

Referência a Atena na literatura de língua alemã do Pós-Guerra: uma
figura de identificação poética no poema “*Mein Vogel*”, de Ingeborg
Bachmann

Danilo Serpa¹

Resumo: O texto investiga o recurso à figura de Palas Atena em textos de Gottfried Benn, Ingeborg Bachmann e Paul Celan, que se relacionam em larga medida por suas diferenças no âmbito da literatura do pós-Segunda Guerra. De todo modo, Atena serve, em cada caso, como figura de identificação poética. Entre outras coisas, isto desloca a sua tradicional associação com o pensamento filosófico, através do símbolo da coruja, para a poesia. Mostra, assim, projetos poéticos que diversamente consideram dinâmicas da mente, do intelecto, e desenvolvem-se num plano da abstração. Mas, ao mesmo tempo, eles também se voltam à materialidade de sua representação textual e à corporeidade da figura representada, aspectos tematizados nos próprios textos. Nas seções, perscruta-se como Atena, que conta entre suas características o enxergar além, o que as pessoas não veem ou não querem ver, é vinculada, a cada vez, a elementos da própria literatura e poesia. O centro da análise aqui conforma o poema “*Mein Vogel*” (“Meu pássaro”), de Bachmann. Trata-se, nas representações examinadas, de Atena ‘num mundo devastado’, ameaçado de destruição. Isto cria um contraste com sua imagem advinda da Antiguidade de deusa intocável, com sua característica de inviolabilidade. Por fim, é sugestivo que investigações acerca da elaboração da figura de Atena possam contribuir para a compreensão do tratamento de questões poético-estéticas, que se mesclam a questões político-culturais, no âmbito da própria literatura moderna.

Palavras-chave: poesia do Pós-Guerra; Palas Atena; Ingeborg Bachmann; poetologia.

Zusammenfassung: Der Text untersucht die Bezugnahme auf Pallas Athene in Texten von Gottfried Benn, Ingeborg Bachmann und Paul Celan, die innerhalb der Nachkriegsliteratur jedoch divergierende Positionen einnehmen. Gleichzeitig fungiert Athene dabei als poetische Identifikationsfigur. Unter anderem verschiebt sich dadurch ihre traditionelle Verbindung mit dem philosophischen Denken – symbolisiert durch die Eule – hin zur Sphäre der Dichtung. Sichtbar werden so poetische Entwürfe, die auf unterschiedliche Weise auf Dynamiken des Intellekts beruhen und sich auf einer Ebene der Abstraktion entfalten. Zugleich wenden sie sich der sprachlichen Materialität sowie der Körperlichkeit der dargestellten Figur zu – Aspekte, die in den Texten selbst thematisiert werden. In den einzelnen Abschnitten wird untersucht, wie Athene, die sich durch die Fähigkeit zur Weit- und Scharfsichtigkeit – also zur Wahrnehmung dessen, was den meisten verborgen bleibt – auszeichnet, jeweils mit spezifischen literarischen Elementen verknüpft wird. Im Zentrum der Analyse steht das Gedicht „*Mein Vogel*“ von Bachmann. Die untersuchten Darstellungen verorten Athene in einer ‚verheerten‘, von Zerstörung bedrohten Welt. Daraus ergibt sich ein Kontrast zu ihrem aus der Antike stammenden Bild als ‚unberührbarer‘ Göttin, deren wesentliches Merkmal ihre Unverletzlichkeit ist. Es ist naheliegend, dass die

¹ Doutor e mestre em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (USP). Professor do Departamento de Letras Anglo-Germânicas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). E-mail: daniloserpa@uol.com.br. ORCID iD: 0000-0002-3007-8904.

Untersuchung der Figur der Athene in der modernen Literatur zu einem Verständnis der Verschränkung poetisch-ästhetischer und politisch-kultureller Dimensionen beitragen kann.

Schlüsselwörter: Literatur der Nachkriegszeit; Pallas Atena; Ingeborg Bachmann; Poetologie.

