

AGUÇAMENTO E INTENSIFICAÇÃO DA COMUNICAÇÃO EM
DIE WAND DE MARLEN HAUSHOFER

Dionei Mathias¹

Resumo: O romance *Die Wand* (A parede), escrito pela autora austríaca Marlen Haushofer, foi publicado em 1963, representando uma das mais importantes obras literárias da segunda metade do segundo XX, na literatura de expressão alemã. Este artigo pretende analisar esse texto, com vistas ao papel da comunicação em seu universo diegético. Após uma introdução e a definição teórica de alguns termos, o artigo passa a explorar a questão da comunicação em três contextos: (1) o aguçamento do diálogo espaço-temporal, (2) a percepção corporal e a reorganização da memória, por fim, (3) a sintonização entre animais e humanos. A discussão neste artigo termina com uma tentativa de compreender o simbolismo da parede invisível que isola a protagonista, argumentando que esta representa a comunicação.

Palavras-chave: Marlen Haushofer; *Die Wand*; comunicação.

Abstract: The novel *Die Wand* (The Wall), written by the Austrian writer Marlen Haushofer, was published in 1963, representing one of the most important literary works of the second half of the twentieth century in German language literature. This article wants to analyze this text, focusing on the role of communication in its diegetic universe. After an introduction and the definition of some terms, the article goes on to explore the question of communication in three contexts: (1) the sharpening of the spatial and temporal dialogue, (2) the body perception and memory reorganization, at last, (3) the tuning between animals and humans. The discussion in this article ends with an attempt to understand the symbolism of the invisible wall, which isolates the main character, arguing that it represents communication.

Keywords: Marlen Haushofer; *Die Wand*; communication.

Introdução

Marlen Haushofer nasceu em 1920 em Frauenstein, na Áustria, e faleceu em 1970, em Viena. Embora grande parte de sua obra ainda não esteja traduzida para o português brasileiro, seu nome merece

¹ Professor no Departamento de Letras Estrangeiras Modernas da Universidade Federal de Santa Maria. E-mail: dioneimathias@gmail.com

ser mencionado ao lado de ícones da literatura austríaca, tais como Ingeborg Bachmann, Elfriede Jelinek ou Thomas Bernhard. Isso vale especialmente para seu romance *Die Wand* (A parede), um romance, cuja protagonista está isolada do mundo por causa de uma parede invisível, forçada a aprender a viver nas montanhas, sem as comodidades urbanas e do mundo industrializado.

Publicado em 1963, o texto apresenta reminiscências da Guerra Fria e do perigo palpável da destruição do mundo. Contudo, não é a discussão política que reside no centro do universo diegético, mas sim o desafio humano da comunicação. Isolada, a protagonista não tem mais a possibilidade de utilizar-se do código verbal para transmitir sua visão de mundo, tampouco é o código verbal dos diversos emissores de signos que a envolvem nesse novo mundo que precisa decodificar. No lugar da palavra como contêiner de informação, surgem diversos sistemas de comunicação não verbais que até àquele momento não tiveram qualquer importância na existência da protagonista. Com isso, ela se vê confrontada com a necessidade não somente de reorganizar seu mundo e aprender a transitar nele, mas sobretudo de ler e interpretar com atenção dobrada os signos que esse mundo emite, a fim de garantir sua sobrevivência nele. Nisso, fica rapidamente claro que o conhecimento obtido no mundo urbano e industrializado fora da parede invisível é insuficiente para compreender o que essa nova situação lhe tem a dizer.

De forma bem simplificada, a teoria da comunicação trabalha com três instâncias básicas na transmissão de informações: emissor, mensagem, receptor (SCHÜTZEL, 2004, p. 22). O emissor tem algo a comunicar a outro ator social, para isso ele codifica sua mensagem e a transmite ao receptor. Este a decodifica e age com base nas informações que obteve a partir de sua decodificação. Uma questão

importante nesse modelo reside na motivação para o envio e para o trabalho de decodificação da mensagem. Para muitos atores sociais, uma comunicação eficiente e dinamizada é essencial, pois se revela indispensável para a alteração do espaço de vida e do alcance de metas consideradas importantes pelos respectivos atores no que concerne a seu bem-estar social. Ou seja, o início de qualquer processo comunicacional parece estar atrelado ao desejo, em maior ou menor grau consciente, de alteração e adequação do espaço de interação. Nisso, a mensagem pode estar codificada de modo verbal ou não verbal. Em ambos os casos, o ator social procura negociar signos, a fim de construir uma realidade que esteja em consonância com seus projetos de identidade ou com suas necessidades físicas.

