

Verdade, ética e escrita em Ingeborg Bachmann

Helena Maia¹

Resumo: Este artigo faz uma leitura do poema “Mein Vogel”, de Ingeborg Bachmann, e de trechos de sua poetologia, extraídos da primeira das *Frankfurter Vorlesungen* (1984) e de *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (2010). A análise tem em vista o debate em torno da relação entre escrita e realidade na poesia e pensamento de Bachmann e propõe que, contrariamente às leituras estetizantes que predominaram a recepção inicial da lírica da autora, esta estava profundamente interessada na possibilidade de tratar da e se dirigir à realidade em seus poemas. Conforme o artigo pretende demonstrar, esse interesse se entrelaça à percepção de que o real é um campo de disputa, que tem seus sentidos negociados em uma partilha coletiva da palavra e da experiência. Nesse sentido, a discussão se concentra sobre a maneira como tal percepção é vinculada nos textos poetológicos e ao modo como o poema se constrói em torno de uma tarefa do escritor diante do mundo, entendendo que a relação com a realidade de modo algum se dá sob o prisma de uma representação realista.

Palavras-chave: Ingeborg Bachmann; poetologia; literatura e realidade.

Zusammenfassung: Dieser Artikel unternimmt eine Lektüre des Gedichts „Mein Vogel“ von Ingeborg Bachmann sowie von Auszügen aus ihrer Poetologie, die der ersten der *Frankfurter Vorlesungen* (1984) und der Rede *Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar* (2010) entnommen sind. Die Analyse befasst sich mit der Debatte über das Verhältnis zwischen Schreiben und Realität in Bachmanns Lyrik und Denken und legt dar, dass sie, entgegen den ästhetisierenden Lesarten, die die frühe Rezeption ihres Werks prägten, zutiefst an der Möglichkeit interessiert war, an die Realität sich in ihren Gedichten zu wenden. Wie der Artikel aufzeigen möchte, ist dieses Interesse mit der Erkenntnis verknüpft, dass das Reale ein umkämpftes Feld ist, dessen Sinngehalt in einer kollektiven Aufteilung von Worte und Erfahrungen ausgehandelt wird. In diesem Sinne konzentriert sich die Untersuchung darauf, wie diese Erkenntnis in den poetologischen Texten artikuliert wird und wie sich das Gedicht um eine Aufgabe des Schriftstellers gegenüber der Welt konstruiert, wobei davon ausgegangen wird, dass sich das Verhältnis zur Realität keineswegs unter dem Prisma einer realistischen Repräsentation vollzieht.

Schlüsselwörter: Ingeborg Bachmann; Poetologie; Literatur und Wirklichkeit.

¹ Mestre em Letras pela Universidade Federal do Paraná (UFPR), com bolsa da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Programa de Excelência Acadêmica (CAPES-Proex). Graduada em Letras (Português/Alemão - Estudos Literários) pela UFPR. É integrante do Laboratório de Prática e Crítica de Tradução Literária - ODORlco, da UFPR. E-mail: helenan.maia@gmail.com. ORCID iD: 0000-0002-7019-1127.

*Wirklichkeit ist nicht, Wirklichkeit will
gesucht und gewonnen sein*
Paul Celan

Introdução

Na primeira de suas *Frankfurter Vorlesungen* (Palestras de Frankfurt, 1984), concedidas na Universidade de Frankfurt entre 1959 e 1960, sobre o tema “*Probleme zeitgenössischer Dichtung*” (“problemas da poesia contemporânea”), a poeta austríaca Ingeborg Bachmann afirma que as questões que existem para os escritores são, sobretudo, aquelas que parecem estar fora do campo da literatura, e que justamente delas surgem as obras.² Essa colocação, que ainda hoje pode soar provocativa para alguns, pode ter causado estranhamento nos espectadores da palestra, uma vez que viera de Bachmann.³ Sua poesia não era, afinal, imediatamente associada a um impulso comunicativo orientado para a realidade, mas a uma espécie de virtuosismo da escrita.⁴ À época, a autora já alcançara sucesso com seus dois livros de poesia *Die gestundete Zeit* (O tempo postergado) e *Anrufung des Großen Bären* (Invocação da Ursa Maior)⁵ publicados, respectivamente, em 1953 e 1956.

Conforme destaca Sara Lennox em seu verbete para o *Bachmann-Handbuch* (2013), nos anos iniciais de sua recepção, a poesia de Bachmann foi lida sobretudo sob o prisma de reflexões existencialistas desconectadas dos problemas políticos desencadeados pela Segunda Guerra Mundial – o que, de certo modo, contribuía para interpretações estetizantes de seu trabalho. Essa leitura, no entanto, contrasta com o que aparece nos textos poetológicos da própria autora, particularmente, nas mencionadas palestras e no discurso concedido na ocasião de recebimento do *Hörspielpreis der Kriegsblinden* (“prêmio para peças radiofônicas da Sociedade dos Cegos de Guerra”), em 1959, “*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*” (“As pessoas podem suportar a verdade”, 2010). Em ambas as ocasiões, o debate mais amplo em torno dos caminhos da poesia no pós-guerra entra em questão, e Bachmann demonstra uma forte preocupação com a função social da arte, a responsabilidade dos escritores e a relação

² Für den Schriftsteller gibt es nämlich vor allem Fragen, die scheinbar außerhalb der literarischen liegen, scheinbar, weil ihre glatten Übersetzungen in die Sprache für die literarischen Problemen, mit denen man uns bekannt macht, sie uns als sekundär empfinden lassen; manchmal bemerken wir sie nicht einmal. Es sind zerstörerische, furchtbare Fragen in ihrer Einfachheit, und wo sie nicht aufgekommen sind, ist auch nichts aufgekommen in einem Werk (Bachmann, 1984, p. 8).

³ Lennox (2006, p. 33) destaca que as palestras foram como um todo mal-recebidas, embora não ofereça detalhes sobre os porquês dessa reação. Segundo relata Bannasch (2013, p. 199-200) elas também ocupam pouco espaço na recepção crítica da autora.

⁴ Cf. Schmas (2013, p. 68), Reitani (2022, 114-125, p. 129).

⁵ Adoto para esses títulos as traduções propostas por Matheus Barreto (2018), em sua dissertação de mestrado.

entre verdade e literatura. A despeito da nitidez de seu posicionamento, o potencial crítico dos livros de poesia da autora, no que diz respeito às preocupações com o contexto social e político em que estava, foi majoritariamente subestimado ou ignorado por grande parte da crítica. Conforme relata o crítico italiano Luigi Reitani (2022) no comentário à edição crítica de *Anrufung des Großen Bären*, ao longo dos anos, a lírica bachmanniana foi progressivamente deixada de lado, caindo sob os rótulos de conservadora e estetizante (especialmente seu segundo volume) – algo para o qual parece ter colaborado o contraste com seu trabalho em prosa (Reitani, 2022).

Diante disso, reinvestigar os textos sobre poesia da autora, entendidos aqui sob o nome de *poetologia*, pode ser uma forma de produzir deslocamentos na recepção da lírica dessa autora que estejam também em maior sincronia com tendências contemporâneas nos Estudos Literários. Tais deslocamentos são particularmente pertinentes, se considerarmos que as recentes traduções da obra de Bachmann no Brasil – *Malina*, por Carla Bessa, em 2025, e de uma antologia de poemas por Claudia Cavalcanti, em 2020 – atestam um interesse renovado na obra da autora por parte do público brasileiro. Lançar novos olhares sobre a lírica de Bachmann, tendo isso em perspectiva, é também contribuir para que a obra dessa autora no Brasil ganhe um espaço de ressonância frutífero.

No âmbito deste artigo, interessa ler o poema “*Mein Vogel*” (“Meu pássaro”), de *Anrufung des Großen Bären* (2022), tendo em perspectiva reflexões da autora na primeira das palestras de Frankfurt, “*Frage und Scheinfrage*” (“Perguntas e falsas perguntas”, 1984), e no já mencionado discurso na sociedade *Kriegsblinden*. Com isso, não se busca encontrar propriamente a aplicação de uma teoria (da poetologia) na prática (nos poemas), mas fornecer uma leitura que coloque os textos lado a lado, como parte de uma mesma prática de escrita, com continuidades e descontinuidades. Essa proposta tem como fundamento a percepção de que, em muitos autores, textos “teóricos” têm uma atenção para a linguagem e suas imagens que poderíamos qualificar como “poética”, assim como alguns poemas são dotados de uma vocação reflexiva, poetológica.⁶

Perceber e dar a ver o real

No ano em que tiveram início as palestras de Frankfurt, Bachmann fora laureada pela *Bund der Kriegsblinden Deutschlands* (“Associação dos Cegos de Guerra da

⁶ Perspectiva similar é adotada pelas germanistas Irmela von der Lühe e Mauren T Kraus (1982) em um artigo sobre as palestras de Frankfurt. Segundo as autoras, encontramos nessas palestras recursos de estilo similares àqueles que marcam seus textos literários.