Atena em Benn, Bachmann e Celan

Gottfried Benn, Ingeborg Bachmann e Paul Celan relacionam-se por suas oposições no âmbito da poesia e de concepções poéticas do pós-Segunda Guerra. Por um lado, Benn se distingue como figura conhecida principalmente na lírica desde a década de 1910. Após uma fase de ostracismo público devido a suas posições durante o período de chegada ao poder do regime nazifascista na Alemanha, torna-se novamente voz de destaque na literatura do começo dos anos 1950. Mais, seu ensaio “Probleme der Lyrik” (“Problemas da lírica”) (1951) pauta discussões da época sobre poesia e mostra agora um autor que é associado a textos representativos e se torna referência. Por outro lado, Celan e Bachmann formam a nova geração da lírica de língua alemã, e publicam seus livros de estreia no Pós-Guerra, de maneira mais definitiva, no começo dos anos 1950. Benn continua a morar em Berlim, onde se estabelecera, com períodos de interrupção, desde a época de seus estudos. Ali permanece até a sua morte em 1956, então Alemanha Ocidental. Celan e Bachmann conformam vozes ‘de fora’ da Alemanha – de outra “paisagem” (“Landschaft”), como Celan parece referir-se a isto (GW 3, 185) –, com diferentes percursos de recepção na RFA. Tanto Bachmann quanto Celan residem fora de países de língua alemã. Uma oposição de que participam e que se torna representativa da época na historiografia literária diz respeito a Benn defender, explicitamente nesse período do pós-guerra, uma arte, uma lírica monológica, mesmo dissociada do seu entorno, ‘da realidade’ – o que, no vocabulário idiossincrático do autor, converge com sua ideia de esquizofrenia na arte e com suas propostas de despersonalização do artista –, enquanto Bachmann e Celan desenvolvem, cada qual a seu modo, uma poética da procura pelo diálogo, pelo outro, pelo “tu”, bem como uma poesia com marcas pessoais, permeável pelas vicissitudes da história e do presente e na qual se imprimem até mesmo datas específicas.

Em seu influente ensaio de 1951, “Problemas da lírica”, que já em 1956 Hugo Friedrich (p. 117) denomina a “ars poetica da geração atual”,² Benn fala do “caráter monológico da lírica” (“der monologische Charakter der Lyrik”) (GWE 3, 511). Define o poema como “absoluto” (GWE 3, 529), o que também quer dizer, no caso, “não dirigido a ninguém” (“an niemanden gerichtet”). A caracterização culmina em sentenças como: a

² Quando não houver indicação em outro sentido, a tradução é própria.

“lírica é uma arte anacorética” (“Lyrik ist eine anachoretische Kunst”) (GWE 3, 511). O poema se distingue, sobretudo, como um solilóquio.

A consideração de que esse texto de Benn é considerado a “arte poética da geração atual” reflete sua significância à época, mas tem restrições. Celan e Bachmann não apenas não o seguem, mas decididamente se contrapõem a ele, pelo menos em determinados pontos. O discurso de agradecimento de Celan pelo recebimento do prêmio literário de Bremen, *Die Bremer Rede* (1958), destaca o caráter dialógico, “por sua própria natureza”, do poema, da linguagem (GW 3, 186). Os poemas ‘procuram a abertura’, “eles se destinam a algo” (“[s]ie halten auf etwas zu”), “talvez a um tu disponível” (“auf ein ansprechbares Du vielleicht”).

Em seu discurso de recebimento do prêmio dos cegos de guerra, intitulado “Die Wahrheit ist dem Menschen zumutbar” (1959) (“O ser humano pode tolerar a verdade”), Bachmann formula: “O escritor – e isto também é de sua natureza – está voltado, com todo o seu ser, a um tu” (“Der Schriftsteller – und das ist auch in seiner Natur – ist mit seinem ganzen Wesen auf ein Du gerichtet”) (W 4, 275-276). Algo similar se encontra novamente no discurso de Celan de recebimento do Prêmio Büchner (*Büchnerpreis*), “Der Meridian” (“O Meridiano”), que condensa elementos bastante significativos da poética do autor: “O poema quer ir ao encontro de um Outro, precisa desse Outro, de um interlocutor” (Celan, 1996, p. 57, na trad. de J. Barrento e V. Milheiro) (“das Gedicht will zu einem Andern, es braucht dieses Andere, es braucht ein Gegenüber”, GW 3, 198). “O Meridiano” pode ser considerado justamente um contraponto, uma resposta ao ensaio de Benn “Problemas da lírica” (v. p. ex. Böschstein, 2012, p. 169), o que se depreende de sentenças como: “O poema absoluto – não, isto não existe, certamente, não pode existir, tal coisa!” (Celan, 1996, p. 58) (“Das absolute Gedicht – nein, das gibt es gewiß nicht, das kann es nicht geben!”, GW 3, 199).