O romance em questão, contudo, se caracteriza justamente pela ausência de outros atores sociais humanos, ao menos após o surgimento da parede invisível e até ao desfecho do enredo. A interação da protagonista, portanto, se dá com outras instâncias que configuram seu espaço de existência: o espaço, o tempo, o próprio corpo, a memória e, sobretudo, os animais, que praticamente substituem a presença humana. Cada uma dessas instâncias nessa nova configuração comunicacional se caracteriza de uma forma específica, forçando a protagonista a idear novas formas de dialogar com a realidade que a circunda e que deseja construir. Para isso, há um movimento constante de desaceleração e estranhamento, transposto também para a forma narrativa, mostrando uma personagem que precisa desabituar-se das práticas de comunicação, com as quais foi socializada e já não são mais refletidas, para aprender primeiramente a perceber que há mensagens a serem decodificadas nesse espaço, a despeito da ausência humana, e num segundo momento a assimilar de modo satisfatório as informações emitidas.



Nesse exercício de desaceleração e estranhamento das práticas de comunicação parece residir uma forma de crítica à interação humana, que toma a comunicação por algo inquestionável e pouco problemático. Marlen Haushofer parece indicar com seu romance que é necessário ouvir com muito mais atenção e empenho para, de fato, ouvir e compreender o que mundo tem a dizer. Com vistas nisso, este artigo terá como foco as instâncias de comunicação que têm um papel central no romance: espaço e tempo, corpo e memória, por fim, os animais e o personagem masculino, que surge no desfecho do romance, procurando refletir sobre o modo como os processos comunicacionais se realizam e que implicações isso pode ter no que se refere à crítica social. Todas as citações do romance *Die Wand* (HAUSHOFER, 1999) serão traduzidas pelo autor deste artigo.

Aguçamento do diálogo espaço-temporal

Socializada num espaço urbano, a protagonista está acostumada a transitar em espaços construídos com as comodidades da vida moderna, raramente precisando apropriar-se dos diversos elementos que compõem o espaço de modo consciente e autodeterminado. As coordenadas geográficas estão de tal forma integradas em seu cotidiano, que não demandam mais uma leitura cuidadosa nem exigem atenção e empenho. Essa situação muda radicalmente quando a protagonista se encontra isolada na montanha e precisa de orientação para poder transformar esse lugar desconhecido num espaço de vida. Nisso, surge uma diferença básica: enquanto o espaço urbanizado, em grande parte, orienta o sujeito, enviando mensagens instituídas pela própria comunidade humana (ruas, sinais, prédios, placas, etc.), na montanha a protagonista é confrontada com um espaço na-

tural que não passou por um processo de semantização humana. Outra diferença importante reside na questão do emissor. No espaço urbanizado, a comunidade humana semantiza o espaço, transformando-o em emissor de sinais norteadores. No espaço natural, não há um emissor consciente por trás das possíveis mensagens a serem decodificadas. Contudo, o fato de não haver signos humanos que circulem naquele espaço não significa que não há mensagens circulando nessas coordenadas. Teoricamente isso parece problemático, pois o modelo de comunicação necessita de um emissor consciente, deseioso de enviar alguma mensagem por meio de sinais. De contrário, não haveria mensagens, mas sim informações não emitidas que pudessem orientar o receptor. Ao menos é isso que vale numa visão de mundo antropocêntrica, em que o ser humano aplica sua interpretação de realidade para se apropriar do mundo, ignorando com isso que o espaço natural pode sim enviar mensagens, mas a partir de uma outra lógica.

Justamente nisso parece residir um das preocupações da autora. A natureza ou o espaço geográfico natural também funciona como emissor de mensagens, mas a vida urbanizada parece ter atrofiado a capacidade humana de compreender o que o espaço natural tem a dizer. Ao ser isolada, a protagonista não tem como escapar do imperativo de prestar atenção às mensagens, por ser uma questão de sobrevivência. Paulatinamente, ela passa por um processo de letramento, a fim de decodificar as mensagens e alterar seu excerto de realidade. Ao contrário do esquema comunicacional apresentado no início, aqui não é o emissor quem deseja alterar a realidade, pois ele permanece impassível diante dos acontecimentos. O foco recai muito mais sobre o receptor, que se vê obrigado a compreender as mensagens para potencializar suas chances de vida. Nesse sentido, a prota-

gonista passa a desacelerar sua leitura do mundo, com intuito de depreender informações importantes do lugar que habita. Assim, seu olhar foca sobre a terra para entender sua fertilidade, se concentra no vento para evitar o frio, atenta à luz com o fito de obter calor e aumentar as chances de colheita, enfim, presta atenção na lógica da floresta, pois é esse conhecimento que se revela indispensável na sua nova situação de existência. No segundo ano de sua permanência por trás da parede, a protagonista relata:

As batatas haviam crescido bem e aquelas plantadas sem adubo realmente estavam um pouco mais baixas e não tão verde-escuras. O campo não tinha muito mato por causa da longa seca, e eu decidi esperar para capinar quando chovesse. Também os pés de feijão já estavam se enrolando na estaca. A relva no campo não estava tão opulenta como no ano passado, precisava muito de chuva. Mas, até a colheita, ainda havia algumas semanas e talvez depois de uma chuva rapidamente ficasse melhor. (HAUSHOFER, 1999, p. 167, tradução do autor)



As batatas, os feijões e o leite fornecido pela vaca que encontra na montanha formam a base de sua alimentação. Por isso precisa pensar em duas frentes: plantio de sementes e alimentação da vaca. No primeiro caso, precisa reservar uma parte das sementes para o plantio e plantá-los de modo a não ter perdas excessivas. Isso implica um conhecimento sobre terra, fertilidade, irrigação, incluindo técnicas de plantio e de manutenção. Sem chances de intercâmbio de experiências e sem acesso à literatura de orientação, a protagonista precisa decodificar as mensagens que o espaço lhe fornece. Isso também vale para o cuidado e o corte da relva, a fim de obter o feno necessário para o período do inverno. É a relva que vai garantir a alimentação da vaca e subsequentemente também da protagonista, por conta da produção de leite. Em ambos os casos, a protagonista so-

mente poderá sobreviver se compreender o que o espaço tem a lhe dizer. Ao trocar o espaço urbanizado por um espaço natural sem a semantização humana, ela volta a passar por um novo letramento espacial.

O mesmo acontece com o tempo e suas implicações para a vida. No mundo fora dos muros da parede invisível, predomina uma compreensão do tempo baseada no relógio. O decorrer do dia passa por um processo de cronometragem e sua constante mensuração informa ao sujeito o que deve fazer, onde estar e o que alcançar até um determinado momento. Com base nisso, a apropriação de realidade se dá a partir de números norteadores das atividades, anulando completamente um ritmo natural do passar do dia. Em grande parte, essa estruturação não acontece tendo em vista as necessidades do sujeito e seu corpo. No lugar disso, reinam os imperativos da produção, manutenção e aumento de capital, transformando o sujeito num objeto guiado por uma necessidade que não é realmente a sua. Nesse sentido, surge um alheamento do sujeito e de seu ritmo biológico natural, inserindo-se de tal forma na concepção subjetiva, que o silenciamento do ritmo pessoal em nome de regras impostas por instâncias exteriores já não é mais visto como algo perturbador, mas sim como a norma que deve ser fielmente seguida. Diante disso, Marlen Haushofer parece criticar uma das maiores invenções humanas e um dos principais instrumentos do processo de civilização: o tempo e seus mecanismos de cronometragem existencial. Confrontada com a ausência de mecanismos que contabilizam os minutos, a protagonista relata:

Hoje possuo somente o velho despertador de viagem da casinha de caça, mas também esse já está parado há muito tempo. Eu me oriento pelo sol ou, quando ele não brilha, pela chegada e partida dos

corvos e por diversos outros sinais. Eu quero saber onde ficou o horário exato, agora que não há mais pessoas. Às vezes penso quão importante isso foi algum dia, sim, não se atrasar em cinco minutos. Muitas pessoas que conheço pareciam considerar seu relógio um pequeno ídolo e eu também sempre achei isso razoável. Quando já se vive na escravidão, é bom ater-se às diretrizes e não deixar o senhor chateado. Eu não gostei de servir ao tempo, ao artificial, ao tempo humano picado pelo tique-taque dos relógios, e isso muitas vezes me causou dificuldades. (HAUSHOFER, 1999, p. 59, tradução do autor)

A transição de um sistema de percepção para o outro é paulatino. No começo, a protagonista ainda está afeita a compreender o tempo em termos de números. Eles lhe diziam em que momento do dia se encontrava e o que devia fazer. Com isso, uma percepção consciente, ou melhor, uma tentativa autoguiada para compreender a dimensão temporal era delegada a um instrumento que assumia o trabalho de entender a passagem do dia, isto é, a transformação biológica de si e do ambiente. Semelhantemente à configuração espacial, há neste contexto uma semantização do tempo por parte da cultura humana, que culmina na transformação desse objeto num ídolo sucedâneo religioso. No lugar do tempo, quem emite os sinais é o relógio. Também aqui o ritmo biológico acaba sendo silenciado por conta de uma imposição externa de racionalização da força humana, com o objetivo de aumentar o capital pessoal ou alheio. Nisso o relógio e sua função de contabilizar o tempo já não servem mais para orientar o corpo biológico propriamente dito, mas sim uma cultura de produção e mérito, seguindo a lógica do quanto mais e mais rápido, melhor.

