, por sua vez, gerou uma profunda transformação social e cultural no país, conforme aponta Erhard (1965), além de gerar um abismo crescente entre os pólos nacionais divididos por interesse externo.

Para Serge Cosseron (1995), as divergências criadas pela administração bizonal apenas refletem um conflito de raízes mais profundas, pois desde os anos iniciais do século XX, o território alemão apresentava uma crescente preocupação para a comunidade internacional; mais diretamente, para as potências europeias cujo poderio econômico tornou-se cumulativo a partir do domínio proporcionado pela expansão colonial. Cosseron (ibid.), por exemplo, chama de *questão alemã* as diferentes configurações geopolíticas e sociais marcantes pelas quais o país havia transitado desde a primeira unificação, ainda em

1871. O ensaio *Alemanha. Da divisão à reunificação* foi redigido em extrema proximidade histórica à época da última reunificação, que ocorreu após a queda do muro de Berlim. Nesse período, as tensões geradas pelo conflito Leste-Oeste faziam-se presentes em todo o continente europeu; isso porque os desníveis sociais, econômicos, políticos e culturais resultantes de uma nação dividida não seriam consolidados mesmo após a abertura diplomática de Mikhail Gorbachev – o último líder soviético – a partir dos anos de 1980. O temido passado alemão desencadeou uma série de fatores que, por sua vez, instauraram inseguranças e tensões na esfera interna e também diante da comunidade internacional. Para Cosseron (ibid.), o potencial econômico alemão, geograficamente disposto no centro da Europa, sempre representou uma preocupação iminente e, mais tarde, potencializada pelos eventos que sucederam a Segunda Guerra Mundial.

Deste modo, o bloqueio da capital pelo exército soviético em 1948 já reforçava o controverso destino germânico aqui já destacado; um futuro incerto a ser definido pelos Aliados.

O mesmo autor aponta que, ainda durante a Guerra, os Aliados teriam discutido o destino que pretendiam reservar ao “futuro perdedor” (ibid. p. 9) durante as conferências organizadas para reunir os três principais países do grupo: Estados Unidos, União Soviética e Reino Unido. Isso representa um ponto de divergência interessante a respeito dos planos arquitetados para a administração do território alemão após a rendição das forças militares. Como vimos, a imposição dos vitoriosos organizou-se de maneira nada unânime, e muitos acreditam que a presença das quatro nações mais poderosas na Alemanha arrasada pelo nazismo deu-se como um meio de restabelecer a ordem democrática e guiar o país de volta à prosperidade econômica e social, além de garantir a manutenção do estado, sobretudo no lado oriental. Arntz (*et. al*, 1965), por exemplo, direciona seus comentários à descrição das potências aliadas enquanto um plano bem intencionado para alçar o restabelecimento da democracia e da liberdade. “Uma vez atingida a finalidade da ocupação, devia caber ao povo alemão, << estruturar a sua vida numa base democrática >>⁶⁵” (Arntz, *et. al*, 1965, p. 96). Sobre isso, Cosseron (ibid.) relembra que, há um mês do fim das hostilidades e ocupação total de Berlim, em março de 1945, o mesmo grupo havia tentado implementar a diretriz JCS 1067:

A Alemanha não será ocupada a fim de ser libertada, mas na condição de nação inimiga. O propósito não é oprimir a Alemanha, mas ocupá-la para levar a cabo

⁶⁵ Este trecho faz referência ao Acordo de Potsdam, cujo arquivo traduzido foi publicado pelo Correio da Manhã em agosto de 1945. Disponível em: http://memoria.bn.br/pdf/089842/per089842_1945_15568.pdf. Acesso em: jul. 2023

certos objetivos importantes decididos pelos Aliados. Devemos nos comportar de maneira firme e distante. Devem ser firmemente desencorajadas todas as formas de confraternização com a administração e a população alemãs. (DIRETIVA JCS 1067⁶⁶, 1945, tradução de Serge Cosseron⁶⁷, 1965, p. 12)

Como se sabe, e diante das informações apresentadas nesta seção, a solução encontrada pelos Aliados foi imediatamente controlar, supervisionar e garantir o ressurgimento de uma nova ordem política alemã a partir de ruínas. Os crimes resultantes das atrocidades cometidas e planejadas pelos líderes do partido nazista foram, ainda segundo Cosseron (ibid.), tratados como uma responsabilidade coletiva de todo o povo alemão, já que a ascensão deste modelo político ocorreu de maneira constitucional, dentro das leis fixadas pela República de Weimar, declarada em 1919.

No plano jurídico, por exemplo, o julgamento de Nuremberg foi certamente o evento mais representativo do processo de desnazificação⁶⁸, pois além de condenar com pena de morte os 12 principais líderes nazistas, escancarou para o resto do mundo as barbáries cometidas por consentimento e arquitetura do chefe de estado alemão, dizimando cerca de dois milhões de judeus sem contar os demais grupos minoritários. Em Nuremberg, como mostram os registros de tradutores, psiquiatras e promotores envolvidos no processo, muitos alemães eximiram-se da culpa pela autorização de centenas de milhares de homicídios, alegando que haviam somente obedecido a ordens e assinado papéis em continência a seus superiores. Relatos de figuras como Rudolf Hoess e Hermann Göring – líderes de campos de concentração e extermínio – reforçaram, na época, a ideia de um povo capaz de cometer os maiores atentados contra a humanidade de maneira fria e premeditada em nome do império de mil anos planejado por Adolf Hitler.

Contudo, a divisão bizonal parecia estabelecer novos rumos para a superação de um triste passado histórico. Enquanto os soviéticos promoveram uma articulada política antinazista, sendo, de acordo com Cosseron (1995), o Bloco dos Partidos Antifascistas (Partido Nacional Democrático e Partido Democrático Camponês) a espinha dorsal da DDR (*Deutsche Demokratische Republik*) (República Democrática da Alemanha) durante a formação do novo estado. Entretanto, as tentativas de reunificação de uma nova Alemanha,

⁶⁶ Documento disponível na 8ª edição do German History in Documents and Images. Occupation and the Emergence of Two States. Disponível em: https://ghdi.ghi-dc.org/sub_document.cfm?document_id=2297. Acesso em: jul. 2023

⁶⁷ No original: Germany will not be occupied for the purpose of liberation but as a defeated enemy nation. Your aim is not oppression but to occupy Germany for the purpose of realizing certain important Allied objectives. In the conduct of your occupation and administration you should be just but firm and aloof. You will strongly discourage fraternization with the German officials and population.