A oposição não se esgota apenas na questão do poema monológico ou dialógico, do poema dirigido ou não a alguém. Jürgen Lehmann (2012, p. 164) lista outras: enquanto Benn escreve os *Poemas Estáticos* (*Statische Gedichte*), Celan fala do movimento e da abertura do poema. Benn debruça-se sobre elementos (supostamente) antropológicos e apartados de forças sociais na arte. Celan insiste na participação do poema na corrente da história e do tempo.

Mesmo quando se trata de aproximações, como no caso do uso de um vocabulário técnico, advindo das ciências naturais – algo até certo ponto comum a ambos –, pode-se divisar um sentido polêmico. Jerry Glen (1967) supõe a retomada, com alterações, da palavra “cílio” / “epitélio” (“Flimmerhaare”) do ensaio de Benn

“Problemas da lírica” (GWE 3, 519) no poema de Celan “Sprachgitter” (“Prisão da palavra”). Mas para Glen (1967, esp. 11-12), Celan, ao associar a palavra à ‘cinza do coração’, opõe-se à palavra-sul, solar, distante, azul, de Benn. Isto não significa, no entanto, que procedimentos da linguagem lírica associados a Benn não possam ser encontrados em Celan, como, na análise de Thorsten Valk (2009) do poema “Unter ein Bild” (“Sob um quadro”, também do livro *Sprachgitter*), a própria representação ‘estática’.

No que diz respeito a Bachmann, o distanciamento a Benn se percebe na *Preleção de Frankfurt (Frankfurter Vorlesung, 1959/1960)* ‘sobre poemas’ (W 4, 206):

Não considero, de modo algum, ser um acaso que Gottfried Benn e Ezra Pound, que alguns dos nossos jovens poetas devem justamente agora descobrir para si [...], que esses dois poetas — e são poetas, disto não há dúvida — estavam a apenas um passo do céu da pura arte para a adulação da barbárie.

Ich halte es für durchaus nicht zufällig, daß Gottfried Benn und Ezra Pound, den einige unserer jungen Dichter nun ausgerechnet für sich entdecken müssen [...], daß es für jene beiden Dichter, und sie sind Dichter, daran ist kein Zweifel, nur ein Schritt war aus dem reinen Kunsthimmel zur Anbiederung mit der Barbarei.

Nessa passagem da preleção, Bachmann questiona a desconsideração de aspectos éticos por determinadas posturas esteticistas. Em contraposição a isso, defende uma arte que lide com “questões de culpa” (“Schuldfragen”), o que alude, de maneira algo evidente no contexto, não apenas à guerra da década anterior, mas também à perseguição e ao extermínio contra judeus.

Não obstante, no próprio âmbito das *Preleções* encontra-se ainda a valorização de Benn. Em “Fragen und Scheinfragen” (“Perguntas e perguntas retóricas”), Bachmann inclui a novela *Rönne* no conjunto de textos da modernidade literária que, na sequência da *Carta de Lord Chandos* (1902), de Hofmannsthal, lidam com o problema – decisivo para a autora – da angústia com a linguagem, da ‘falência’ da linguagem na representação da ‘realidade’, do abismo que se abre entre o ‘eu’, a linguagem e as coisas (W 4, 188-190). Mais para o final da preleção ‘sobre poemas’, repete, em suas palavras, um aprendizado advindo da radicalidade esteticista, Benn ao declarar que “ter boas intenções não basta para escrever um bom poema” (“daß man mit guter Gesinnung noch lange kein gutes Gedicht macht”) (W 4, 214).

No que se refere à visão da crítica, considera-se que a relação é nuançada e abarca tanto aproximações quanto afastamentos, compreendendo simultaneamente a subversão de traços, temas, motivos e elementos poéticos e a preservação de ressonâncias e continuidades (v. Götttsche, 2013, p. 278). Retomando Oelmann (1980, p.