Em contraposição ao princípio capitalista de apropriação temporal, a figuração do tempo na realidade diegética está embasada na

necessidade da protagonista de garantir a sobrevivência e o bem-estar de seu corpo, tendo que atentar às condições climáticas e de luz, mas também àquilo que seu corpo suporta. O processo de diálogo com os sinais temporais se inicia no momento, em que perde a muleta do relógio. Já sem esse mecanismo, a protagonista começa a assimilar as informações que o ambiente lhe fornece, a fim de saber em que parte do dia se encontra. Nisso, o sol, mais tarde também os corvos a ajudam a criar uma noção de tempo. Mais uma vez, a protagonista precisa compreender os sinais que seu entorno lhe envia, decodificando as mensagens que a natureza produz. Desse modo, o tempo deixa de ser um princípio imposto por instâncias externas para se transformar num sistema de diálogo com o ambiente em volta, obedecendo não a um mecanismo ditador, mas sim ao princípio do ritmo e diálogo biológicos. Juntamente com a desaceleração da percepção, há um aguçamento que permite à protagonista enxergar mais.



Percepção corporal e reorganização da memória

Provavelmente o corpo enfrenta os maiores desafios de adaptação, com o isolamento da protagonista por trás do muro invisível. Como no caso da percepção espacial e temporal, também o corpo passa por um processo de alheamento antes de seu isolamento, uma vez que o mundo urbanizado oferece ao sujeito uma série de muletas para sua administração. Esta se dá pela assistência médica, passando pela obtenção de remédios e chegando às imagens midiaticamente veiculadas do corpo ideal. Com exceção de uns poucos remédios armazenados na casa de caça, a protagonista não tem acesso a nenhuma dessas comodidades, que, de certa forma, possibilitam ao sujeito

delegar a responsabilidade pelos processos biológicos do próprio corpo. O mesmo pode se dizer sobre a alimentação, que no mundo urbanizado até certo ponto é pré-estabelecida pelos produtos comercializados em supermercados, possibilitando desse modo o acesso a uma gama de nutrientes necessários ao corpo.

Com isso, a protagonista tem dois desafios: ter uma alimentação saudável, apesar das limitações impostas pela montanha, já que não pode ter todos os alimentos dos quais dispunha antes, e segundo procurar por alternativas para curar doenças que naturalmente vão aparecendo, tendo em vista a limitação de remédios e a ausência de conhecimentos medicinais. A partir dessas imposições tem início outro diálogo, este com o próprio corpo. A protagonista é forçada a desacelerar seu consumo tanto de alimentos como de remédios, para em primeiro lugar ouvir seu corpo e em seguida encontrar no ambiente, em que circula, os elementos de que necessita. Nisso ela precisa aprender a ouvir os sinais que seu corpo lhe envia, a fim de garantir o equilíbrio dos processos biológicos.

Atrélada a isso, encontra-se também a questão do gênero. Antes do isolamento, o corpo possuía uma superfície definida por práticas sociais e culturais que previam formas de administração e figuração corporal para cada gênero e cada idade. Com a protagonista isolada, some o crivo de percepção corporal imposto culturalmente:

Ao mesmo tempo perdi a noção de ser mulher. Meu corpo, mais esperto que eu, tinha se adaptado e reduzido os achaques de minha feminilidade a um mínimo. Eu bem podia esquecer que era uma mulher. Às vezes, era uma criança que procurava morangos, então outra vez era um jovem homem que cortava lenha ou, quando segurando Perla sobre os joelhos magros estava sentada no banco e olhando para o sol que se punha, um ser bem velho, sem gênero. (HAUSHOFER, 1999, p. 75, tradução do autor)

Nisso, não há mais papéis pré-formulados a serem executados pelo sujeito de acordo com o sexo e a idade. O que há é simplesmente um corpo que precisa se adaptar ao meio, a fim de assegurar seu bem-estar, passando por diversas autoimagens num mesmo período, sem por isso sofrer sanções sociais. Essas autoimagens já não estão mais atreladas a matrizes de comportamento e imposição social como Judith Butler (1991, p. 8) vai analisar mais tarde, mas sim a estados corporais ou configurações de espírito, com os quais o sujeito se apropria do mundo e transforma o meio. Nisso, a protagonista se distancia da máscara/muleta dos papéis sociais, para ouvir o corpo e suas habilidades. A frequência, na qual o sinal está sendo enviado, é outra. Ela deixa de ser sociedade-sujeito, para transformar-se em corpo-sujeito. Para isso, a protagonista precisa atentar a estados emocionais, a níveis de energia, à disposição física para executar ações necessárias para a sobrevivência e o bem-estar subjetivos.