⁶⁸ Além das prisões em massa, um sistema burocrático foi organizado entre as administrações bizonais para investigar e punir possíveis filiados do partido nazista, desde membros ativos, até simpatizantes.

junto à administração político-territorial do Oeste entre 1947-48, falharam presumivelmente pela impossibilidade de conciliação entre o planejamento soviético e o vigor capitalista dos EUA e demais potências europeias, que, naquele momento, colocavam em prática o plano de revitalização graças às políticas de mercado social do Plano Marshall.

A diferença de estratégia entre os próprios alemães se revelou em junho de 1947, quando se reuniram em Munique os governadores de todos os Länder. Enquanto os do Oeste desejavam abordar apenas as condições para a reativação da economia, os do Leste só queriam saber das estruturas políticas da futura Alemanha. A reunião, coordenada pelo governador da Baviera, Erhard, resultou em fracasso, e os representantes do Leste foram embora antes mesmo que ela terminasse. (Cosseron, 1995, p. 23)

Nos próximos anos, esta cisão tornou-se crescente. Se ainda não visivelmente clara e estabelecida, a construção de um muro na capital Berlim, em 1961, mostrou para o mundo o que havia restado de um antigo império: um interessante ponto geopolítico usado para sediar a disputa ideológica entre as nações vencedoras. Assim, o primeiro chanceler da BRD, ao adquirir também o cargo de Ministro do Exterior, tratou de fazer concessões para alinhar-se cada vez mais ao modelo ocidental, o que, por sua vez, criou um distanciamento ainda maior com a zona de ocupação soviética. Perseguido, anteriormente, pelo regime nazista por sua forte orientação de resistência antes e durante a Guerra, Adenauer era, desta vez, duramente criticado pelos favoráveis à reunificação, já que a retomada de princípios burgueses, de propriedade privada e hipervalorização do *Deutsche Mark* (marco alemão) iam de antemão ao estabelecimento de um acordo e também de um novo caminho para o futuro germânico.

No capítulo *A opção ocidental e europeia de Adenauer*, Cosseron (1965) relembra a atuação de um dos maiores opositores de Adenauer; Rudolf Augstein, o redator chefe do *Der Spiegel*. O semanário de maior influência política na Alemanha – e responsável pela publicação serializada de *Katharina Blum* – não mediu esforços para condenar o alinhamento de Adenauer com as políticas de ocupação francesa e estadunidense, aumentando exponencialmente as tensões com o território vizinho. Em 1962, por exemplo, Augstein foi detido por revelar informações consideradas comprometedoras para a defesa interna após a publicação de seu artigo sobre a OTAN⁶⁹, criada em 1954 a fim de organizar militarmente as forças aliadas durante a Guerra Fria. Para o jornalista, a gestão de Adenauer representava a

⁶⁹ Após suas críticas a Franz Josef Strauss, ministro da defesa na época, Augstein passou a questionar o *Bundeswehr* (o exército federal) e, como resposta, 60 oficiais federais invadiram a sede do *Spiegel* em Hamburgo. Esta ação levou à publicação do polêmico artigo *Fallex 62*, escrito por Conrad Ahlers, sugerindo então que a OTAN estaria usando o território alemão como futura sede de uma guerra nuclear. Augstein foi preso na mesma semana, gerando comoção nacional e internacional, além de intensificar a batalha ideológica na Alemanha.

Política das chances perdidas, conforme escreve a Deutsche Welle em matéria especial⁷⁰ durante homenagens póstumas a Augstein.

Outra controvérsia, talvez não tão discutida na historiografia da Guerra Fria ao tratarmos da gestão Adenauer, encontra-se nas escolhas do chanceler para cargos públicos da recém fundada Alemanha Ocidental. Entre os juristas escolhidos, estava Hans Globke, que havia antes participado da elaboração e também aprovado as leis anti-semitas de Nuremberg⁷¹. Para Rogers (2008), sua ascensão ao poder foi facilitada por grande parte da comunidade alemã, que estava pronta para aceitar o passado de Globke em nome do progresso da nova República Federal. Cosseron (1995) vai ainda mais longe ao afirmar que Adenauer justificou sua política com a competência do secretário para o Partido Democrata Cristão, além de priorizar, neste momento, a “necessidade de combater o comunismo” (Cosseron, 1995, p. 19).

Mesmo sob tantas controvérsias, alavancadas pela rivalidade fundamental à disputa ideológica da Guerra Fria, a BRD teve a chance de conhecer um desenvolvimento socioeconômico conservado por seus governantes. Konrad Adenauer, até o último ano de seu governo, em 1963, tornou-se famoso pelo êxito de suas atividades políticas, que não somente restauraram o estado alemão, mas também estimularam e estabilizaram os índices econômicos. Além do banimento do partido nazista e demais formações autoritárias, o número excessivo de partidos foi retirado do parlamento, perdurando, por algumas décadas a existência do CDU, os democratas cristãos, e do partido social-democrata SPD, ambos abrangendo todas as classes sociais restantes à reconstrução do país. A partir da fundação do CDU uma medida tornaria-se necessária durante os próximos anos de governo: seguindo os princípios liberais também adotados por Adenauer, a Alemanha Ocidental garantiria total liberdade à atuação de empresas e monopólios, incluindo a participação das grandes mídias.

Ludwig Erhard, sucessor do primeiro *Bundeskanzler*, já havia sido reconhecido por seu trabalho como ministro da Economia e, a partir da década de 1960, transformaria o polo ocidental em uma nova potência econômica. Junto ao auxílio do Plano Marshall, a Alemanha superaria a planície econômica criada para a Guerra e retomava, assim, as práticas de um império industrial em ascensão.

A ideia de recuperação, em vistas da superação de um passado terrível, seriam conduzidas pelo povo através princípio do *bem-estar*, título de sua publicação *Wohlstand für*

⁷⁰ *Morre o “jornalista do século”* (2002). Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/morre-o-jornalista-do-s%C3%A9culo/a-671990>. Acesso em: jul. 2023

⁷¹ A *Lei de Cidadania do Reich* e a *Lei de Proteção do Sangue e da Honra Alemã* entraram em vigor a partir de 1935, marcando o início da ofensiva nazista em respeito às políticas discriminatórias que garantiram a execução do holocausto.