45), Götsche (2013) afirma, por exemplo, que a pesquisa pode distinguir reminiscências de Benn tardio no poema “Mein Vogel” (“Meu pássaro”), de Bachmann. No entanto, a afirmação de Oelmann refere-se sobretudo ao poema “Bleib” (“Permaneça”), também do livro *Anrufung des großen Bären* (*Invocação da Ursa Maior*) – a menção a “Mein Vogel” ali serve, antes, a uma comparação com o poema “Bleib” (“Permaneça”) tematizado. Nessa análise, os ecos de Benn em “Bleib” – “tão fortes que quase incomodam” (Oelmann, 1980, p. 46) – resultam da configuração sonora e rítmica, com versos alternados “v-v-v-v”, versos ímpares com cadência oxítona, pares, paroxítonas, em rimas alternadas. Aqui, aparece, entre outras coisas, a associação da poesia tardia de Benn, como ‘artista’ da forma, a formas poéticas fixas.

Uma leitura do poema “Mein Vogel” relacionando-o a Benn é procedida por Primus-Heinz Kucher e Luigi Reitani (2000). A caracterização do eu-lírico do poema como Atena é aproximada ao texto de Benn “Pallas Athene”, em comparação com o qual o poema apresentaria uma “inversão programática” (Kucher; Reitani, 2000, p. 25-26). No entanto, a interpretação mencionada sugere, em muitos sentidos, continuidades, na representação de um eu-lírico que renunciaria ao amor, rejeitaria o estímulo dos sentidos, bem como uma integração entre sentimento e conhecimento.

O presente texto investiga a atribuição de características da arte e poesia à figura de Atena, na elaboração de traços associados a ela na tradição, na literatura de expressão alemã do fim da Segunda Guerra e do Pós-Guerra. O foco da análise recai na representação de Atena como princípio artístico, como figura que se vincula à produção literária tanto para Benn quanto para Bachmann e Celan. Assim, o exame da figura de Atena converge com o de concepções sobre arte e poesia expostas em textos literários de Bachmann e Celan – daí o caráter poetológico do texto.

Esse conjunto de textos que retoma de tal forma Atena tem algo de surpreendente, porque ela, numa visão geral, tradicional, não é destacadamente associada às artes poéticas. De modo diverso, ela se vincula a batalhas, à guerra, à proteção de heróis; à astúcia e à sabedoria. Sua coruja torna-se um símbolo da filosofia. Em relação às artes, Atena (*Ergane*) preside o trabalho industrio-artesanal, como a forja e a extração do azeite de oliva. Mas liga-se também a funções como o fiar, tecer e tratar a lã. Ademais, já no *Tratado dos deuses* (*Götterlehre*), de Karl Philipp Moritz (1989 [1795], p. 92), Atena é aproximada, de passagem, às artes plásticas, mesmo às artes em geral, através de sua associação com a própria cidade de Atenas – uma tópica que reaparecerá aqui.

O centro da análise recai sobre o poema “Mein Vogel”, de Bachmann, após a consideração de Atena no texto “Pallas Athene”, de Benn. Por fim, aborda-se

brevemente a menção à Palas Atena no poema “Wenn ich nicht weiss, nicht weiss” (“Se eu não sei, não sei”), de Celan. Não se trata, na investigação, de assinalar referências diretas entre os textos. O que se propõe é uma análise do tratamento a essa figura enquanto representante de elementos da arte, da poesia, nos textos. Nas contraposições, podem-se distinguir também características dessas literaturas. Pelo que se percebe, Atenas torna-se um motivo literário com recorrência em língua alemã na metade do século XX.

De maneira geral, o texto lida com a representação de figuras autorais em Bachmann, de figuras que representam o fazer poético, literário, em sua poesia. Trata-se de investigar suas máscaras, *personae* poéticas, revisando, nisso, sentidos que se atribuem a elas na crítica.

Benn: “Pallas Athena”

Escrito em seu local de ‘emigração interior’, Landsberg an der Warthe (v. Valtolina, 2016), o texto de fim de 1943, publicado apenas em 1949 – consequência tanto do lugar marginal de Benn na Alemanha nazista quanto de seu envolvimento com o regime – mostra uma significativa mudança de orientação cultural do seu autor: se por volta de dez anos antes “Dorische Welt” (“Mundo dórico”), de 1934, elege Esparta, cujo ideal militarista se projeta no presente, como centro da civilização grega e fonte de sua grandeza artística, “Pallas Athena” recorre agora à deusa da cidade que representa a contraparte de Esparta. Atena reúne “todos os gregos” (“[a]lle die Hellenen”) (SW 2, 339), vale particularmente como protetora de Orestes, da estirpe dos Atridas (“die oresteischen Hellenen”) (SW 2, 339).