Paulatinamente, a protagonista descobre que o corpo possui uma inteligência própria que se encontra no além de decisões volitivas conscientes: “somente quando o conhecimento sobre uma coisa se espalha lentamente por todo o corpo, a gente realmente sabe. Eu também sei que eu como toda criatura hei de morrer, mas minhas mãos, meus pés e minhas vísceras ainda não o sabem, e por isso a morte me parece tão irreal” (HAUSHOFER, 1999, p. 57). Enquanto vivia no mundo urbanizado, o excesso de mensagens enviadas a impedia de ouvir o mais básico, que provinha de seu próprio corpo. O que este tinha a comunicar se encontrava silenciado por um rumor babilônico oriundo das mais diversas fontes, uma vez que o corpo foi civilizado (ELIAS, 1976, p. 190), disciplinado (FOUCAULT, 1976, p. 166) e transformado em capital simbólico (BOURDIEU, 1983, p. 196). Com o isolamento, a protagonista se vê forçada a ouvir as mensagens des-

se emissor primordial, sem todas as camadas de significados impostos pela sociedade.

Arelado ao corpo, encontra-se também o processo de rememoração. Com a unidade corporal, a prática da rememoração e, com isso, da construção de identidade, existente no mundo urbanizado e midiático, está baseada num si. Em torno dessa ilha do ego, o sujeito tece uma história pessoal, com a qual se encena no espaço social e defende seus interesses, sempre com o objetivo de aumentar seu potencial de prazer e poder. A partir dessa lógica, todo acontecimento inserido na narrativa de rememoração precisa de alguma forma estar atrelado ao si, criando uma prática de formação de sentido, cujo centro sempre é o sujeito. Qualquer acontecimento que não estiver concatenado com essa lógica se torna contingente, despertando um desconforto no sujeito ou em seus ouvintes. Esse princípio se evidencia quando a protagonista revisita o passado, narrando um episódio sobre as festas familiares em volta do Natal:

Mais tarde, enquanto meus filhos eram pequenos, também a festa voltou a se recuperar, não por muito tempo, meus filhos não eram tão suscetíveis a mistério e maravilha como eu. E então o Natal se tornou novamente uma festa alegre, na qual meus filhos eram presenteados de todos os lados, imaginando que tudo acontecia somente por causa deles. Em princípio, era realmente isso. E ainda um pouco mais tarde, e Natal já não era mais uma festa, mas sim um dia, no qual a gente se presenteava por costume com coisas que tínhamos que comprar de um jeito ou de outro. (HAUSHOFER, 1999, p. 121, tradução do autor)

As memórias que a protagonista tem do passado raramente estão desprovidas de um tom de melancolia. Em muitas delas, fica claro que o elo entre o acontecimento e a centralidade do si está fra-

gilizado, isto é, o sujeito não figura como ator principal na sequência de ação rememorada. Na passagem citada, a protagonista lembra as festas de Natal e a perda da magia ao longo dos anos. Antes de verificar esse acontecimento na vida das filhas, já tinha constatado isso para a própria experiência, no processo de passagem da infância para a vida adulta. Com a perda da magia, a troca de presentes se torna um mero ritual utilitário, em que mercadorias são adquiridas por conta da imposição da data e pela necessidade do cotidiano. O acontecimento em si é guiado por práticas de consumo, sem estar atrelado a um ritmo de necessidade biológica. Na prática de ação e rememoração na qual a protagonista foi socializada, o acontecimento deve ter importância para a narração de identidade. Do contrário, ele se torna obsoleto e supérfluo no contexto das memórias.

Há dois importantes processos nesse contexto que precisam ser diferenciados: um reside nos acontecimentos e seu atrelamento ao sujeito; o segundo se encontra na forma de rememoração desse acontecimento. Ambos estão guiados pelo imperativo do eu e sua encenação, isto é, o acontecimento deve ter importância para o sujeito e a memória deve ser narrada de tal forma a enfatizar seu elo com o narrador que rememora. Nesse contexto surgem duas perguntas: De onde vem o culto ao ego? Quem define o grau de importância para determinado acontecimento? Em ambos os casos, parece que são pacotes discursivos oferecidos pela sociedade de consumo (esse termo será utilizado por falta de outro, poderia falar-se também da sociedade de mérito ou desempenho), instaurando com isso práticas de comunicação que silenciam camadas biológicas que não conferem importância a uma demarcação ditatorial do eu, nem subjugam todo acontecimento a uma lógica de narração identitária pessoal. Tanto os acontecimentos como as memórias do período anterior ao isolamen-

to pelo muro, narradas pela protagonista têm um verniz de tristeza, pois parecem seguir uma lógica ou uma prática de comunicação que não é sua, ouvindo e decodificando as mensagens do outros, mas não a necessidade do ritmo biológico.