Alle (Bem-estar para todos) (1962[1957]), que, segundo Erhard, seria alçado por meio de um poder de compra cada vez maior:

Pouco antes de assumir a direção da pasta de Economia do primeiro Governo da Alemanha Federal, declarei em Recklinghausen, no congresso da CDU da zona britânica, em fins de Agosto de 1948, que considerava errada e por isso me recusava a deixar permanecer a estrutura da ideologia econômica anterior. Com isto pretendia abolir toda e qualquer dúvida de que eu aspirava à realização duma concepção econômica que levasse ao bem-estar de cada vez mais e mais vastas camadas do nosso povo, adotando como ponto de partida o desejo de superar definitivamente a antiquada estrutura social conservadora, por meio de um poder de compra cada vez maior das massas. (Erhard, 1962, p. 9)

Assim, o conceito do bem-estar está aqui relacionado ao aumento progressivo do poder de compra, desde a fundação do novo estado democrático alemão, em 1949. Para que isso se tornasse possível, a atividade industrial na BRD precisou operar em um novo ritmo, no qual a concorrência não poderia ser “entrevada” ou “eliminada por manobras artificiais ou legais” (Erhard, 1962, p. 11). Segundo Erhard, cabe também ao Estado o papel da manutenção da livre concorrência a fim de fomentar os mais diversos setores da economia de modo a garantir o fim do abismo social existente, fruto da divisão de classes característica do liberalismo tradicional. Ele considera tal estratégia como “uma distribuição diferente do produto social” (ibid.).

Notamos assim que a mesma autoridade política, cuja primeira citação é capaz de contrapor a reorganização do país com as perdas morais ainda esfaceladas, encontrou alternativas para o futuro da Alemanha Ocidental por meio da revitalização econômica, intensificada por suas próprias medidas. De qualquer maneira, o mercado social da BRD foi capaz de concretizar para os alemães um novo plano de prosperidade, rigidamente administrado após o caos persistente de uma terra em ruínas. Assim como no plano literário de Böll, isso não significará, nem para os críticos de Adenauer, nem para uma futura geração, que todos os problemas do país seriam superados pela alavanca do poder de compra diante de uma nação desmoralizada, dividida e progressivamente vigiada.

Para a arte literária de língua alemã, esse conflito se sedimentaria de muitas maneiras. Isso acontece porque, face às condições de produção a partir de 45, a literatura germânica seria também, e para sempre, transformada. As três gerações de Marcel Reich-Ranicki (1966; 2015) descritas em relação ao panorama geral do território germânico no século XX, exemplificam com excelência o sentimento de mundo que se estendeu desde 1945, passando pela conturbada década de 1950, até as décadas seguintes do chamado milagre econômico na

zona ocidental. A primeira geração, na qual Böll evidentemente se encaixa, é lembrada por sua atitude estética fundamental, resumida pela linguagem cotidiana propositalmente assinalada. Heise (1986) observa que tal característica serve ao propósito da verossimilhança, justamente pela proximidade histórica de forte impacto à geração da *Trümmerliteratur*.

Por isso também, neste momento, não há como negar a influência de uma “abordagem realista” (Doderer, 1968, p. 10, tradução nossa⁷²) que permeou a produção do autor, garantindo-lhe reconhecimento público, em 1968, com o prêmio Georg Büchner, o mais importante reconhecimento literário em língua alemã, e com o prêmio do Grupo de 1947, concedido em 1950 para apoiar obras em produção durante o processo de redemocratização cultural das letras germânicas. Sua relevância temática, por vezes, marcou as possibilidades de um plano ficcional que, por parte da crítica, passa a ser lido como uma espécie de representação direta do real.

Essa abordagem renderia certa atenção negativa ao trabalho do autor neste momento inicial. O próprio Reich-Ranicki – notório pela vasta produção crítica que marcou o cenário cultural alemão a partir do pós-guerra – expressou suas críticas (1966, 2015) ao autor argumentando, por vezes, seu tom repetitivo e auto indulgente, mencionado anteriormente. Essa avaliação, no entanto, não diminuiu a consideração de Reich-Ranicki pelo valor global da contribuição literária de Böll.

Tal controvérsia é melhor exemplificada na abertura de *Deutsche Literatur in West und Ost*, pela qual Reich-Ranicki (1966[1963]) estabelece a seguinte máxima: “O crítico deve examinar, esclarecer, avaliar, polemizar e postular. Ele deve conduzir um diálogo constante. Ele discute com o autor e conversa com o público” (Reich-Ranicki, 1966, p. 11, tradução nossa⁷³). Por propor-se, desta forma, como uma espécie de ponte entre os autores discutidos e o público, ele apresenta, discute e questiona trabalhos proeminentes na Alemanha Ocidental e Oriental a partir de 1945. No capítulo dedicado a Böll (*Böll, der Moralist*), Reich-Ranicki acentua que, nenhum autor, desde 1975, havia recebido mais atenção que Heinrich Böll (Reich-Ranicki, 1966). Aspectos de sua prosa, muito próxima da descrição imediata dos fatos (Heise, 1986), eram evidenciados até mesmo por seus mais fiéis seguidores como um ponto frágil da inaugurada estética bölliana – que passaria por muitas transformações partindo da década de 1970, conforme vemos em *Katharina Blum* (1974), *Gruppenbild mit Dame* (1971) e *Frauen von Flusslandschaft* (1983). Isso não desacelerou, de maneira alguma, a rápida

⁷² No original: realistischen Zugriff

⁷³ No original: Der Kritiker soll sichten und ordnen, klären und werten, polemisieren und postulieren. Ein unentwegtes Gespräch muß er führen. Er diskutiert mit dem Autor, und er unterhält sich mit dem Publikum.

ascensão do autor em meio aos escombros da antiga tradição artístico-literária, urgindo por um novo processo de revitalização. Para Reich-Ranicki (ibid.), a visão crítica de Böll, de translúcida – evidente – manifestação no plano ficcional, era vista como extremismo por parte da crítica, especialmente diante das tensões políticas geradas pela divisão da Alemanha, que o desqualificava enquanto escritor. Por outro lado, a necessidade de colocar em pauta temáticas e sentimentos imediatos ao pós-guerra e à reconstrução apenas afirmavam sua relevância no campo literário, processo atestado pelo sucesso entre o público e diversos críticos cujo trabalho localiza-se durante e após o século XX. Logo, Reich-Ranicki (ibid.) define: “Böll é um humanista. Portanto, seu tema central será: A Desumanização Humana em nosso Tempo” (ibid., p. 125, tradução nossa⁷⁴).