Alemanha”) por sua peça radiofônica *Der gute Gott von Manhattan* (O bom Deus de Manhattan). Em um primeiro momento, as metáforas das quais a poeta se valeu no discurso da premiação podem nos chocar, se pensarmos na plateia a que foram direcionadas. Elas eram, afinal, construídas a partir do campo semântico da visão. No entanto, logo fica claro – ainda que não menos chocante – de que ali se tratava não de um simples ver, no sentido de captar com os olhos, mas de um perceber e dar a ver.

Logo no início, ela declara que, a despeito da honra atribuída aos escritores e do desejo que estes têm de serem ouvidos, eles não têm qualquer consolo a oferecer àqueles que dele mais precisam.⁷ Tentar forjá-lo por meio das palavras seria insuficiente e descabido. Antes, a escrita deveria vincular um senso agudo da experiência da dor:

Por isso, a tarefa do escritor não pode ser negar a dor, esfumar seus rastros, distraíndo-nos dela. Muito pelo contrário, ele deve percebê-la [wahrhaben] e, para que nós possamos enxergar, dá-la a ver [wahrmachen] novamente. Porque todos queremos ser capazes para ver. E aquela dor secreta nos torna sensíveis à experiência e, em particular, à verdade. Quando nos encontramos sobre esse estado luzente e dolorido em que a dor nos é terrível, dizemos de modo muito simples e exato: meus olhos se abriram. Não dizemos isso porque nos damos conta de uma coisa ou acontecimento exterior, mas porque compreendemos que, afinal, não podemos ver. E isso é o que a arte deveria viabilizar: que, nesse sentido, nossos olhos se abram (Bachmann, 2010, p. 275).⁸

No trecho, a verdade da experiência do real parece se relacionar à dor nele experimentada. Na experiência da dor, algo íntimo do mundo se revela e precisa ser elaborado na escrita. A dor, com isso, é concebida como caminho de entendimento, um estado de clareza, no qual “nossos olhos se abrem”. É notável a maneira como Bachmann joga com a raiz *wahr* (“verdade”, “verdadeiro”) nos verbos *wahrhaben* (“perceber”) e *wahrhaben* (“dar a ver”) para descrever a tarefa do escritor. Não há aqui qualquer visão ingênua sobre a verdade, como se essa estivesse dada no mundo.

⁷ *Der Schriftsteller – und das ist in seiner Natur – wünscht, sich Gehör zu verschaffen. Und doch erscheint es ihm eines Tages wunderbar, wenn er fühlt, daß er zu wirken vermag – um so mehr, wenn er wenig Tröstliches sagen kann vor Menschen, die des Trostes bedürftig sind, wie nur Menschen es sein können, verletzt, verwundet und voll von dem großen geheimen Schmerzen, mit dem Mensch vor allen anderen Geschöpfen ausgezeichnet ist* (Bachmann, 2010, p. 275).

⁸ *So kann es auch nicht die Aufgabe des Schriftstellers sein, den Schmerz zu leugnen, seine Spuren zu verwischen, über ihn hinwegzutäuschen. Er muss ihm, im Gegenteil, wahrhaben und noch einmal, damit wir sehen können, wahrhaben. Denn wir wollen alle sehend werden Und jener geheime Schmerz macht uns erst für die Erfahrung empfindlich und insbesondere für die Wahrheit. Wir sagen sehr einfach und richtig, wenn wir in diesen Zustand kommen, den hellen, wehen, in dem der Schmerz fruchtbar wird: Mir sind die Augen aufgegangen. Wir sagen das nicht, weil wir eine Sache oder einen Vorfall äußerlich wahrgenommen haben, sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können. Und das sollte die Kunst zuwege bringen: daß uns, in diesem Sinne, die Auge aufgehen* [tradução minha].

Antes, a escolha por esses verbos sugere que há um trabalho implicado na percepção e formulação de uma verdade do real – o que, no entanto, não corresponde a um relativismo simplista; uma vez que a noção de reconhecimento pressupõe uma relação com a alteridade do mundo que antecede qualquer processo de consciência do eu. Como experiência dotada de sentido e não apenas sensação, a dor necessita de um olhar que a conceba como tal. Sem alguém que a tome como real, ela é apenas um amálgama amorfo e não nomeado de qualidades sensíveis; apenas a elaboração pode lhe dar a consistência de verdade.

À escrita Bachmann então atribui a incumbência de organizar e comunicar a dor, *criando-a* como verdade, num gesto que se dirige ao outro – ao público, leitor, à sociedade. Nesse sentido, Juliana Perez e Helmut Galle (2015, p. 137), ao tratar do discurso bachmanniano, falam de como “a literatura só leva o leitor ao conhecimento porque o momento de escrita já é parte de um processo de conhecimento que, porém, possui um forte caráter ético”. O processo de conhecimento em questão é aquele que a poeta associa ao “ter os olhos abertos”: não simplesmente um ver o *que está aí*, mas a capacidade de compreender o que não pode ser visto – “*mas porque nós sabemos daquilo que não conseguimos ver*” (Bachmann, 2010, p. 275)⁹. Se o escritor não pode oferecer consolo, ele pode, no entanto, mostrar que há na dor uma potência de conhecimento. A verdade vinculada pela escrita, portanto, não seria “uma abstração filosófica, mas a experiência de compreender algo” (Galle; Perez, 2015, p. 138). Assim, ela não se imporia como o inequívoco relato de um conjunto de fatos, dotados de um significado transcendente, mas como movimento em direção a um real e à sua elaboração a partir de uma dor.

Essa percepção parece se relacionar ao modo como a própria Bachmann reconta sua história: localizando a experiência de ter visto as tropas de Hitler marchando sobre sua cidade como a primeira de suas memórias,¹⁰ aquela que teria iniciado sua vida como relato. Ainda que a veracidade dessa memória seja discutível – segundo a mãe de Bachmann, a autora não poderia ter visto a cena da marcha, pois estaria internada no hospital com difteria –,¹¹ aqui fica evidente como a experiência de

⁹ *sondern weil wir begreifen, was wir doch nicht sehen können* [tradução minha].

¹⁰ *Es hat einen bestimmten Moment gegeben, der hat meine Kindheit zertrümmert. Der Einmarsch von Hitlers Truppen in Klagenfurt. Es war etwas so Entsetzliches, daß mit diesem Tag meine Erinnerung anfängt: durch einen zu frühen Schmerz, wie ich ihn in dieser Stärke vielleicht überhaupt nie mehr hatte. Natürlich habe ich das alles nicht verstanden in dem Sinn, in dem es ein Erwachsener verstehen würde. Aber diese ungeheure Brutalität, die spürbar war, dieses Brüllen, Singen und Marschieren – das Aufkommen meiner ersten Todesangst.* (Bachmann, 1983, p. 111 apud Von Weidenbaum, 2000, p. 24).

¹¹ *Um so bedeutsamer ist es, daß Ingeborg Bachmanns Mutter 1987 in einem Gespräch jene Selbstaussage über die zertrümmerte Kindheit korrigiert hat. Die Korrektur besagt, daß Ingeborg*

um trauma coletivo ocupa um lugar central no impulso para a narrativa; na sua declaração, não se trata, contudo, da escrita poética, como no discurso, mas de um impulso à memória que engendra uma narrativa de si. A partir daquela dor, é possível contar-se, isto é, reconstruir a si mesmo a partir de uma organização da experiência.

Acerca do caráter incerto do relato autobiográfico da poeta, Von Weidenbaum (2000) afirma que nele (e nos escritos bachmaniannos como um todo) a verdade não tem um sentido aristotélico – isto é, de uma proposição que pode ser verificada –, mas se constitui como ato de *mimesis*, criação poética inventiva a partir do verossímil.¹² Se, na infância, Bachmann não assistira à chegada das tropas nazistas em Klagenfurt, outros com os quais teve contato assistiram. Se esse evento não pode ter sido exatamente a causa de seu primeiro assombro, isso não significa que uma dor não fora por ela experimentada e relacionada às memórias da infância sob o regime hitlerista. A verdade defendida pela autora como necessidade, à luz dessa questão, assumiria um caráter complexo. Talvez, fosse preciso pensar que o testemunho oferecido por ela não se reporta a uma experiência individual, mas coletiva, em que a história do eu se mistura às histórias dos outros, traduzindo um sentimento coletivo de angústia, na qual é possível compreender algo sobre os movimentos da história. A própria noção de “eu” aparece, assim, partida. Isto é, ela deixa de se identificar plenamente à subjetividade da autora, para ser o local onde diferentes experiências se encontram ou, dito de outro modo, para ser o ponto de articulação de experiências que são percebidas por aquele que diz “eu”, mas que não necessariamente correspondem à personalidade e a consciência de um único sujeito.