Esse atributo remete ao final da trilogia de Ésquilo, as Eumênides (SW 2, 332). Ainda que isso no texto “Palas Atena” se apoie em uma citação algo deturpada (cf. SW 2, 332, não é Atena, mas Apolo que diz os versos citados da peça), a caracterização de Atena como defensora do matricídio, do crime de sangue de Orestes, é lugar-comum dos ‘defensores do direito materno’, como Benn os caracteriza pejorativamente (“Mutterrechtler”) (SW 2, 334). Em um procedimento de colagem conhecido da sua prosa ensaística e poesia, o texto se desenvolve em confrontação com outro, incorporando-o, principalmente o livro *Erkenntnisgeist und Muttergeist* (*Espírito intelectual e espírito materno*) (1932), de Ernst Bergmann.

As acusações de Bergmann contra Atenas, replicadas no texto de Benn, devem resultar em seu inverso, quer dizer, em sua valorização no ensaio, usando termos similares. Para Bergmann, a deusa representa a “forma cerebral do espírito intelectual masculino, contrária à natureza” (“naturwidrige Zerebralgestalt männlichen

Erkenntnisgeistes”) (SW 2, 723); funda a ‘cultura em sentido pejorativo’. Nessa dicotomia, ela é associada por Bergmann, de maneira negativa, ao “espírito intelectual”. Já para Benn, ela representa, enquanto propiciadora da cultura – grega, no caso –, a criação artística, a obra da arte.

Ainda que parte da polêmica com textos anteriores, a família dos Atridas, que se associa a Micenas, é, nesse contexto, destacada. Se no ensaio “Mundo dórico” este se expande ‘sobre Micenas’, em formulação difícil de traduzir: “o mundo dórico faz fronteira com o milênio cretense, através de Micenas” (“An das kretische Jahrtausend [...] grenzt über Mykene die dorische Welt”) (SW 2, 124), o que, na interpretação de Thomas Gann (2015, esp. 195), alude à época histórica da chegada dos dóricos no Peloponeso, início da idade do ferro na Grécia, fim da era minóico-micênica (sugerida na expressão “Voreisenzeitalter” [“época pré-ferro”], SW 2: 124), agora a estirpe de Orestes é relacionada a Atenas. Assim, perfaz-se uma associação entre esta e os mundos minoico e micênico para a consideração da cultura grega.

Talvez esteja subjacente ao texto a ideia de que Atena, enquanto fundadora mítica do Areópago, na mencionada tragédia de Ésquilo, põe fim a um infinito ciclo de vinganças, ao contínuo derramamento de sangue, mesmo contra assassinos, perpetradores. Ela permite ‘ganhar tempo’ (SW 2, 338). De todo modo, apesar de sua significância que se liga à linhagem de Orestes, há algo mais decisivo na consideração do ensaio.

Para além da fundação do Areópago, da proteção a heróis, da discussão Agamenon ou Clitemnestra, o que é “tudo somente murmúrio”, “tudo ideias” (“alles nur Gemurmel, alles Ideen”) (SW 2, 338), na perspectiva de “Palas Atena”: “o que vale são somente as obras concluídas, as estátuas, os frisos, o escudo de Aquiles, estes não têm ideias, *falam somente a si mesmos* e são perfeitos” (“es gelten nur die abgeschlossenen Gebilde, die Statuen, die Friese, der Schild des Achill, diese sind ohne Ideen, *sagen nur sich selbst* und sind vollendet”) (SW 2, 338, destaque meu). No ensaio, Atena, identificada à cidade considerada o centro do mundo grego, permite a constituição da obra.

Mais para o final do ensaio, Atena aparece, em reflexo projetivo, como propiciadora, como mantenedora, protetora e representante da ordem, do cosmo fundado por Zeus. O elemento que funda, a cultura, é estilizada no ensaio como a época “desde que um mortal, andando de maneira ereta, alcançou um olhar de si mesmo, apontou para si mesmo e pensou e, voltado interiormente a si, devolveu sua própria natureza a si mesmo em expressões e obras” (“seit im aufrechten Gang ein Sterblicher zum Anschauen von sich selber gelangte, sich selbst bedeutete und dachte

und innerlich in sich gekehrt sein eigenes Wesen an sich selber zurückgab in Äußerungen und Werken”) (GEW 3, 385).³

Trata-se, nesse constructo, da constituição do “mundo da expressão” (sobre isso, v. também SW 2, 342-342), um dos conceitos com que Benn, na exposição de Antje Büssgen (2016), define o fazer artístico marcado pela secularização, pela autonomização, pelo fechamento da arte a uma esfera própria, separada de ideais transcendentais. Num imbricamento de tempos, lugares e vocábulos, o termo é paralelizado com Atena (“Ausdruckswelt”, SW 2, 337).