Uma possível explicação para este fenômeno, isto é, a popularidade controversa de Böll, deve-se, possivelmente, à motivação artística do autor; aspecto notável desde a década de 1950. Sobre isso, Reich-Ranicki lembra que, ao contrário dos demais autores de sua geração, Böll não estava interessado em compensar sua indignação, tormentos, complexo de culpa e ressentimento através da escrita (ibid.), pois ainda antes de artista ele sabia, no entanto, que seria impossível libertar-se completamente da infância e juventude vivida sob o domínio do *Reichsmark*; pago a alto preço pelos sobreviventes que jamais puderam encontrar outra maneira de assimilar as calamidades enfrentadas senão a própria arte literária, conforme nos indicava Böll (2014[1959]): “A soma dos sofrimentos foi grande demais para ser encarada pelos poucos considerados, de fato, culpados; sobrou um remanescente até hoje não distribuído” (BÖLL, ibid., p. 154, tradução nossa⁷⁵).

Em 1962, por exemplo, Günter Blöcker (ibid.) viria destacar que a questão do passado para o autor traduzia-se em sua recusa por esquecer, através da afirmação de que o impulso moral de sua escrita seria a consciência daquilo que *foi* (ibid., grifo nosso). Reich-Ranicki (1966) em contrapartida reitera que essa relação é muito mais complexa do que se imagina, a partir da impossibilidade de segmentação entre presente e passado, já que no primeiro se vive, também, através do medo e reminiscência. Essa relação, com o passar das décadas, seria reafirmada pelo pano de fundo de muitas narrativas, ou seja, a reconstrução político-econômica na Alemanha Ocidental conduz à reflexão moral de um enunciador preso na verdade àquilo que *é* (ibid., grifo nosso), onde antigos valores materializam-se diante do suposto futuro promissor. Nesta dinâmica, a impossibilidade de superar o passado

⁷⁴ No original: Böll ist Humanist. Daher heißt sein zentrales Thema: Die Entmenschlichung des Menschen in unserem Zeitalter.

⁷⁵ No original: die Summe des Leidens war zu groß für die wenigen, die eindeutig als schuldig zu erkennen waren; es blieb ein Rest, der bis heute nicht verteilt ist.

compromete o presente dentro de uma relação narrativamente pontuada pelos conflitos conduzidos pelas personagens.

Prova disso é a própria jornada reservada aos heróis böllianos entre as décadas de 1950 e 1960. Os romances inaugurais como *Der Zug war pünktlich* (1949) e *Wo warst du Adam?* (1951) nos apresentam a personagens limitados às reflexões internas e à passividade diante dos acontecimentos; o sofrimento, a culpa e a morte eram elementos de destaque quase sempre interligados, pois a autopunição parecia um caminho natural e, por vezes, interpretado como um meio para a condução a certo alívio moral.

Und ich bin froh, daß ich leide, ich bin froh, daß ich vor Schmerz bald um sinke, ich bin glücklich, weil ich leide, wahnsinnig leide, weil ich hoffen darf, daß mir verziehen wird, daß ich nicht bete, bete, bete, nur bete und auf den Knien liege, die letzten zwölf Stunden vor meinem Tode. (BÖLL, 2003[1949], p. 100)

Neste mesmo caminho, o conceito de presente profundamente interligado ao passado apresenta-se narrativamente com a publicação de *Billard um halb zehn*, em 1958. A história se passa durante o dia 6 de setembro de 1958, momento em que diferentes pessoas reúnem-se para celebrar o aniversário do patriarca Heinrich Fähmel; um cenário perfeito para o desenrolar de memórias e eventos passados. Próximos ao fim do evento, uma das personagens questiona Robert – um emigrante recém chegado de volta ao país – sobre suas impressões a respeito da antiga casa: “Temo eu que as pessoas que conheço – e estaria enganada por pensar que são tão ruins quanto aquelas que deixei?” (Böll, 1974[1958], p. 295, tradução nossa⁷⁶). Assim, entendemos, juntamente à leitura crítica de Reich-Ranicki (1966), Heise (1986) e Doderer (1968), que tanto o último *Reich* quanto a BRD, igualmente no plano literário de Heinrich Böll, apresentavam um destino comum; constituem-se enquanto um lugar de *emigração interna* – termo escolhido escolhido por Reich-Ranicki (ibid.) para designar espaço no qual antigos valores escondem-se sob o carpete da reconstrução imediata e do sintético ideal de superação a qualquer custo. Essa relação propositalmente contraditória, em Böll, serviu para elucidar o conflito central de sua estética, estendido também para as décadas seguintes: passado e presente encontram-se interligados por diferentes níveis de consciência, canalizados por uma única linha temporal condutora das ações: o tempo de hoje.

⁷⁶ No original: Ich habe Angst, und die Menschen, die ich vorfinde — täusche ich mich, wenn ich sie nicht weniger schlimm finde, als die, die ich damals verließ?

6 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Há meio século da primeira publicação de *A Honra Perdida de Katharina Blum*, somos oferecidos a novas possibilidades críticas. Reconhecer tal oportunidade significa assimilar as dimensões de seu impacto global para diferentes recortes históricos, inseparáveis do meio social. Sua popularização, notada pelo recente trabalho da editora Carambaia (2019), era assegurada desde o controverso funcionamento da imprensa alemã na Guerra Fria, sem jamais difundir um único apontamento para os caminhos interpretativos. A categoria de *best-seller*, as adaptações e matérias de divulgação nunca promoveram unanimidade em referência ao tratamento desta obra, mas seguiram firmando sua insistência no passado e presente.

Muito desta popularidade, segundo o que testemunhamos, devia-se à percepção que se tinha do autor, aclamado e sobrevivente, até decidir envolver-se com tablóides. O papel de Heinrich Böll até os anos de 1970 parecia estar determinado, e todo o seu reconhecimento na *Trümmerliteratur* impulsionava a aceção crítica responsável por relacionar qualquer texto produzido por ele ao trânsito por entre o real e o irreal. Essa possibilidade pode ser melhor compreendida ao observarmos os reflexos de uma produção inicialmente marcada por eventos irreversíveis. Aos 28 anos de idade, ele volta da Guerra para casa, iniciando sua fase produtiva. Em sentido amplo, porém, talvez o termo *volta* nunca tenha sido possível, em especial quando nos referimos à sua trajetória como autor. Pela educação católica e humanitária, observamos o jovem Heinrich e sua família gradativamente perdendo o que um dia puderam chamar de lar, terra ou nação; pois ali se fez a grande *questão alemã*, a qual se refere Cosseron (1994), a instabilidade promovida por uma série de transformações geopolíticas, quase sempre acompanhadas de grandes catástrofes socioeconômicas seguidas de tentativas de reorganização.