Nesse sentido, a posição de “eu” diz respeito à singularidade de um olhar sobre o mundo, capaz de organizar todas essas experiências, e a verdade, à maneira como esse olhar se dedica ao mundo a sua volta. Não se trata – e é preciso insistir neste ponto – de uma verdade em busca da exatidão do que aconteceu, mas do estabelecimento de um vínculo com a realidade e com a dor, orientada para um compartilhamento da experiência do mundo, que tenha em vista um compromisso ético. É

Bachmann 1938, am Tag des Einmarschs von Hitlers Truppen in Klagenfurt, mit Diphtherie im Krankenhaus lag - in der Abteilung für Infektionskrankheiten, so vollkommen abgeschirmt gegen die Außenwelt, daß sie von der "Hinterbühne" ihres Krankenzimmers nicht sehen und nicht hören konnte, was draußen im "Rampenlicht" abspielte (Von Wiedenbaum, 2000, p. 24-25).

¹² Embora este artigo não possa se encarregar de uma discussão mais elaborada em torno da relação entre *mimesis* e verdade em Aristóteles (ou das reverberações dessa noção na crítica) é sabido que a poesia é colocada pelo autor acima da própria história, no que diz respeito a sua capacidade de tratar da vida humana. “Com efeito, não diferem o historiador e o poeta, por escreverem em verso ou prosa [...] diferem, sim, em que diz um as coisas que sucederam, e outro as que poderiam suceder. Por isso a poesia é algo de mais filosófico e mais sério do que a história, pois refere aquela principalmente ao universal, e esta, o particular” (Arist. poet. 1451a-1451b).

sob essa perspectiva que então podemos entender a afirmação presente no *Kriegsblinden-Rede* de que o escritor tem seu ser orientado para um você:

O escritor – e isso também está na sua natureza – está com todo seu ser voltado para um você, para os homens a quem ele quer enviar sua experiência do humano (ou sua experiência das coisas, do mundo e de seu tempo, sim de todos esses também!), mas, sobretudo, dos homens que ele mesmo ou os demais poderiam ser, no ponto em que ele mesmo e os outros são mais humanos. Escondidas todas as antenas, ele procura pelo rosto do mundo, pela língua dos homens nesse tempo. Como as coisas são pensadas, sentidas e como se lida com elas? Quais são os sofrimentos, as preocupações, as esperanças...? (Bachmann, 2010, p. 275-276).¹³

Contrariamente ao caráter monológico que certa crítica da época atribui, em especial, à poesia,¹⁴ aqui o escritor tem todo seu ser direcionado a um outro. A escrita não estaria enclausurada sobre si mesma e suas próprias questões – ideal de uma literatura da *l'art pour l'art* – mas aberta a um outro, a seus leitores e, por extensão, a todo um campo que transborda o propriamente literário e ao engenho do poeta. Duas formas dessa abertura parecem ser delineadas por Bachmann: uma como entrega do eu que escreve, de suas experiências e ponto de vista singulares; outra como trabalho sobre aquilo que poderia ser, tendo em vista uma condição humana plural e compartilhada. A verdade a que a poeta se refere, com isso, ganha novamente os contornos da verdade de um possível, comprometida com o outro a quem se dirige.

Sob essa perspectiva, a verdade necessariamente se constituiria a partir de uma partilha e na sua direção. Contrariando o dito poundiano de que os artistas seriam antenas da raça – uma rejeição que pode se estender também às posições políticas de Pound – Bachmann entende o fazer poético como uma procura incessante: o poeta não recebe passivamente as informações de seu tempo como uma antena, mas vai a sua procura. O que está implicado na negação desse dito é que a verdade não é um dado pronto, que está disponível no mundo para ser captado. Antes, ela seria fruto de uma resposta singular do escritor ao mundo. Como na epígrafe de Paul Celan com que este

¹³ *Der Schriftsteller – und das ist auch in seiner Natur – ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet, auf den Menschen, dem er seine Erfahrung vom Menschen zukommen lassen möchte (oder seine Erfahrung der Dinge, der Welt und seiner Zeit, ja von all dem auch!), aber insbesondere vom Menschen, der er selber oder die anderen sein können und wo er selber und die anderen am meisten Mensch sind. Alle Fühler ausgestreckt, tastet er nach der Gestalt der Welt, nach den Zügen des Menschen in dieser Zeit. Wie wird gefühlt und was gedacht und wie gehandelt? Welche sind die Leidenschaften, die Verkümmernungen, die Hoffnungen...? [tradução minha].*

¹⁴ Nessa vertente, poderíamos enquadrar tanto Gottfried Benn, com “*Probleme der Lyrik*” (“Problemas da Lírica”), de 1952, quanto Hugo Friedrich, que em 1956 publica seu *Struktur der Moderne Lyrik* (“Estrutura da Lírica Moderna”). Sobre isso, ver os textos do germanista francês Remy Colombat (1984; 1988).

artigo se abre,¹⁵ a realidade do mundo, entendida por Bachmann como sua verdade, precisa ser procurada e conquistada. Para ser vista na literatura, portanto, ela exige um *trabalho*, isto é, um fazer da verdade na linguagem, que, por sua vez, é necessariamente relacional:

Assim como o escritor procura incentivar os outros à verdade por meio da apresentação, os outros o incentivam quando, com elogios e críticas, dão a entender que dele demandam a verdade e almejam chegar ao estado em que seus olhos são abertos. A verdade pode, de fato, ser suportada pelas pessoas (Bachmann, 2010, p. 277).¹⁶

Na medida em que a relação entre escritor e público é colocada como uma via de mão-dupla, a verdade aqui aparece como fruto de um compromisso entre diferentes pessoas. Ela não é transmitida verticalmente aos leigos, dela necessitados, não é um predicado do poeta, e este não tem qualquer caráter profético. Antes, é por um movimento de demanda e resposta que essa verdade é engendrada na literatura, isto é, na medida em que é, a um só tempo, articulada pelos escritores e exigida pelas pessoas. Público e autores estariam, assim, igualmente envolvidos num compromisso ético de reconhecer, realizar e exigir a verdade.

Tendo em vista esse compromisso, cabe mencionar a maneira como, ao longo do *Kriegsblinden-Rede*, é feita uma crítica implícita às tentativas de “normalização” das relações entre alemães e judeus no pós-guerra, sob o pretexto de um retorno a um estado de harmonia pregressa¹⁷ – que, cabe lembrar, nunca ocorreu. Ao afirmar que o escritor não deve oferecer consolo, mas trazer à frente a dor sentida, Bachmann está afinal advocating por uma política da memória; isto é, advocating por uma literatura que não se esqueça dos traumas passados, fornecendo imagens reconfortantes de uma conciliação imaginária, mas o relembre e reconstrua. A exigência da verdade ganha, com isso, contornos políticos muito específicos. Não se trata aqui da verdade de um sofrimento humano universal, mas da verdade enquanto causa disputada do campo político.

¹⁵ Trata-se de um trecho extraído da “Antwort auf eine Umfrage der Librarie Finkler” (“Resposta a um inquérito da Livraria Finkler”) (Celan, 2000).

¹⁶ *Wie der Schriftsteller die anderen zur Wahrheit zu ermutigen versucht durch Darstellung, so ermutigen ihn die anderen, wenn sie ihm, durch Lob und Tadel, zu verstehen geben, daß sie die Wahrheit von ihm fordern und in den Stand kommen wollen, wo ihnen die Augen aufgehen. Die Wahrheit nämlich ist dem Menschen zumutbar* [tradução minha].

¹⁷ Tratando das narrativas que emergiram sobre a guerra no período subsequente, Birgit R. Erdle (2000) localiza uma divisão central: entre aquelas orientadas à memória ou a uma recusa da memória (*Erinnerungsverweigerung*), que se relacionariam ao significado contemporâneo da reparação (*Wiedergutmachung*).

Algum tempo depois desse discurso, na primeira das palestras concedidas em Frankfurt, *“Frage und Scheinfrage”* (1984), Bachmann discorre sobre as perguntas que seriam realmente importantes para o fazer da escrita literária no momento presente. No estado das coisas descrito pela autora, não há mais imposições ditando o que escrever: formas de escrita muito distintas convivem, e o escritor se encontra numa situação em que parece necessário “escolher lados”, pois a própria literatura se tornará uma bolsa de valores na qual hora se é valorizado, hora desvalorizado¹⁸. Diante disso, em vez de se subscrever a uma posição consolidada em torno de uma maneira supostamente mais correta de fazer poesia, aderindo a algum tipo de rótulo como “poesia engajada” ou “poesia pura”, Bachmann valoriza a resposta individual de cada autor às perguntas “Por quê, para quê e para quem escrever?”. A partir do questionamento de si é, pois, que uma nova poesia poderia ser criada¹⁹, uma poesia do seu próprio tempo. Mas, ao que parece, para a poeta, esses questionamentos só podem emergir de uma relação do escritor com a realidade:

E, no entanto, a experiência é a única mestra. Por menor e mais escassa que ela seja – talvez, ela não seja uma conselheira pior do que o conhecimento, que passa por tantas mãos e, usado e maltratado com tanta frequência, frequentemente se mostra gasto e vazio, sem qualquer experiência que o tenha renovado (Bachmann, 1984, p. 12).²⁰

A experiência – entendida aqui como fruto de um encontro singular com a realidade – aparece como aquilo que renova o conhecimento livresco e a literatura, sendo por isso a única professora do poeta. No que diz respeito às experiências contemporâneas, contudo, não há um chão firme no qual pisar. Ao mencionar a perda de confiança na correspondência entre o eu e a língua, entre a língua e as coisas,²¹ Bachmann descreve um sentimento coletivo de instabilidade das certezas sobre o real, com o qual a própria existência do poeta e a necessidade de seu fazer são

¹⁸ *Man hat also die Wahl, bräuchte sich nur mit Begeisterung über das eine, mit Abscheu über das andere zu äußern und sich auf die einem zusagende Seite zu schlagen. [...] Denn jeder Schriftsteller befindet sich in einer verwickelten Lage, ob er sich's eingestehen mag oder nicht, er lebt in einem Netz von Gunst und Ungunst, und es ist unmöglich, dafür blind zu sein, daß die Literatur heute eine Börse ist* (Bachmann, 1984, p. 10).