Esse anseio justamente não se encontra satisfeito. Sua natureza parece residir numa espécie de dissolução mística, com a imersão do sujeito num todo maior, obtendo com isso uma sensação de intenso pertencimento, sem limitações individuais, como ela vivencia ao já não viver mais sob o guarda-chuva comunicacional recebido em sua socialização:

Naquela época, no segundo verão, eu ainda não tinha chegado nesse estado. Os limites ainda estavam rigorosamente demarcados. Tenho dificuldades, ao escrever, de diferenciar meu antigo e meu novo eu, meu novo eu do qual já não estou segura se não está lentamente sendo absorvido por um nós maior. Mas já nessa época a transformação tinha início. A culpa era da montanha. Era quase impossível, no zumbido do silêncio dos campos, debaixo do vasto céu, permanecer um único separado eu, uma vida pequena, cega, teimosa que não queria se inserir na grande comunidade. Outrora, foi meu grande orgulho ser tal vida, mas na montanha de repente isso me parecia muito pobre e ridículo, um nada inchado. (HAUSHOFER, 1999, p. 169, tradução do autor)

Nem acontecimento, nem memória são mais guiados pela ditadura do eu. Ambos estão atrelados a algo maior, do qual a protagonista faz parte. Nisso, há um claro deslocamento em suas práticas de interpretação e rememoração dos acontecimentos, pois já não passam primeira e exclusivamente pela lógica de um eu demarcado, imergindo e submetendo ao invés disso a uma visão que se enxerga com um elemento de um grande todo.



Sintonização entre animais e humanos

Após o isolamento da protagonista por trás do muro invisível, ela permanece praticamente sem contato humano até quase o final do romance. Este termina com um episódio, em que do nada surge um homem. Com isso, ao longo da narrativa a interação com outros parceiros se restringe a animais: o cachorro Luchs, a vaca Bella, o bezerro Stier (touro) e gatos, dentre eles a gata Perle (pérola). Importante nesse contexto é que toda comunicação, a partir do isolamento, precisa renunciar ao código verbal como meio de transporte para a mensagem, ao menos nos termos, em que a protagonista foi socializada e no modo ao qual estava habituada a utilizar-se dele. Essa mudança radical nas possibilidades de comunicação, contudo, não significa que ela deixa de existir. Pelo contrário, há uma clara intensificação no ciclo comunicacional, para isso criando novos signos, ou melhor, utilizando-se de formas já existentes, mas silenciadas. Com efeito, o condutor da mensagem passa a ser o corpo. Neste contexto, poderia argumentar-se que isso já acontece na comunicação humana que conhecemos do nosso cotidiano, afinal a palavra falada é emitida e recebida corporalmente por meio da produção de sequências fonéticas e sua absorção por meio da audição. Com isso, o problema não parece residir na forma de transmissão, mas sim no processo de decodificação e produção de sentido.

Em seu importante livro sobre a teoria do corpo, Blackman (2008, p. 56) defende que o corpo não deve ser entendido como algo separado, mas sim como algo em rede, comunicando-se com outros corpos e caracterizado por sua conectividade. Isso também vale segundo a autora (BLACKMAN, 2008, p. 8) para o relacionamento entre humanos e animais, que se comunicam por meio de seu humor e suas

emoções. Ou seja, a comunicação parece não acontecer a partir da formação, emissão e decodificação consciente de signos, mas por meio de ritmos corporais ou biológicos que produzem reações no corpo do outro, sem precisarem necessariamente passar pelo crivo da consciência. O corpo emite, decodifica e assimila as informações do seu entorno, criando camadas de sentido que, embora não conscientes, são sumamente importantes para potencializar suas chances de vida e possibilitar a comunicação. Assim, mesmo que a protagonista fale com os animais, utilizando-se portanto do código verbal, a formação do sentido por parte de seus interlocutores não se dá a partir da compreensão das palavras ou na sua concretização num espaço virtual imaginário. O tom da voz, ou melhor, toda sua sonoridade contém diversas camadas de sentido que são assimiladas corporalmente, produzindo um estado físico e especialmente construindo atmosferas emocionais.