Dentro deste cenário, nascer em 1917 e, acidentalmente, sobreviver traz consigo grandes significados. Para além da áurea milagrosa em torno dos eventos que pontuaram sua vida natural, também podemos atribuir a sobrevivência do autor Heinrich Böll, subjetivamente, como uma maldição, pois o retorno ao país de origem acompanhava o reconhecimento de sua permanente inconciliação, jamais reparada ou amenizada pelo bem-estar social característico da *Bundesrepublik Deutschland*, apenas recolhida para exploração que se dá no nível da linguagem – a linguagem literária, escolhida por ele como ofício e destino fixo dos anos posteriores.

Essa relação fundamental serviria para enaltecer suas habilidades artísticas e também para atrelá-lo a princípios de redundância e incapacidade de seguir em frente já durante os anos do milagre econômico, conforme ressaltamos nos momentos dedicados à compreensão de sua recepção no contexto europeu. Tal dualidade jamais pode ser solucionada, do contrário, ela intensifica-se no período lembrado como *Outono Alemão*, no qual o funcionamento dos veículos de imprensa motivaram o exercício de seu pensamento e atividade crítica contrários à manutenção das grandes instituições; para ele, não muito diferentes das formas de atuação do passado recente, pontuados pela vergonha e pelo fracasso.

Como vimos aqui, esse posicionamento atacava diretamente a máxima vigente da organização aliada, ou seja, o desejo de superação imediata, de modo que confrontar a monumental imprensa alemã e seus meios de articulação não eram consideradas boas práticas, rendendo-lhe ataques pessoais e outras violências resultantes de seu questionamento, o que, no entanto, seguiram motivando-o também na arte literária; como sempre fizeram, desde a publicação de *Wo warst du, Adam?*, em 1951. A diferença agora reside na projeção nacional, e internacional, conseqüente de um embate direto com um dos tablóides mais influentes dos últimos dois séculos, o intrigante *Bild Zeitung*.

Nas sombras deste conflito, nasceria então *A Honra Perdida de Katharina Blum*.

Concluimos aqui que reduzir o valor literário de uma grande obra a um único evento no tempo não é apenas limitar suas possibilidades, como também enfrentar a contradição cada vez mais aparente que emerge de sua insistente influência no presente, demonstrada e, por este trabalho analisada, sob a ótica de diferentes contribuições críticas e teóricas no contexto europeu e nas américas.

Por ser agora muito relacionada, sobretudo, aos fenômenos de produção e divulgação das populares *fake news*, além de discutir éticas do jornalismo investigativo e temas universais extremamente relevantes – como o assédio moral e sexual, invasão de privacidade e espionagem institucionalizada – a produção de Heinrich Böll (1974) tem ganhado novos caminhos e, assim, por distanciar-se pouco a pouco de propostas exclusivamente reducionistas, direcionadas unicamente e/ou generalizadamente a vínculos biográficos, pode reafirmar o que é indicado pela brasileira Eloá Heise (1986), e por poucos outros críticos do século XX (Reich-Ranicki (1966); Reid (1961)) como seu propósito primordial, será isso, a capacidade de nos fazer lembrar, de temer o esquecimento que se abateu sobre Blum e tantos outros em meio à prosperidade e à superação mandatária.

O destino de Katharina Blum é trágico e anunciado, em poucas linhas, sem qualquer comoção. Sua ação não é catártica ou redentora e, por isso, dificilmente iremos localizá-la como ato principal, conclusivo, canalizando toda a atenção, conforme idealizaram Schlöndorff e von Trotta (1975) na adaptação cinematográfica. Não há possibilidades de redenção para a protagonista deste imbricado relato, quando a falsa sensação de superação e sua ingenuidade diante das relações humanas construídas pelo universo ficcional não a preparam para o fim melancólico, para o isolamento e para a alienação civilizatória da qual se torna vítima ao longo de quatro dias. A jornada emocional desta personagem é fechada dentro do plano narrativo, e deste modo permanecerá; sua força e influência residem na linguagem, são por ela exploradas e construídas.

A ação de um narrador observador, distante e irônico, nos permitem a frustração crescente, a dúvida é encaminhadora de uma desarmonia crônica, característica do romance permeado por fontes diversas, reunidas e organizadas de forma a esclarecer e também omitir, acrescentar e contrastar. A linguagem jornalística sensacionalista é combinada ao discurso direto e às focalizações variadas, nos concedendo acesso aos meios de articulação dos responsáveis pelo interrogatório e dos editores do jornal local, bem como aos resultados de sua prática e poder de influência no meio comum, no qual a conciliação com o passado parece estabelecida, e o presente nada reserva além de um satisfatório e inquestionável bem-estar.

Das possibilidades relacionadas à articulação de sua linguagem literária, analisamos Katharina Blum a partir de suas instâncias narrativas e associamos diferentes perspectivas críticas com retrospecto a contribuições passadas. Daí, torna-se possível o estabelecimento de múltiplos intertextos que transferem-se também para o presente de escrita deste trabalho, no qual encontramos uma infeliz coincidência permeada pelos mesmos mecanismos revelados pelo romance. Seguindo um proeminente exemplo de intempestividade predominante do artista contemporâneo nietzschiano (*Unzeitgemäßen Betrachtungen*), Böll nos mostra que pouco se alternou e, através de seu grande exemplo paradigmático literário, consegue manter-se evidente e atual, não por sustentar apenas sua relação com o *Bild Zeitung* a partir da criação de um romance, ou por tentar determinar ou discursar de maneira fixa, mas por examinar conturbadamente, e de maneira singular, a natureza de determinadas estruturas pautadas pelo real, anexando-as ficcionalmente pela memorável trajetória de sua protagonista, que não consegue escapar de determinadas coincidências.