¹⁹ [...] daß, wo kein Verdacht und somit keine wirkliche Problematik in dem Produzierenden selbst vorliegt, keine neue Dichtung entsteht (Bachmann, 1984, p. 14).

²⁰ *Und doch ist ja die Erfahrung die einzige Lehrmeisterin. Wie gering sie auch sein mag - vielleicht wird sie nicht schlechter beraten als ein Wissen, das durch so viele Hände geht, gebraucht und mißgebraucht oft, daß sich oft verbraucht und leer läuft, von keiner Erfahrung erfrischt* [tradução minha].

²¹ *Das Vertrauensverhältnis zwischen Ich und Sprache und Ding ist schwer erschüttert* (ibid., 1984, p. 12).

confrontados.²² Isso lhe aparece como algo negativo, mas como ponto do qual o poeta deve partir. Em face da perda de balizas, o poeta não deveria tentar resgatar velhos dogmas,²³ mas adotar um olhar desacostumado, que inquire os modos de ver, perceber e escrever consolidados pela tradição. Pode ser nesse sentido que podemos, então, ler a afirmação da autora de que a língua à qual estamos acostumados assusta o escritor, que não pode lidar com ela: “Acreditamos que a conhecemos, afinal, todos nós lidamos com ela; apenas o escritor não, ele não consegue lidar com ela. Ela o assusta, não é evidente por si mesma; antes da literatura, ela já estava lá, em movimento e em processo, designada a um uso do qual ele não pode fazer qualquer uso” (Bachmann, 1984, p. 15).²⁴ A linguagem que temos disponível, isto é, as metáforas gastas das quais nos valemos, os lugares-comuns da poesia, não podem satisfazer o poeta, porque estão atreladas a experiências pretéritas, a um passado cristalizado, que não deve ser simplesmente reproduzido no presente, herdado sem questionamentos.

É com um olhar de suspeita, portanto, que o escritor se armaria para confrontar o real, para viver novas experiências. Na sequência, a autora afirma que as experiências não são algo que se “pega no ar” – porque estaria, digamos, circulando no espírito da época –, mas precisam ser vividas: “Eu não acredito que elas [as coisas] estejam aí no ar, para que qualquer um possa agarrá-las e toma-las para si. Pois uma nova experiência precisa ser vivida e não ‘pega no ar’” (Bachmann, 1984, p. 14).²⁵ Novamente, entra aqui entra em questão uma negação da figura do poeta enquanto antena captadora. Bachmann se vale de uma expressão comum em alemão, *Erfahrung machen* – que poderíamos traduzir como “fazer experiências”, caso optássemos por dar sentido semântico ao verbo *machen* –, para reforçar a maneira como a experiência do

²² *Der Fragwürdigkeit der dichterischen Existenz steht nun zum ersten Mal eine Unsicherheit der gesamten Verhältnisse gegenüber. Die Realitäten von Raum und Zeit sind aufgelöst, die Wirklichkeit harrt ständig einer neuen Definition, weil die Wissenschaft sie gänzlich verformelt hat (ibid.).* Cabe destacar que a dúvida com relação ao trabalho do poeta sobre a realidade, assim como acerca da segurança desta, aparece com força na tradição literária de língua alemã desde a “Carta de Lord Chandos” de Hugo Von Hofmannsthal. Essa questão é comumente referida como *Sprachkrise* (“crise da linguagem”) ou *Sprachskepsis* (“ceticismo da linguagem”) pela crítica. Ao falar do caráter incerto da existência poética, portanto, Bachmann não está apenas fazendo um diagnóstico de época, mas também aludindo a um debate e circunscrevendo os termos nos quais ele é colocado.

²³ *Bei der blinden Übernahme dieser seinerzeitigen Wirklichkeitsbestimmungen, dieser gestern neu gewesenen Denkformen, kann es nur zu einem Abklatsch und einer schwächeren Wiederholung der großen Werke kommen (Bachmann, 1984, p. 15).*

²⁴ *Wir meinen, wir kennen sie doch alle, die Sprache, wir gehen doch mit ihr um; nur der Schriftsteller nicht, er kann nicht mit ihr umgehen. Sie erschreckt ihn, ist ihm nicht selbstverständlich, sie ist ja auch vor der Literatur da, bewegt und in einem Prozess, zum Gebrauch bestimmt, von dem er keinen Gebrauch machen kann [tradução minha].*

²⁵ *Ich glaube nicht, daß sie [die Dinge] in der Luft liegen, daß jeder sie greifen und in Besitz nehmen kann. Denn eine neue Erfahrung wird gemacht und nicht aus der Luft geholt [tradução minha].*

real implica um processo ativo de produção de sentidos. O envolvimento com o mundo é então percebido como algo que exige um certo “fazer”, isto é, que demanda um trabalho: um querer perceber e formular, *warhaben* e *wahrmachen*, na linguagem. Atravessado por essa demanda, a criação de um idioma poético novo é indissociável de uma presença *no* e preocupação *com* o mundo e, nesse sentido, como algo que está sempre inscrito na realidade, em conversa com ela – portanto, também muito distante de qualquer imagem do poeta na torre de marfim.

É sob essa perspectiva que podemos entender a declaração que vem logo na sequência, de que as grandes façanhas literárias dos últimos cinquenta anos não teriam sido conquistadas porque se procurava experimentar com a linguagem, mas porque uma nova maneira de pensar se precipitava na linguagem (Bachmann, 1984, p. 15). No que concerne a esse argumento, para o qual muitos podem olhar com desconfiança, é importante ter em vista que a autora travava um embate com perspectivas críticas estetizantes, que ignoravam a relação entre texto e realidade – relação que, lembremos, ao longo do texto bachmanianno, aparece de maneira sempre tensionada e complexa, sempre inscrita em um processo relacional de produção de sentidos. Na leitura proposta por Bachmann, não há língua nova, “experimental”, que não esteja atrelada a uma busca profunda no real; que não se preocupe com as aparentes “perguntas externas” ao literário. Mas, ao mesmo tempo, se essa linguagem necessita do mundo para se configurar, isto é, se uma nova linguagem tem lugar no ponto em que novas experiências são articuladas, também o mundo é atravessado e transformado pela linguagem.

Mais adiante na palestra, chega-se com mais clareza a esse potencial transformador da arte: “A arte como algo transformador...? Sem dúvida a “transformação” é a pergunta que pertence às primeiras e mais terríveis perguntas, cheias de dúvida. O que queremos dizer com transformação e por que queremos transformação por meio da arte?”²⁶ (Bachmann, 1984, p. 20). Esta é também a pergunta que está por trás das proposições de “*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*” (“As pessoas podem suportar a verdade”, 2010). A ideia de uma poesia que não consola, mas nos faz ver a dor, só tem sentido, afinal, quando seu efeito sobre o público é levado em conta: isto é, quando se presume que a arte *afeta* os sujeitos e que essa afecção, de algum modo, impacta a sociedade, transformando nela a capacidade de compreensão dos sujeitos. Na recuperação de uma citação de Simone Weil, sobre

²⁶ *Kunst als Veränderndes...? Überhaupt “Veränderung” das ist die Frage, die zu den ersten, zweifelvollen, furchtbaren Fragen gehört. Was meinen wir mit Veränderung und warum wollen wir Veränderung durch die Kunst? [tradução minha].*

como o povo precisa de poesia como de pão – “O povo de poesia tanto quanto de pão” (Bachmann, 1984, p. 21)²⁷ –, a autora coloca:

Mas hoje as pessoas precisam de cinema e de revistas como de chantilly, as pessoas mais exigentes (e, entre elas, também nós), para não perder o apetite por tudo, precisam de um pouco de choque, um pouco de lonesco e uivos *beatniks*. Poesia como pão? Esse pão precisaria ranger entre os dentes e despertar novamente a fome antes que ela possa ser saciada. E essa poesia deverá ser afiada pela experiência e salgada pelo anseio, para poder tocar o sono dos homens. Afinal, nós dormimos, estamos dormentes, pelo medo que temos de perceber a nós mesmos e ao nosso mundo (Bachmann, 1984, p. 21).²⁸

O campo semântico culinário é mobilizado no trecho para contrapor dois tipos de obra, que correspondem ao “chantilly” e ao “pão”, sendo este último figura de uma poesia que desafia expectativas de leitura. Essa poesia não pode ser devorada com rapidez, não amacia o paladar, mas o perturba. É ardida e amarga, pois não pretende consolar ninguém, mas despertar. Como no *Kriegsblinden-Rede*, aqui a poeta se inclui em um coletivo com o público, ao optar pelo “nós” em vez do “eles”, de tom acusativo e distanciado:²⁹ nós, poetas e leitores, somos aqueles que dormem. Para os dois é necessária coragem para encarar o mundo, já que ambos estão sujeitos ao medo adormecedor. A metáfora do sono, por conta disso, se relaciona intimamente àquelas que, no discurso anterior, remetem à visão. O sono é o que impede o olhar do eu sobre o mundo e que aplaca o anseio pela sua transformação; de modo que o acordar propiciado pela poesia é da ordem de um reconhecimento da realidade. Ao acordar, tanto no sentido literal quanto figurado, abrem-se os olhos. Trata-se de um processo

²⁷ *Das Volk braucht die Poesie wie das Brot* [tradução minha].