O significado poetológico de Atena no ensaio, conquanto refere algo também da escrita (v. SW 2, 335-336), condensa-se na “lei da frieza” (“Gesetz der Kälte”) (SW 2, 336). A Frieza pode ser entendida como uma categoria estética. Nisso, ela se liga a um distanciamento. Nessa descrição, Atena representa um aspecto eminentemente intelectual, entendido de maneira – dessa perspectiva do autor – antropológica como um processo de cerebralização da humanidade (SW 2, 335).

Só que, de modo agudo, Benn a dissocia do mundo. Na terminologia própria – e questionável do autor, mas este não é o foco aqui, senão sua utilização para caracterizar elementos do artista e da poesia –, Atena está próxima da esquizofrenia (SW 2, 335), a qual, se fizermos uma ponte com o texto de 1930, “O problema do gênio” (“Das Genieproblem”), é estilizada por Benn, entre outras categorias do vocabulário psiquiátrico, como traço do artista. Mais: do gênio (GWE 3, 135-136).

Apesar da terminologia extensamente cientificista e das referências a estudos de medicina da época, “O problema do gênio” retoma, por um lado, motivos sobre a caracterização do artista que podem ser encontrados em autores de geração anterior, como Thomas Mann, Rilke e mesmo Nietzsche. Por outro, recobra lugares-comuns triviais sobre o assunto. Contudo, em correspondência com ideias do autor sobre poesia e arte, o traço psiquiátrico, como o delineia Benn, significa uma forma, uma experiência mais radical de dissociação entre sujeito e mundo. A citação vinculada a Menzel em “O problema do gênio”, uma de suas figuras geniais, reforça isto: “falta qualquer tipo de vínculo que eu próprio tenha criado entre mim e o mundo exterior” (“es fehlt an jedem selbstgeschaffenen Klebstoff zwischen mir und der Außenwelt”) (GWE 3, 136). Essa separação encontra também expressão, logo na sequência, na ideia de que o artista, fundamentalmente, não participa do casamento, não tem ou cria filhos (GWE 3, 136).

³ Diferentemente das outras citações ao texto “Pallas Athene”, utilizou-se neste caso GWE, que traz “bedeutete”, ao invés de “bedeutet” (SW 2, 399), mantendo o paralelismo dos verbos no tempo passado.

Esse tipo de concepção da figura do artista é projetado em Atena. Patrona do mundo da arte, ela recebe no ensaio a designação “jamais fecundada” (“nie befruchtet”) (SW 2, 332, novamente em 336), o que pode relacionar-se com seu atributo de deusa virgem, sem filhos ou filhas, mas deve apontar, sobretudo, para o seu nascimento ‘masculino’, ‘sem mãe’, que se encontra de maneira expressiva em textos de Bachoffen e Bergmann, com quem Benn discute.

Um tópos do discurso sobre Atena desses escritores conforma sua identificação a ‘atributos masculinos’, o que encontra um ápice na indicação de sua origem apenas paterna. No ensaio de Benn, isto é acentuado na expressão “o deus sem mãe” (“der mutterlose Gott”) (SW 2, 336). Algo disto pode ser encontrado em Karl Phillip Moritz (1989[1795], p. 89: “nascida do ventre de nenhuma mãe”, “aus keiner Mutter Schoß geboren”), provavelmente em recurso à já mencionada peça de Ésquilo, mas não dessa forma em Hederich (1770). De todo modo, para Moritz, trata-se, num movimento textual próprio, de destacar polaridades da figura em vários níveis; oposições, tensões, dissonâncias que confluem na concepção de um todo harmônico: “o que raramente se considera em conjunto e ainda adormece embalado neste belo todo da natureza a alta poesia evocou em uma única e multifacetada figura divina” (“Was man sich selten zusammendenkt und was in diesem schönen Ganzen der Natur doch eingehüllt noch schlummert, das rief die hohe Dichtung in eine einzige vielumfassende Göttergestalt herauf”) (Moritz, 1989[1795], p. 92).