Para buscar compreender os meios que permitem a inclusão deste romance no conceito de contemporaneidade relacionado aos estudos literários, exploramos os limites dessa classificação, aplicando as contribuições encontradas em Agamben (2009) e

Schøllhammer (2009) à intempestividade literária vista em Böll a partir de sua inconciliação com o tempo. No nível narrativo, exploramos aspectos determinantes de sua linguagem através da análise de *A Honra Perdida de Katharina Blum*, guiada em torno da perspectiva escolhida para a atividade do narrador, os tipos de focalização, a combinação de discursos e o anacronismo; elementos que contribuem ativamente para a articulação de sua complexidade literária, capazes de permitir múltiplas intersecções com o tempo presente, conforme direcionamos para lidar com o exercício da atividade jornalística, principalmente. Tais aspectos foram analisados isoladamente a partir do texto literário de Böll, além de contemplados por contraste à adaptação fílmica do romance ainda dos anos de 1970, dentro do contexto do Novo Cinema Alemão, no qual os responsáveis pela articulação da linguagem cinematográfica iriam simplificar elementos centrais do romance, sobretudo a suspensão do modelo anacrônico, de modo que as possibilidades articuladas pelo enunciador no texto-fonte são anuladas pela película em uma relação cada vez mais distante ao debate da contemporaneidade.

Na sequência, sendo essa abordagem crítica, voltada à estética literária, nem sempre recorrente ao tratamento do romance, sobretudo no século XX, buscamos associar diferentes perspectivas críticas de modo a compreender o valor de suas contribuições e investigar pontos distintos em diferentes décadas e nacionalidades. Aos aspectos ligados à recepção da obra de Heinrich Böll, exploramos também as implicações históricas e estéticas sempre relacionadas à pertinência de um legado fundamental para a compreensão de seu impacto no presente, que pode ser acessado a partir dos efeitos desta inconciliação com tempo em seu trabalho literário, conceito essencial para a leitura do romance, e para o fechamento da questão de pesquisa proposta.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, Giorgio. **O que é o contemporâneo?** e outros ensaios. Tradução de Vinícius Nicastro Honesko. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- ALMEIDA, Dolores Ruth Simões de. O humanista Heinrich Böll. **Revista Fragmentos**. Florianópolis, v. 1, n. 1, p. 197–242, 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.5007/fragmentos.v1i1.4739>. Acesso em: 08 out. 2021.
- ARMSTER, Charlotte. Katharina Blum: Violence and the Exploitation of Sexuality. **Women in German Yearbook**. University of Nebraska Press, v. 4, p. 83–95, 1988. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/20688703>. Acesso em: 08 out. 2021
- BELL, Jameson Kismet. The Theatricality of Media: The Ethics of Adapting ‘Die Verlorene Ehre Der Katharina Blum’ to the Motion Picture. **Monatshefte**, vol. 107, no. 1, 2015, pp. 64–83. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/24550165>. Acesso em: 09 ago. 2022.
- BALZER, Bernd. Heinrich Bölls Werke: Anarchie und Zärtlichkeit. In: BÖLL, Heinrich. **Werke. Romane und Erzählungen**. Colônia: Kiepenheuer und Witsch, p. 41, 1987.
- BERGMAN, C.VON TROTTA, M. “Sheer Madness: AN INTERVIEW WITH MARGARETHE VON TROTTA.” **Cinéaste**, vol. 13, no. 4, 1984, pp. 47–47. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/41692569>. Acesso em: 03 ago 2022.
- BEUTIN, W. BEILEIN, M. **Deutsche Literaturgeschichte: von den Anfängen bis zur Gegenwart**. 8 ed. Stuttgart: Editora J. B. Metzler, 2013.
- BIENEK, H. **Werkstattgespräche mit Schriftstellern**. Munchen, 1962, p. 140.
- BLÖCKER, G. **Kritisches Lesebuch**. Hamburg: 1962, p. 28
- BÖLL, Heinrich. **A honra perdida de Katharina Blum: de como surge a violência e para onde ela pode levar**. São Paulo: Carambaia, 2019.
- _____. **A honra perdida de Katharina Blum ou: possíveis origens e caminhos da violência**. São Cristóvão: Artenova, 1976.
- _____. Banquet speech. **NobelPrize.org**. Disponível em: <https://www.nobelprize.org/prizes/literature/1972/boll/speech/>. Acesso em: 07 out. 2021.
- _____. Ensayo sobre la razón de la poesía. Lección Nobel, pronunciada el 2 de mayo de 1973 en Estocolmo. In: **Heinrich Böll. Con motivo de su muerte**. Bonn: Köllen Druck & Verlag GmbH, 1985.
- _____. **Werke. Essayistische Schriften und Reden** (Obras completas. Escritos e discursos ensaísticos). 3 v. Colônia: Kiepenheuer und Witsch, 1979.

_____. **Über mich selbst**. In: BÖLL, R. Köln gibt's schon, aber es ist ein Traum. Köln: Verlag KiWi, 2014, p. 152-154.

_____. Will Ulrike Gnade oder freies Geleit?. **Der Spiegel**. 1972. Disponível em: <https://www.spiegel.de/politik/will-ulrike-gnade-oder-freies-geleit-a-f5d05401-0002-0001-0000-000043019376>. Acesso em: 08 out. 2021

HEINRICH BÖLL STIFTUNG. **»Soviel Liebe auf einmal. Will Ulrike Meinhof Gnade oder freies Geleit?« (1972)**. 2008. Disponível em: <https://www.boell.de/de/content/publizistik-soviel-liebe-auf-einmal-will-ulrike-meinhof-gnade-oder-freies-geleit-1972>. Acesso em: out. 2023.

BOOZER, Jack. Introduction: The screenplay and authorship in adaptation. **Authorship in Film Adaptation**. Austin: University of Texas Press, 2021. 1-30.

CALVINO, Italo. **Por que ler os clássicos**. 2.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1993. 280 p.

CARAMBAIA. **A honra perdida de Katharina Blum**. Disponível em: <https://carambaia.com.br/a-honra-perdida-de-katharina-blum>. Acesso em: 08 out. 2021.

CARLOS, A. M.; ESTEVES, A. R. (Org.). **Narrativas do eu: memórias através da escrita**. Assis: FCL/UNESP, 2009.

CARNEIRO, Flávio. **No país do presente: ficção brasileira no início do século XXI**. Rio de Janeiro: Rocco, 2005.

CARPEAUX, Otto Maria. **A história concisa da literatura alemã**. 1ª ed. São Paulo: Faro Editorial, 2013.

CONARD, R. Understanding Heinrich Böll. **Understanding modern European and Latin American literature**. Univ of South Carolina Press, 1992.