A comunicação, contudo, não se restringe a produção de sequências sonoras. Ela se utiliza de todo o corpo e da forma como esse corpo se coloca em questões de comportamento e ação. Com isso, há uma intensificação na percepção da superfície corporal por parte dos interlocutores, a fim de emitirem e decodificarem os sentidos que ela produz:

Quando chove ou há tempestade, a gata tende à melancolia, e eu tento animá-la. Às vezes consigo, mas geralmente ambas afundamos num silêncio desesperançado. E muito raramente acontece o milagre: a gata levanta, bate sua testa contra minha bochecha e apoia as patinhas dianteiras contra o meu peito. Ou ela coloca a junta do meu dedo entre os dentes e morde delicadamente e fica brincando. Isso não acontece com muita frequência, pois ela poupa suas provas de carinho. Com certas canções, ela entra em êxtase e passa voluptuosamente as garras sobre o papel ruidoso. Seu nariz fica úmido e

sobre seus olhos surge uma superfície faiscante.
(HAUSHOFER, 1999, p. 98, tradução do autor)

Essa passagem que retrata a forma como a protagonista dialoga com a gata poderia ser facilmente substituída por outras, em que ela se comunica com o cachorro, a vaca ou também os pássaros. Em todas essas passagens, há uma dinâmica emocional muito intensa, em que os parceiros conferem e recebem provas de afeição. Nessa negociação de sentidos, os interlocutores não trocam somente carinhos, mas também possibilidades de pertencimento, tomada de responsabilidade ou imaginação de futuro. Em tudo isso seria facilmente vislumbrar uma humanização ou personificação das figuras animais. Isso, contudo, parece ser uma simplificação que vai contra as tentativas de desbravamento de realidade que a autora austríaca persegue. No lugar de compreender essas formas de comunicação com os animais como humanização, o que parece arrogar ao ser humano a prerrogativa da comunicação, seria importante ver nela um aguçamento comunicacional, em que a protagonista abandona as práticas de emissão e recepção de mensagens da sociedade do excesso da qual provém, para desacelerar e começar a ouvir o próprio corpo e o corpo do outro. No lugar da palavra vazia e indiferente, surge uma comunicação atenta a ritmos biológicos que procura sintonia entre os corpos.

Ao longo de sua estada por trás do muro invisível, a protagonista vai aprendendo a aprimorar sua habilidade de comunicação no marco do ritmo biológico. Essa sintonia sofre uma ruptura abrupta com a chegada do personagem masculino, uma ruptura marcada também pelo término quase que instantâneo do romance. Muitos comentadores desse romance o leem a partir do conflito de gêneros, discutindo sobretudo a oposição homem/mulher, o que é completa-



mente pertinente, uma vez que o texto pré-dispõe esse caminho (LORENZ, 1979; SCHIFFERMÜLLER, 1988; VENTER, 1994; BATTISTON, 2010). O foco deste artigo sendo a questão da comunicação, queremos tentar entender o surgimento do personagem masculino a partir dessa lógica comunicacional e suas implicações para aquilo que a personagem feminina aprendeu até aquele momento.

Até aqui, procurou-se mostrar que a protagonista paulatinamente se desapega de práticas de comunicação aceleradas e superficiais, caracterizadas pela delegação de responsabilidade, de sua primeira socialização, para aprender a comunicar-se com uma percepção mais aguçada, a partir de um ritmo biológico. Com a chegada do personagem masculino, a comunicação toma outra direção:

Uma pessoa, um homem desconhecido estava em pé no pasto, e na sua frente Touro estava caído. Eu pude ver que ele estava morto, uma enorme colina cinza-marrom. Luchs saltou no homem e tentou abocanhar sua garganta. Eu assobiei estridentemente de volta, e ele obedeceu e ficou rosnando e com o pelo eriçado na frente do desconhecido. Fui rapidamente à cabana e tirei a arma da parede. Demorei alguns segundos, mas esses poucos segundos custaram a vida a Luchs. Por que não pude correr mais rápido? Ainda enquanto corria no pasto, vi o relampejar do machado e ouvi o impacto surdo sobre o crânio de Luchs.

Eu mirei e puxei o gatilho, mas aí Luchs já estava morto.

O homem deixou o machado cair e tombou, num estranho movimento circular em si. (HAUSHOFER, 1999, p. 248, tradução do autor)

O personagem masculino chega, mata Touro e Luchs e a personagem feminina mata o homem, empurrando após isso seu corpo montanha abaixo. Toda a cultura de comunicação embasada na sintonia biológica parece ser anulada nesse momento. O que se impõe é



o princípio da violência, impelido pelas demandas imperativas do si. Nesse momento, o sujeito não se vê como parte de um todo, a qual pertence e com o qual tem de se comunicar, mas sim como ente isolado, cujos direitos exigem satisfação imediata, em detrimento de todos os outros atores que atuam nesse espaço de vida. De certa forma, volta a imperar o princípio de comunicação típico do período antes do isolamento pela parede, instando o sujeito a afirmar seu ego e, com isso, criando uma parede que impede a comunicação.