²⁸ *Aber die Leute brauchen heute Kino und Illustrierte wie Schlagsahne, die anspruchsvolleren Leute (und zu denen gehören nämlich auch wir) brauchen ein wenig Schock, ein wenig Lonesco oder Beatnikgeheul, um nicht überhaupt den Appetit auf alles zu verlieren. Poesie wie Brot? Dieses Brot müßte zwischen den Zähnen knirschen und den Hunger wiedererwecken, ehe es ihn stillt. Und diese Poesie wird scharf von Erkenntnis und bitter von Sehnsucht sein müssen um an den Schlaf der Menschen rühren zu können. Wir schlafen ja, sind Schläfer, aus Furcht, uns und unsere Welt wahrnehmen zu müssen* [tradução minha].

²⁹ A imagem de um “eles” afastado do eu do discurso, no entanto, também comparece, com a oposição criada por “as pessoas” e “as pessoas mais exigentes”. Nesta segunda, Bachmann se incluiu, ao passo que da outra, se distancia. Esta última corresponde, talvez, aqueles que se resignaram com o que a sociedade tem a oferecer e assim permanecem sem questionar a ela ou suas obras. No final do trecho, no entanto, ao afirmar que “nós dormimos”, Bachmann tensiona essa divisão, evidenciando que não se tratam aqui de categorias estanques, nem de um juízo de valor simples. Assim, mais do que uma perspectiva elitista na qual um grupo de seletos com um dom ou gosto natural para a “boa arte” é contraposto a uma “ralé”, parece que aqui se insinua uma crítica ao modo como a indústria cultural (metonimizada pelo “cinema” e pelas “revistas”) cria um público de sujeitos amaciados, que aceitam dormir e se entreter, e que todos estão sujeitos a isso.

incômodo e incessante: o pão range entre os dentes e não dá conta da fome. Com essa formulação, a poesia é concebida como algo *difícil de ser engolido*, que não possui qualquer efeito catártico. Ao que poderíamos acrescentar: não há alívio que se siga à leitura do poema, porque este vincula uma verdade dolorida sobre o real. A poesia, assim, não oferece um escape, mas antes se configura como um outro tipo de encontro com o mundo, possibilitado por uma maneira singular de dar a ver a realidade.

Olhar em meio à neblina

O segundo livro de poemas de Bachmann, *Anrufung des Großen Bären* (2022) é composto por 29 poemas individuais e dois grandes ciclos (“*Von einem Land, einem Fluß und den Seen*” e “*Lieder auf der Flucht*”), todos redigidos entre o final de 1952 e o início do verão de 1956. Entre seus temas e motivos principais, destacam-se a presença de topografias da Itália – local em que a poeta morou entre 1953 e 1957 –; a contraposição entre imagens de luz e escuridão, assim como entre inverno e verão, norte e sul; o intertexto com mitos antigos e *Märchen*; o afastamento da terra natal; o amor; e a possibilidade de uma utopia. Assim como no volume de poemas anterior, a guerra e a violência da História atravessam esse segundo livro, ainda que de maneira indireta – como um plano de fundo ou ponto de partida – ou em metáforas pouco evidentes³⁰.

Na edição comentada do texto, parte da publicação da *Salzburger Ausgabe*, ainda em curso, Luigi Reitani (2022) observa que, ao lado de poemas que trazem a experiência de um eu em seu centro, encontramos muitos poemas poetológicos nos quais o sujeito poético não está em evidência. “*Mein Vogel*” (2022) poderia ser enquadrado nessa segunda categoria, embora nele a experiência do sujeito que escreve esteja profundamente entrelaçada à reflexão proposta. O poema é construído como apóstrofe a um pássaro, que é convocado para se postar ao lado do eu e descrito como sua única arma, que acompanha esse eu não importem as circunstâncias. Tanto a escolha da coruja como pássaro quanto a ênfase sobre suas penas parecem indicar aqui que essa arma tem relação com o próprio fazer poético.³¹ A coruja é, afinal, o animal de companhia da deusa mitológica Athena e, na tradição literária ocidental, simboliza erudição e astúcia; enquanto a palavra *Feder* (“pena”) pode qualificar, além da plumagem animal,

³⁰ Sobre estas últimas particularmente, alguns críticos da época demonstraram grande aversão, como relata o comentário de Luigi Reitani à *Salzburger Ausgabe* (2022, p. 119-122). As metáforas obscuras não seriam, no entanto, uma característica particular de Bachmann, mas algo atribuído a toda uma geração de autores do pós-guerra (*ibid.*). De modo geral, cabe destacar que o livro foi muito bem recebido e elogiado por sua “linguagem bela”, consagrando a posição da autora como ícone literário dos anos cinquenta (Schmaus, 2013, p. 67-68).

³¹ De modo geral, a crítica (cf. Reitani, 2022; Schmaus, 2013; Oelmann, 1980) concorda em torno de uma interpretação poetológica do poema – linha de leitura na qual o trabalho de Wolfgang Rasch (1957) é, talvez, o primeiro.

um instrumento utilizado para escrever, sendo dotada de um sentido metafórico para a escrita. No mais, que o texto seja tecido a partir de uma voz de primeira pessoa parece apontar no sentido de uma meditação em torno da tarefa do poeta diante do mundo.

Mein Vogel

1 Was auch geschieht: die verheerte Welt
 2 sinkt in die Dämmerung zurück,
 3 einen Schlaftrunk halten ihr die Wälder bereit,
 4 und vom Turm, den der Wächter verließ,
 5 blicken ruhig und stet die Augen der Eule herab.

6 Was auch geschieht: du weißt deine Zeit,
 7 mein Vogel, nimmst deinen Schleier
 8 und fliegst durch den Nebel zu mir.

9 Wir äugen im Dunstkreis, den das Gelichter bewohnt.
 10 Du folgst meinem Wink, stößt hinaus
 11 und wirbelst Gefieder und Fell.

12 Mein eisgrauer Schultergenoß, meine Waffe,
 13 mit jener Feder besteckt, meiner einzigen Waffe!
 14 Mein einziger Schmuck: Schleier und Feder von dir.

15 Wenn auch im Nadeltanz unter Baum
 16 die Haut mir brennt
 17 und der hüfthohe Strauch
 18 mich mit würzigen Blättern versucht,
 19 wenn meine Locke züngelt,
 20 sich wiegt und nach Feuchte verzehrt,
 21 stürzt mir der Sterne Schutt
 22 doch genau auf das Haar.

23 Wenn ich vom Rauch behemelt
 24 wieder weiß, was geschieht,
 25 mein Vogel, mein Beistand des Nachts,
 26 wenn ich befeuert bin in der Nacht,
 27 knistert's im dunklen Bestand,
 28 und ich schlage den Funken aus mir.

29 Wenn ich befeuert bleib wie ich bin,
 30 und vom Feuer geliebt,
 31 bis das Harz aus den Stämmen tritt,
 32 auf die Wunden träufelt und warm
 33 die Erde verspinnt,
 34 (und wenn du mein Herz auch ausraubst des Nachts,
 35 mein Vogel auf Glauben und mein Vogel auf Treu!)
 36 rückt jene Warte ins Licht,
 37 die du, besänftigt,
 38 in herrlicher Ruhe erfliegst
 39 was auch geschieht.

Meu pássaro

1 Aconteça o que acontecer: o mundo devastado

2 afunda de novo no ocaso,
3 as florestas lhe oferecem um sonífero,
4 e da torre, abandonada pelo vigia,
5 os olhos da coruja, quietos e constantes, olham para baixo.

6 Aconteça o que acontecer: você sabe tua hora,
7 meu pássaro, pega teu véu,
8 e voa até mim pela névoa

9 Nós espreitamos o meio nebuloso que a canalha habita.
10 Você segue meu aceno e se lança
11 em rodopios de penugem e plumas –

12 Meu cinzento companheiro de ombro, minha arma,
13 incrustada com aquelas penas, minha única arma!
14 Minha única joia: véus e penas tuas.