COSSERON, S. **Alemanha. Da divisão à reunificação**. São Paulo, Editora Ática, 1995.

DER SPIEGEL. **Bölls »ZEITUNG«-Story: »Jetzt bumst's«**. 1974. Disponível em: <https://www.spiegel.de/kultur/boells-zeitung-story-jetzt-bumsts-a-f2568c8d-0002-0001-0000-000041726620>. Acesso em: 09 ago. 2022.

DODERER, K. Als der Krieg ausbrach. In: **Interpretationen zu Heinrich Böll**. München: Oldenburg, 1965.

DUZARK, Manfred. Entfaltung oder Reduktion des Erzählers? Vom "Verf." des "Gruppenbildes" zum Berichterstatter der "Katharina Blum". In: **Böll: Untersuchungen zum Werk**. Hrsg.: Manfred Jurgensen. Bern: Francke, 1975: 31-53.

FORD, Madox Ford ([1930] 2012). **The English Novel**. Project Gutenberg Australia. Disponível em: <https://gutenberg.net.au/ebooks12/1203251h.html>. Acesso em: jan. 2024.

JAMES, Henry ([1884] 1957). **The Art of the Novel: Critical Prefaces**. R.P. Blackmur (ed.). New York: Scribner.

EIDSVIK, Charles. "Behind the Crest of the Wave: An Overview of the New German Cinema." *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, no. 3, 1979, pp. 167–81. Disponível em: JSTOR, <http://www.jstor.org/stable/43795726>. Acesso em: 06 Aug. 2022.

EGGENSPERGER, K. **Para entender Marcel Reich-Ranicki**. Pandaemonium Germanicum, São Paulo, v. 17, n. 23, p. 138-154, 2014. DOI: 10.1590/S1982-88372014000100138. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/84042>. Acesso em: jul. 2023.

EMMERICH, Wolfgang. **Das literarische Feld Deutschland – 15 Jahre nach der Wende**. Universität Bremen: Bremen, 2005. Disponível em: <https://revistas.ucm.es/index.php/RFAL/article/viewFile/RFAL0606110113A/33377>. Acesso em: 12 out 2021.

ENDERSTEIN, Carl O. Heinrich Böll Und Seine Künstlergestalten. *The German Quarterly*. vol. 43, no. 4, 1970, pp. 733–48. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/403558>. Acesso em: out. 2023

ERHARD, L. Prefácio. In: A Alemanha Hoje. Wiesbaden: Wiesbadener Graphische Betriebe, GmbH, 3ª edição, 1965.

ERHARD, L. Bem-estar para todos. Rio de Janeiro: Livros de Portugal. Tradução de Ana de Freitas

FREITAS, J. **Delinquência múltipla**. Folha de S. Paulo, 2019. Disponível em: <https://www1.folha.uol.com.br/colunas/janiodef Freitas/2019/06/delinquencia-multipla.shtml>. Acesso em: 10 out. 2021.

FRIEDMAN, Lester D. Cinematic Techniques in 'The Lost Honor of Katharina Blum. *Literature/Film Quarterly*, vol. 7, no. 3, 1979, pp. 244–52. JSTOR. Disponível em: <http://www.jstor.org/stable/43795733>. Acesso em: 09 ago. 2022.

FRIEDRICHSMEYER, E. **Die satirische Kurzprosa Heinrich Bolls**. Chapel Hill: The University of North Carolina Press, 1981.

FULDA, B. Industries of Sensationalism: German Tabloids in Weimar Berlin. In: Mass Media, Culture and Society in Twentieth-Century Germany, editado por Karl Fuhrer and Corey Ross. Basingstoke: Palgrave Macmillan, 2006.

GARCIA MEDIA. **My first visit to Bild Zeitung : lessons and surprises in big type**. 2009. Disponível em: https://garciamedia.com/blog/my_first_visit_to_bild_zeitung_lessons_and_surprises_in_big_type/. Acesso em: out. 2023.

GENETTE, G. Discurso da narrativa. **Figuras III**. Tradução de Ana Alencar. São Paulo: Estação Liberdade, p. 79–375, 2017.

GÖRTZ, F. J. Heinrich Böll: Más que un escritor. Con motivo de la muerte del Premio Nobel de Literatura. In: **Heinrich Böll. Con motivo de su muerte**. Bonn: Köllen Druck & Verlag GmbH, 1985.

GREENBERG, Harvey Roy. **Raiders of the Lost Te Contested Homage in Always**. Journal of Pop Television, 1991.

GRÜTZBACH, Frank. **Heinrich Böll - Freies Geleit für Ulrike Meinhof : ein Artikel und seine Folgen**. Köln: Kiepenheuer & Witsch, 1972

GUPTA, Suman. **Contemporary Literature: The Basics**. Nova York: Routledge, 2011.

HEISE, E. A obra de Heinrich Böll, uma “*l’art pour l’homme*”. **Revista Língua e Literatura**. São Paulo: v. 15, 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.11606/issn.2594-5963.lilit.1986.113979>. Acesso em: 08 out. 2021.

HUTCHEON, L. O’FLYNN, S. **A Theory of Adaptation**. 2ª ed. New York: Routledge, 2013.

JOHNSTON, S. A Star Is Born: Fassbinder and the New German Cinema. **New German Critique**, no. 24/25, 1981, pp. 57–72. JSTOR. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/488043>. Acesso em: 09 ago. 2022.

KAISER, J. Pasi3n y gloria de Heinrich Böll. A propósito de la muerte del importante escritor. In: **Heinrich Böll. Con motivo de su muerte**. Bonn: Köllen Druck & Verlag GmbH, 1985.

KÜRTEEN, J. **Novo Cinema Alem3o comemora 50 anos**. 2012. Disponível em: <https://www.dw.com/pt-br/novo-cinema-alem%C3%A3o-comemora-50-anos/a-15787565>. Acesso em: 09 ago. 2022.

LIMBERG, M. Cada día se nos muere algo de libertad. La última gran entrevista. In: **Heinrich Böll. Con motivo de su muerte**. Bonn: Köllen Druck & Verlag GmbH, 1985.

MACHADO, A. Prefácio. In: XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro/S3o Paulo: Paz e Terra, 10ª ediç3o, p. 5–7, 2019.

MEINERZ, M. **O Reich de mil anos: o imagin3rio conspirat3rio da sobrevivência nazista após a Segunda Guerra Mundial**. Tese (doutorado). Universidade Federal do Paran3: Curitiba, 2018.