Considerações finais

Dentre os vários temas abordados no romance de Marlen Haushofer, a comunicação parece ter um papel central. Após seu isolamento por trás da parede invisível, a protagonista aprende novos modos de perceber e apropriar-se do espaço e administrar a passagem do tempo. Ela desenvolve uma nova maneira de ouvir o corpo e organizar suas memórias. Por fim, cria uma sintonia que lhe permite dialogar, por meio do corpo, com os animais que substituem a presença humana. Essa intensificação da comunicação é acompanhada por uma velocidade narrativa bastante desacelerada, um narrar que atenta aos detalhes e aos pequenos acontecimentos, sublinhando com isso o aguçamento das habilidades comunicacionais da protagonista. Essa desaceleração narrativa é interrompida somente com o final abrupto do romance, ou seja, com a chegada do personagem masculino, que volta a utilizar-se de uma cultura de comunicação, embasada nos imperativos do ego, sem desejo de sintonia com os outros atores ou outras estruturas que estão no entorno.

Diante desse cenário, a parede invisível tem um papel simbólico no universo estético do romance. A parede isola a protagonista,

mas não somente num sentido prático espacial. Ela parece representar, sobretudo, seu isolamento, no que se refere às inabilidades comunicacionais decorrentes de sua socialização no mundo urbanizado. Nas interações com o espaço, o tempo, o corpo, a memória, os animais ou as pessoas, há uma constante troca de signos, mas estes são barrados diante da parede invisível de um sujeito, cuja visão de mundo está embasada nos imperativos do ego. Nesse sentido, não há comunicação, ou seja, o ato de compartilhar informações sobre a realidade ou o espaço da vida. A parede invisível, que num primeiro momento parece impedir toda a comunicação com o mundo exterior como um chiado no canal de transmissão, paulatinamente vai mostrando ao leitor formas de aguçamento e intensificação comunicacionais. Com isso, a autora austríaca mostra um modelo de emissão, decodificação e recepção de signos, em que o sujeito não está mais no centro do universo. Nesse processo de remapeamento dos atores que circulam nesse espaço de ação, a protagonista humana faz parte de um grande todo. Para compreendê-lo, ela precisa procurar a frequência que lhe permita encontrar uma nova sintonia.



Referências

BATTISTON, Régine. Marlen Haushofer: Ecrire pour transcender sa condition de femme. In: **Germanica**, 46, 2010, p. 61-72.

BLACKMAN, Lisa. **The Body. The Key Concepts**. Oxford/New York: Berg, 2008.

BOURDIEU, Pierre. Ökonomisches Kapital, kulturelles Kapital, soziales Kapital. In: KRECKEL, Reinhard (ed.). **Soziale Ungleichheiten**. Göttingen: Schwarz, 1983, p. 183-193.

BUTLER, Judith. **Das Unbehagen der Geschlechter**. Tradução para o

- alemão de Kathrina Menke. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991.
- ELIAS, Norbert. **Über den Prozeß der Zivilisation. Erster Band: Wandlungen des Verhaltens in den weltlichen Oberschichten des Abendlandes.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- FOUCAULT, Michel. **Überwachen und Strafen. Die Geburt des Gefängnisses.** Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1976.
- HAUSHOFER, Marlen. **Die Wand.** München: DTV, 1999.
- LORENZ, Dagmar C. G.. Marlen Haushofer: Eine Feministin aus Österreich. In: **Modern Austrian Literature: Journal of the International Arthur Schnitzler Research Association**, 12, 1979, p.171-91.
- SCHIFFERMÜLLER, Isolde. Weibliche Utopie und Selbstverleugnung: Zu den Widersprüchen in Marlen Haushofers Roman Die Wand. In: **Quaderni di Lingue e Letterature**, 13, 1988, p. 139-149.
- SCHÜTZEICHEL, Rainer. **Soziologische Kommunikationstheorien.** Kontanz: UVK Verlagsgesellschaft Kontanz, 2004.
- VENTER, Francois. Marlen Haushofers Roman Die Wand als écriture féminine. In: **Acta Germanica: Jahrbuch des Germanistenverbandes im Südlichen Afrika**, 22, 1994, p. 57-66.

Artigo recebido em 04/03/2017

Aceito em 10/12/2018