15 Mesmo quando a pele me queima
16 na dança de agulhas sob o abeto
17 e o zimbório, na altura dos quadris,
18 me procura com folhas picantes,
19 quando meu cacho sibila,
20 se move e anseia por umidade,
21 os escombros das estrelas se atiram sobre mim,
22 exatamente sobre o cabelo.

23 Quando envolta pela fumaça
24 volto a ver o que acontece,
25 meu pássaro, meu aliado da noite,
26 quando na noite eu sou acesa,
27 algo crepita na escuridão do arvoredo,
28 e afasto de mim as faíscas.

29 Quando continuo acesa como sou
30 e amada pelo fogo,
31 até a resina escorrer pelos troncos
32 pingar sobre as feridas e, quente,
33 tecer a terra,
34 (e mesmo quando à noite você rouba meu coração,
35 meu pássaro de fé, meu pássaro fiel!)
36 se ilumina aquela guarida
37 que você, sereno,
38 sobrevoa em calma absoluta –
39 aconteça o que acontecer
(Bachmann, 2022, p. 33-34).³²

³² A opção por traduzir o pronome *du* por *você*, utilizando os possessivos do *tu* é uma escolha fundamentada. Ela teve como objetivo evitar ambiguidades quanto ao endereçamento do texto (uma vez que, ao utilizar *seu/sua*, o leitor pode achar que o poema está se referindo a um terceiro) e, ao mesmo tempo, manter a coloquialidade – uma vez que *tu*, conjugado segundo a norma padrão, ocorre muito raramente no português brasileiro e, por esse motivo, situa o poema num registro muito distante daquele do poema original. Essa opção também é aquela adotada por Mauricio Mendonça Cardozo, em suas traduções de Paul Celan, e Caetano Gallindo, nas traduções de T.S. Elliot. No mais, cabe notar que o uso do *você* em conjunto com *teu/tua/ti* é uma característica de muitos usos coloquiais no Brasil. Nesse sentido, apesar de agramatical segundo a norma padrão, a opção feita aqui encontra respaldo nos usos do português e na literatura traduzida.

A estrofe inicial nos apresenta um mundo devastado sob um céu crepuscular, em que as árvores convidam ao sono. Postada sobre uma torre abandonada por seu guardião, a figura da coruja é introduzida. Calmos, seus olhos observam a terra abaixo, atentando para sua derrocada, quando aqueles incumbidos da vigília escaparam de sua tarefa. No recorte sobre o olhar do animal, as ideias de vigilância e atenção para um estado atual de coisas parecem ser enfatizadas. Se a coruja é aqui metáfora para a escrita, essa escrita deve estar voltada para aquilo que ocorre em um mundo devastado. Ela permanece assim acordada, a despeito do sonífero que lhe oferecem, em consonância com aquilo que na primeira palestra de Frankfurt (Bachmann, 1984, p. 12) aparece como a tarefa da escrita de perturbar o sono – seja ele desatenção ou indiferença – dos homens.

O tom elliotiano não é ocasional, nem passou despercebido da crítica.³³ Caberia lembrar, a esse respeito, que a *waste land* de T. S. Elliot tem um forte vínculo com a situação social que se colocava no início do século, após o fim da Primeira Guerra, e o poema de Bachmann parece adotar um caminho similar. Ainda que pudéssemos localizar a cena por ele desenhada num tempo imemorial, eterno, à luz da importância dada pela autora à experiência traumática da Segunda Guerra, tal interpretação seria pouco cuidadosa. O que temos nessa primeira estrofe parece ser, antes, o estabelecimento de um pano de fundo histórico, mesmo sem referências explícitas. Sem grandes dificuldades, podemos dizer que torre vazia, o crepúsculo e a devastação ativam o imaginário de um mundo pós-guerra – um mundo que é, justamente, o caso-limite de um “aconteça o que acontecer”, isto é, que ainda existe depois da catástrofe e dor extrema e, no qual, ainda se insiste em escrever.

A importância de uma dimensão histórica é reafirmada no primeiro verso da segunda estrofe, com o pássaro que sabe sua hora. Nesse momento, no que a coruja é apostrofada com um pedido para que se aproxime, o tom se aproxima de um apelo convocatório. Acompanhado do animal, o eu poético pode espiar por entre o “círculo de neblina” (*Dunstkreis*) habitado por aqueles que qualifica como ralé. O arranjo dessa imagem, inicialmente, parece corresponder à concepção aristocrática do poeta como profeta dotado de qualidades especiais que o separam dos demais. No entanto, se tivermos em conta o que Bachmann afirma em “*Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar*” (2010) acerca da maneira como as pessoas demandam a verdade do escritor, podemos constatar que não se trata aqui de qualquer discurso de superioridade moral ou intelectual.

³³ Cf. Rasch, 1975; Reitani, 2022.

Tendo esse discurso em perspectiva, é possível entender a maneira como o pronome “wir” (“nós”) é utilizado como uma forma de interpelação do leitor. A despeito de se referir, a princípio, ao eu e a ave, a natureza equívoca dos pronomes³⁴ e a própria maneira como o poema é destinado a uma interação num presente de enunciação³⁵ – como ele é relido e declamado – tensionam essa referência. O pronome nós, assim, se abre e se estende ao leitor, como se o convidasse para participação no olhar por meio da névoa, numa forma de endereçamento triangulado.³⁶ Tal forma de abertura está de acordo com aquilo que na primeira das palestras de Frankfurt aparece como despertar de um *Mitdenken* (“pensamento conjunto”): “eu, cheia de coragem, quero dizer que não posso os ensinar nada dessa cadeira professoral, mas talvez algo possa ser acordado – um pensamento conjunto, entre o desespero e a esperança” (Bachmann, 1984, p. 7)³⁷. Assim, se a capacidade de percepção do eu no poema é adquirida na companhia da ave, os leitores são convidados a partilhar dessa capacidade. Seria, assim, apenas por meio do exercício da escrita e da formulação da experiência que nela tem lugar que o poeta consegue ver³⁸ e apenas ao entrar no jogo com ela, ao ler, que o leitor também o pode. Tendo então a discussão da seção anterior em vista, podemos pensar que esse olhar pode possuir aqui o sentido de um reconhecimento da verdade. Ao jogar com a presença da palavra *Dunst* (“nebulosidade”) em *Dunstkreis* (“atmosfera”, “órbita de influência”), o círculo social da canalha é indissolivelmente unido à imagem de um espaço onde a verdade não pode ser discernida, porque a visão está recoberta de nuvens. Espreitar através dela, portanto, configura um tipo de relacionamento com a escrita e o mundo.

³⁴ Refiro-me aqui ao, hoje clássico, texto de Benveniste (2023).

³⁵ Sobre isso, destaco o trabalho de Jonathan Culler (2015) sobre o endereçamento lírico. Segundo Culler (2015, p. 105-109), a poesia tem a qualidade de um evento, isto é, o poema acontece enquanto um enunciado a ser repetido pelo leitor. Essa qualidade estaria na base daquilo que permite aos poemas se endereçarem a entidades externas a ele e desse fenômeno, por sua vez, ser sempre atualizado.

³⁶ A noção de endereçamento triangulado foi cunhada por Culler (2015, p. 196), ela diz respeito justamente à possibilidade de, havendo uma apóstrofe em um poema a uma entidade específica, o leitor se sentir endereçado.

³⁷ *ich, Mut fassend, meine, daß sich von diesem Lehrstuhl aus zwar nicht lehren, vielleicht aber etwas ercken läßt - ein Mitdenken von der Verzweiflung und der Hoffnung* [tradução minha].

³⁸ Essa leitura é similar àquela defendida por Woldietrich Rasch (1957, p. 19). Segundo o crítico, o olhar seria, em face do mundo devastado, uma arma. Esse olhar, no entanto, não seria apenas uma visão pura e simples, mas uma maneira de organização pela escrita, aquilo que a “pena” organiza.

Terceira e quarta estrofes funcionam como um elogio do pássaro e marcam o ápice do poema, no que diz respeito a seu tom, com a predominância de pés dádilos.³⁹ Nelas, torna-se mais clara a relação do eu com a coruja, assim como seu sentido metafórico, associado à escrita. Enquanto “*Schultergenosß*” (verso 12), a coruja não é um instrumento, mas uma companheira. Sua caracterização como arma tem, portanto, mais de uma faceta: no conjunto do texto, ela não forma um símbolo perfeito. Segundo a interpretação oferecida por Reitani (2022, p. 191-192), a coruja é concebida como projeção de um “eu ideal” no mundo devastado. No entanto, como temos feito aqui, é possível lê-la como a própria prática da escrita, que acompanha o eu poético e a única coisa que ele tem a oferecer para o mundo, sua única joia (verso 14). Com isso, estaríamos diante também de uma relação afetiva com o próprio fazer poético, em que a linguagem não pode ser instrumental, ainda que se incline sobre o real, ao observá-lo da “torre”.