MENDES, V. V. **As duas traduções brasileiras do livro Le Petit Nicolas**. 2015. Tese (Doutorado em Letras Neolatinas) - Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2015. Disponível em: <https://repositorio.ufjf.br/jspui/handle/ufjf/6167>. Acesso em: 08 out. 2021

MEWS, S. “The Evil Spirit Journalism”: The Press in the Context of Literature.” **South Atlantic Bulletin**, vol. 43, no. 4, 1978, pp. 5–21. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3199089>. Acesso em: 13 abr. 2024.

MILTON, J. COBELO, S. **Adaptation, Transmedia and Digital Media for Translation Education**. London: Routledge (printing).

NÄGELE, Rainer; SILBERMAN, Marc D. Aspects of the Reception of Heinrich Böll. **New German Critique**. Duke University Press, n. 7, p. 45–68, 1976. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/487770>. Acesso em: 07 out. 2021.

NAREMORE, J. **Film adaptation**. New Brunswick, NJ: Rutgers University Press, ed. 2000

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda Consideração Intempestiva: Da Utilidade E Desvantagem Da História Para a Vida**. Relume Dumará, 2003.

NIETZSCHE, Friedrich. Zweites Stück: Vom Nutzen und Nachtheil der Historie für das Leben. Vorwort. In: **Werke in drei Bänden**. München 1954, Band 1, p.. 137.

OVERTON, B. Form and objectivity in Katharina Blum. In: *Critical Quarterly*, vol. 23, no. 1. 1981. Disponível em: <file:///C:/Users/Jaquelyne/Downloads/overton1981.pdf>. Acesso em: out. 2023

OVERY, R.J. **The Nazi economic recovery 1932-1938**. Cambridge: Press Syndicate of the University of Cambridge, 2ª edição, 1996.

PETERSEN, Anette. **Die Rezeption Von Bölls "Katharina Blum" in Den Massenmedien Der Bundesrepublik Deutschland**. Fink 1980.

PLANT, Richard. The World of Heinrich Böll. **The German Quarterly**, vol. 33, no. 2, 1960, pp. 125–31. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/401615>. Acesso em: out. 2023.

RECTANUS, Mark W. The Lost Honor of Katharina Blum: The Reception of a German Best-Seller in the USA. **The German Quarterly**. American Association of Teachers of German, Wiley, v. 59, n. 2, p. 252–69, 1986. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/407421>. Acesso em: 08 out. 2021.

REICH-RANICKI, M. Escritor, loco, predicator. In: **Heinrich Böll. Con motivo de su muerte**. Bonn: Köllen Druck & Verlag GmbH, 1985.

_____. **Deutsche Literatur in West und Ost: Prosa seit 1945**. München: R. Piper & Co., 1963.

_____. **Über Literaturkritik**. Stuttgart; München: DVA, 2002

REID, James H. Time in the Works of Heinrich Böll. **The Modern Language Review**, vol. 62, no. 3, 1967, pp. 476–85. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/3722138>. Acesso em: out. 2023.

SCHOLLHAMMER, Karl Erik. **Ficção brasileira contemporânea**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

SEDLMAIER, Alexander. **Consumption and Violence: Radical Protest in Cold-War West Germany**. University of Michigan Press, 2014. Disponível em: <https://doi.org/10.2307/j.ctv3znzm0>. Acesso em: out. 2023

SOETHE, Paulo. A honra da estrela - o direito ao grito. **A honra perdida de Katharina Blum: de como surge a violência e para onde ela pode levar**. São Paulo: Carambaia, p. 124–136, 2019.

_____. Nele tem-se a impressão de que amargura rima com travessura.' Contribuição bibliográfica ao estudo da recepção de Heinrich Böll no Brasil." **Revista de Ciências Humanas**, Curitiba, n. 3. p. 105–111, 1994.

_____. Situação histórica e concepções poéticas de Heinrich Böll. **Revista Letras**, [S.l.], v. 46, dec. 1996. ISSN 2236-0999. Disponível em: <https://revistas.ufpr.br/letras/article/view/19045/12350>. Acesso em: 08 out. 2021.

SCHULZ, Peter A. Notícias e ciências, verdadeiras e falsas: a credibilidade da informação científica. **Fake News e as Eleições 2018**. Rio de Janeiro: Fundação Konrad Adenauer, p. 89–109, 2018.

THE NEW YORK TIMES. TV: 'Kathryn Beck'. 1984. Disponível em: <https://www.nytimes.com/1984/01/24/arts/tv-kathryn-beck.html>. Acesso em: 09 ago. 2022.

WOOLF, V. **The Movies and Reality**. *New Republic*, 47, August 4, 1926, pp. 308–10.

_____. **Uma casa assombrada**. Ebook (portuguese edition), Tradução de Janaína Perotto, 2021

VORMWEG, Heinrich. Heinrich Böll ha muerto. Una nota necrológica. **Heinrich Böll. Con motivo de su muerte**. Bonn: Köllen Druck & Verlag GmbH, 1985.

_____. Deutsche Literatur 1945-1960: Keine Stunde Null. In: DURZAK, Manfred (org.). **Deutsche Gegenwartsliteratur. Ausgangspositionen und aktuelle Entwicklungen**. Stuttgart: Reclam, p. 20, 1981.

WILLIAMS, R.W. Heinrich Böll and the Katharina Blum debate. **The Critical Quarterly**, 21: 49-58. 1979. Disponível em: <https://doi.org/10.1111/j.1467-8705.1979.tb01717.x>. Acesso em: out. 2023

XAVIER, I. **O Discurso Cinematográfico: a opacidade e a transparência**. Rio de Janeiro/São Paulo: Paz e Terra, 10ª edição, p. 5–7, 2019.

XERXENESKY, A. **Romance de Nobel alemão traz bandeira contra as 'fake news'**. O Globo, 2019. Disponível em: https://oglobo.globo.com/cultura/livros/romance-de-nobel-alemao-traz-bandeira-contras-fake-news-23474718?fbclid=IwAR2afMWAKHLznwL9KFenIxmTE4YBm5KtilYzOTzCgb1RAfj_sBAxQXssbuw. Acesso em: 08 out. 2021

ZIPES, Jack. The Political Dimensions of The Lost Honor of Katharina Blum. **New German Critique**, no. 12, 1977, pp. 75–84. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/487757>. Acesso jan. 2024.