Essa relação é, justamente, o que vem à frente nas três estrofes seguintes, marcadas pela retomada anafórica da conjunção “quando” (*wenn*). Nelas, não encontramos propriamente a descrição de situações, mas imagens que veiculam estados interiores, entrelaçadas a elementos da natureza. Destacam-se, particularmente, as metáforas ligadas ao fogo: a pele queima (verso 16), os cachos chamejam (verso 19), o eu possui um capacete de fumaça (verso 23), é incendiado versos 26 e 29), crepita (verso 27) e é amado pelo fogo (verso 30). Em suas ocorrências, elas parecem estar ligadas à força interior que move o poeta, impelindo-o a escrita: o anseio que amarga a poesia, como no último trecho de “*Frage und Scheinfrage*” (1984) discutido na seção anterior. Em uma noite escura, algo inquieta e queima esse eu, sendo a escrita sua única aliada (“*mein Vogel, mein Beistand des Nachts*”). Com o acúmulo progressivo das imagens, o próprio movimento das chamas se alastrando é evocado, traduzindo, com isso, a impossibilidade do eu conter o que nele arde. O ímpeto de escrever torna-se, assim, necessidade: necessidade de buscar e dizer a verdade, na poesia.

Nota-se ainda que a escuridão das árvores (*dunklen Bestand*)⁴⁰ – conforme sugerido anteriormente – pode ser lida tanto como um estado interior de abatimento

³⁹ Cabe destacar, sobre isso, que o pé dádilo é aquele escolhido para o tom elevado dos poemas homéricos (em hexâmetros dádilos). Na tradição literária de língua alemã, não há uma forma específica para o uso desse pé. Ele aparece com frequência, no entanto, na poesia de Goethe e Schiller e pode vincular tanto uma exaltação festiva quanto uma inquietação interior (Burdorf et al., 2007, p. 139). Sobre as questões rítmicas em Bachmann, ver também Barreto (2018).

⁴⁰ A palavra *Bestand* designa, mais comumente, a existência ou uma duração. Entretanto, ela pode se referir também a um conjunto de plantas e, sobretudo, uma floresta. O poema de Bachmann parece jogar justamente com essa multiplicidade de sentidos.

contra o qual o fogo se imporia, quanto remeter ao crepúsculo em que o mundo devastado afundou, isto é, como um tempo histórico escuro, de pouca esperança. Com isso, o poema cria uma tensão entre claridade e escuridão que envolve o eu poético e que parece estruturar a escolha dos significantes. Mas, para além dessa polaridade, enquanto um eu em brasa, o eu também está tensionado entre angústia e anseio, na medida em que o fogo pode ser concebido tanto como algo que vivifica quanto como algo que dói.

Nesse estado tensionado o eu então permanece até que a resina das árvores pingue sobre as feridas e *teça* ou *fie* a terra (versos 32-34). No sentido de fiar, o verbo *verspinnen* remete à possibilidade de a poesia constituir a verdade, *wahrmachen*, no sentido de afetar o real e disputar a linguagem dada. No entanto, ele também pode ter o sentido de fixar-se em uma ideia e ser dominado por ela. Fazendo com que esses dois sentidos convivam, o poema sugere que a constituição do mundo é indissociável de uma reflexão incansável sobre ele e que esta pode acarretar, muitas vezes, em uma espécie de sofrimento – e que aparece na primeira palestra de Frankfurt (Bachmann, 1984, p. 21), aparece também como medo de confrontar o real. De modo similar, o escorrer do líquido das árvores sobre as feridas nos retorna à problemática da dor que precisa ser encarada e trabalhada pela literatura, uma vez que a resina das plantas tem a capacidade de cicatrizá-las – e atentemos para o fato de que a cicatrização não necessariamente implica num *consolo*. Para atingir esses efeitos, no entanto, o eu do poema tem seu coração roubado pela coruja, como se a tarefa a que se propõe exigisse uma perda ou um compartilhamento de si. O coração roubado é o que fica do eu na escrita, um sentido singular da experiência que se compartilha, e, ao mesmo tempo, o sacrifício de um trabalho que pode exigir muito daquele que o realiza, seja porque demanda uma confrontação consigo mesmo ou com uma realidade difícil.

Já ao final do poema o pássaro então voa sereno e em absoluta paz (versos 37-38), como se a angústia e o anseio tivessem sido aplacados quando a escrita alcança a realidade. No entanto, conforme entendo, essa calma é apenas momentânea. Na medida em que o poema termina com a mesma frase que o inicia, se insinua aqui a possibilidade de uma leitura circular. Assim, se o pássaro voa em calma absoluta na última estrofe é tão somente para ser convocado novamente, naquilo que o leitor é convocado a reler o texto. Como o pão de Simone Weil, que na leitura bachmanianna desperta a fome quando mordido, algo aqui não se contenta por completo. Novas experiências precisam, pois, ser ditas, num mundo em que a realidade precisa ser incessantemente disputada, as experiências criadas e a linguagem reinventada. No mais, a repetição da expressão *was auch geschieht* também marca uma insistência na

escolha pela escrita como tarefa. Aconteça o que acontecer, a escrita, na figura da coruja, resiste e acompanha o poeta. Tudo poderia ser dele tirado, mas não isso. Assim, ela é sua única arma também no sentido de ser aquela que resta, quando o ocaso do mundo lhes rouba todas as outras. De forma similar poderíamos pensar o uso de “wenn” nas últimas estrofes. Conforme afirma Hans Höller (1987, p. 48 *apud* Reitani, 2022, p. 192), ele transpõe “gramaticalmente” a dedicação à poesia, a despeito de todas as condições adversas, num esforço contínuo para seguir formulando novos começos.

Quanto ao simbolismo do véu nos versos sete e catorze, Rasch (1957, p. 20) e Oelmann (1980, p. 14) enxergam nele um aceno a um tipo de poética que obscurece seus sentidos, preocupada com a beleza do discurso – pensada como beleza do véu – e com o tipo de acesso à realidade. O primeiro afirma que a busca por esse obscurecimento seria uma forma de se contrapor ao alto grau de racionalização da sociedade e ao modo como ela torna tudo imediatamente legível e reproduzível, de maneira mecânica; o segundo, que o acesso ao real só seria suportável por meio de um véu, que em parte a oculta e em parte a revela. A defesa que Bachmann faz da poesia em seus textos poetológicos, no entanto, não parece ter em vista a *dificuldade* do acesso, nem coloca o problema da linguagem poética nos termos da beleza.

Se o véu, de fato, impede que se veja algo de forma totalmente nítida, pois sua tessitura deixa passar apenas parte da imagem que dele está por trás, essa característica não precisa ser necessariamente associada a um encobrimento. Não é de se jogar fora, portanto, a possibilidade de que o sentido tradicional que o véu tem na tradição poética – associado mais comumente tanto à beleza feminina e à modéstia quanto ao encobrimento/revelação da realidade e a própria divisão entre o mundo material e espiritual – possa estar aqui ligeiramente torcido – movimento que, inclusive, vai de encontro com a asserção de Bachmann sobre como a poesia não poderia se valer da linguagem sempre utilizada. Numa outra leitura, as características que permitem ao véu cobrir poderiam ser vistas como aquelas que suscitam um outro tipo de relação entre realidade e literatura. Um que não visa a representação de fatos consolidados, tomando o mundo como algo a ser imitado e transposto, ainda que sob uma linguagem “críptica”, mas que busca uma verdade de outra ordem, em que o real não é figurado, mas inquirido. Portanto, uma relação em que a correspondência entre as palavras e as coisas não é perfeita e a verdade aparece não na forma de fatos ocorridos – que poderiam ser, então, resgatados e reconstruídos –, mas como elaboração da experiência.

Esse tipo de associação entre literatura e realidade pode ser, aliás, o motivo pelo qual se fala tanto da falta de clareza e da obscuridade das imagens

bachmannianas. Algo é obscuro no poema não porque este intencionalmente deseje ocultar uma realidade ou sentido, mas porque a linguagem é marcada por uma busca inquietante da verdade, que exige encarar uma dor e desautomatizar o olhar. Nesse sentido, a poesia seria como o pão a ranger entre os dentes, porque demanda de seus leitores um esforço de compreensão.⁴¹ A própria torção do sentido do véu poderia ser um exemplo disso em “Mein Vogel” (2022), mas também poderíamos pensar no modo como as imagens mobilizadas por Bachmann não funcionam como um símbolo, isto é, como uma imagem que se refere exclusivamente a um referente bem definido – como na leitura feita da floresta em relação à escuridão, no seu aspecto, a um só tempo, interno e social – ou como a sintaxe é nele interrompida, com versos que se interpõe às orações.

Sob essa perspectiva, a beleza da linguagem é algo que contemplamos, mas que não constituiu a finalidade do esforço poético. Conforme diz Bachmann em “Frage und Scheinfrage” (1984, p. 16): “Nisso ela nos autoriza a reconhecer sua beleza, apreciar essa beleza, mas sabendo que ela obedece a uma transformação, que nem em primeiro nem em último lugar diz respeito à contemplação estética, mas antes a uma nova capacidade de compreender”.⁴² Simplesmente ser bela é um destino infeliz para a poesia. Ela precisa, para a autora, querer mais, ambicionar algo para além de si mesma. A coruja do poema, por esse motivo, traz novamente a luz para o posto de vigília que estava abandonado (verso 36), para aquela torre da primeira estrofe da qual o guarda desistira. Além de um pássaro fiel, ela é também um pássaro de fé (verso 35): nada menos do que um sentido íntimo de esperança no que há por vir, numa possibilidade de mudança do mundo, possibilidade e esperança que são atravessadas por um esforço de escrever, de participar do mundo tendo a poesia como arma.

Considerações finais

Este artigo buscou tratar, conjuntamente, de um poema e dois textos poetológicos, sob o entendimento de que eles giram em torno de um conjunto similar de questões: a relação entre escrita e realidade, a tarefa do escritor diante do mundo e o compromisso com uma verdade. Nota-se que muitos dos aspectos trabalhados demandam uma atenção maior. A relação entre as noções de verdade e experiência nas palestras de Frankfurt e no *Kriegsblinden-Rede*, por exemplo, se entregam ainda a

⁴¹ Esse caminho de leitura é similar aquele identificado por Mauricio Mendonça Cardozo no que diz respeito ao modo de construção dos poemas celaneanos e à noção de ‘obscuridade’ nas anotações do autor (cf. Cardozo, 2012). No entanto, cabe destacar que os usos feitos por Celan e Bachmann da língua alemã são bem distintos.

⁴² *Da mag sie uns freilich erlauben, auf ihre Schönheit zu achten, Schönheit zu empfinden, aber sie gehorcht einer Veränderung, die weder zuerst noch zuletzt ästhetische Befriedigung will, sondern neue Fassungskraft* [tradução minha].

outras leituras, que estejam atentas ao diálogo de Bachmann com outros autores da época – por exemplo, as concepções de poesia de Paul Celan e Gottfried Benn – ou à sua abertura a elaborações teóricas contemporâneas, como a discussão empreendida por Jacques Rancière acerca da partilha do sensível – uma discussão que constitui uma espécie de plano de fundo não nomeado deste trabalho.

A leitura de “*Mein Vogel*” (2022), por sua vez, esteve diretamente preocupada com o estabelecimento de relações entre os três textos. Isso, por um lado, pode constituir um olhar novo sobre o texto; por outro, pode fazer com que, em alguns momentos, essa leitura deixe de lado outros aspectos. Um desses aspectos é a relação complexa que o poema trava com a natureza, num trânsito entre o mundo interno (do eu poético) e externo. Essa relação foi aludida apenas brevemente, no entanto, se considerarmos o grande sucesso que a *Naturlyrik* teve nos anos cinquenta e as tentativas de renovação ou de restauração pelas quais passou nessa época, tal questão merece um tratamento mais cuidadoso. Segundo se entende aqui, investigar essa questão não diz respeito só à possibilidade de complexificar análises de poemas específicos, mas de repensar a própria maneira como a poesia de Bachmann dialoga com a tradição na qual estava inscrita, produzindo deslocamentos e subversões.

No mais, observa-se que a possibilidade desse poema e desses textos poetológicos receberem outras leituras atestam a própria fecundidade da produção de Ingeborg Bachmann, cuja preocupação com a relação entre a linguagem e o mundo não perdeu em nada em importância, seja no contexto de língua alemã, seja no de língua portuguesa.

Referências

- ARISTOTELES. **Poética**. Tradução, prefácio, introdução, comentário e apêndices de Eudoro de Souza. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1994.
- BACHMANN, Ingeborg. Frage und Scheinfrage. In: BACHMANN, Ingeborg. **Frankfurter Vorlesungen: Probleme zeitgenössischer Dichtung**. Munique/Zurique: Piper, 1984. p. 6-23.
- BACHMANN, Ingeborg. Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar. In: BACHMANN, Ingeborg. **Werke 4: Essays, Reden, Vermischte Schriften, Anhang**. Munique/Zurique: Piper, 2010. p.275-277.
- BACHMANN, Ingeborg. Meu pássaro. In: BACHMANN, Ingeborg. **O tempo adiado e outros poemas**. Seleção, tradução e posfácio: Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020. p.40–43.

BACHMANN, Ingeborg. Mein Vogel. In: BACHMANN, Ingeborg. **Salzburger Ausgabe – Anrufung des Großen Bären**. Gedichte. Munique/Berlim/Zurique: Suhrkamp, 2022. p. 33-34.

BANNASCH, Bettina. Literaturkritische Essays und Frankfurter Vorlesungen. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Drik (org.) **Bachmann-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2013. p.191-203.

BARRETO, Matheus. **O aspecto rítmico na tradução de cinco poemas de Ingeborg Bachmann**. 2018. 137 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2018.

BENVENISTE, Émile. A natureza dos pronomes. In: BENVENISTE, Émile. **Problemas de linguística geral I**. Tradução de Maria da Glória Novak e Maria Luisa Neri. Revisão da tradução de Isaac Nicolau Salum. Campinas: Pontes, 2005. p. 277-283.

BURDORF, Dieter; FASBENDER, Christoph; MOENNIGHOFF, Burkhard (org.). **Metzler Lexikon Literatur**. Begriffe und Definitionen. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2007.

CARDOZO, Mauricio Mendonça. A obscuridade do poético em Paul Celan. **Pandaemonium Germanicum**, v. 15, n. 19, p. 82-108, 2012. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/39797>. Acesso em: 15 dez. 2024.

CELAN, Paul. Antwort auf eine Umfrage der Librarie Finkler. In: CELAN, Paul. **Gesammelte Werke in sieben Bände**. Dritter Band. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 167-168.

COLOMBAT, Rémy. Hugo Friedrich ou les incertitudes de la modernité. **Revue d'France et des pays de langue allemande**, n. 16, v. 4, p. 591-615, 1984. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/reval_0035-0974_1984_num_16_4_2733. Acesso em: 10 nov. 2025.

COLOMBAT, Rémy. Le problème du symbolisme dans la poétique des années 1950. **France d'aujourd'hui**, v. 104, p. 49-67, 1988. Disponível em: https://www.persee.fr/doc/alauj_0002-5712_1988_num_104_1_3503. Acesso em: 10 nov. 2025.

CULLER, Jonathan. **Theory of the Lyric**. Cambridge: Harvard University Press, 2015.

ERDLE, Birgit R. Bachmann und Celan treffen Nelly Sachs. Spuren des Ereignisses in den Texten. In: BÖSCHENSTEIN, Bernhard; WEIGERL, Sigrid. **Ingeborg Bachmann und Paul Celan Poetische Korrespondenzen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 85-115.

GALLE, Helmut; PEREZ, Juliana P. O real a partir da literatura: ou das relações entre literatura e conhecimento. In: UPHOFF, D.; AZENHA Jr, J.; FISCHER, E.; PEREZ, J. P. (org.). **75 anos de alemão na USP**. Reflexões sobre uma germanística brasileira. São Paulo: Humanitas, 2015. p. 125-148.

GEHLE, Holger. Poetologien nach Auschwitz. Bachmanns und Celans Sprechen über Dichtung zwischen 1958 und 1961. In: BÖSCHENSTEIN, Bernhard; WEIGERL, Sigrid. **Ingeborg Bachmann und Paul Celan Poetische Korrespondenzen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 116-130.

LENNOX, Sara. **Cemetery of The Murdered Daughters**: feminism, history and ingeborg bachmann. Massachusetts: University of Massachusetts Press, 2006.

LENNOX, Sara. Rezeptionsgeschichte. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Drik (org.) **Bachmann-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2013. p. 22-41.

OELMANN, Ute Maria. Ingeborg Bachmann. In: OELMANN, Ute Maria. **Deutsche poetologische Lyrik nach 1954**: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart: Akademischer Verlag Hans-Dieter Heinz, 1980. p. 1-103.

REITANI, Luigi. Literaturwissenschaftler Kommentar; Zur Edition: Aspekte der Überlieferung, Entstehung und Arbeitsweise. In: BACHMANN, Ingeborg. **Salzburger Ausgabe – Anrufung des Großen Bären**. Gedichte. Editado por Luigi Reitani. Munique/Berlin/Zürich: Suhrkamp, 2022. p. 97-160; 161-290.

RASCH, Wolf Dietrich. Ingeborg Bachmann: „Mein Vogel“. **Germanisch-Romanische Monatsschrift**, n. 7, p. 16-21, 1957.

SCHMAUS, Marion. Anrufung des Großen Bären und Gedichte aus dem Umfeld. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Drik (org.) **Bachmann-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Sonderausgabe. Stuttgart/Weimar: J.B. Metzler, 2013. p. 67-78.

VON WEIDENBAUM, Inge. Ist die Wahrheit zumutbar? In: BÖSCHENSTEIN, Bernhard; WEIGERL, Sigrid. **Ingeborg Bachmann und Paul Celan Poetische Korrespondenzen**. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2000. p. 23-28.