Apesar de a edição de Stuttgart do autor apontar paralelos do início de “Palas Atena” com o já mencionado texto de Bergmann (SW 2, 724), o paralelismo com Moritz é notável (cf. “Als die blauäugigte Göttin aus Jupiters unsterblichem Haupt mit glänzenden Waffen hervorsprang” [“Quando a deusa de olhos azuis surgiu da cabeça imortal de Júpiter, com armas reluzentes”, Moritz, 1989, p. 89/ “Athene, der Schläfe des Zeus entsprungen, blauäugig, mit glänzenden Waffen” [“Atena, surgida da têmpora de Zeus, olhos azuis, com armas reluzentes”], SW 2, 332). A adjetivação do pássaro de Atena, que ‘paira sobre sua cabeça’, designado por ambos de “o pássaro da noite” (“Nachtvogel”), qualifica-o de “sombrio” e “sem alegria” (Moritz, 1989, p. 93; SW 2, 332; cf. os trechos na sequência das referências: “es ist der düstre, freudenlose Nachtvogel, der über ihrem Haupt schwebt”/ “den düsteren freudlosen Nachtvogel über dem Haupt”). Na caracterização de Moritz, destaca-se o aspecto da frieza na figura, algo que será elaborado poetologicamente por Benn. Outro ponto de contato é sua associação com a invenção da flauta (“Flöte”), instrumento vinculado a Dioniso tanto na tradição quanto no escrito de Benn (v. Moritz, 1989, p. 93 e SW 2, 335; Hederich, por

seu turno, não ressalta propriamente que ela a inventou nem utiliza a palavra “Flöte”, presente naqueles autores).

Sua associação com a flauta permite que Renate Schlesier (1993) a considere, no texto de Benn, como uma figura dionisíaca, relacionada à lírica. Decerto, o apontamento cria mais uma proximidade com a produção poética de Benn. Mas não é preciso se restringir a isto. Por um lado, é perceptível certa identificação entre os traços de Atena e Dioniso em Benn. Até mesmo sua identificação com a “esquizofrenia” aponta para esse âmbito, se considerarmos que Benn relaciona essa condição psíquica no ensaio “A construção da personalidade” (“Der Aufbau der Persönlichkeit”, 1930) a “um forte sentimento inebriante de mundo dionisíaco” (“ein rauschhaft starkes dionysisches Weltgefühl“, GWE 3, 120). Ainda depois, no ensaio “Problemas da lírica” o autor fala dos “níveis de inebriamento” (“Rauschwerte”) na produção de poesia, “em que se pode realizar a ruptura de nexos, a destruição da realidade que cria liberdade para o poema – através de palavras” (“in dem die Zusammenhangsdurchstoßung, das heißt die Wirklichkeitszertrümmerung vollzogen werden kann, die Freiheit schafft für das Gedicht – durch Worte”, GWE 3, 519). Por outro lado, Atena é vinculada no ensaio, no entanto, também a características opostas ao inebriamento dionisíaco, como justamente a frieza e o distanciamento. A própria valorização da arte estatutária, plástica, no ensaio sobre Atena aponta para o âmbito apolíneo. Desse modo, após a desvalorização desses termos, do apolíneo e o dionisíaco em Benn com o ensaio “Mundo dórico” (“Dorische Welt”), Atena serve agora como figura que reúne elementos de ambos os princípios artísticos, segundo a terminologia e conceituação próprias do autor.

Se Dioniso pode ser vinculado a um “espírito comunitário”, Palas representa no ensaio o isolamento, mesmo a solidão. A última palavra do texto é “sozinha” (“allein”) (SW 2, 339). Ela evade as massas. Nessa representação textual, ela desaparece no meio de sua celebração, invertendo a dinâmica da epifania divina. Em sua representação, vincula-se algo de abstrato: sua famosa imagem, a estátua na acrópole, sumiu.

Bachmann: “Mein Vogel”

O poema “Mein Vogel”, publicado na revista *Merkur*, em 1956, integra o livro do mesmo ano *Anrufung des großen Bären* (Invocação da Ursa Maior). Nele, encerra o primeiro dos quatro ciclos do livro separados por numerais romanos. O ciclo inicial possui quatro poemas: “Das Spiel ist aus” (“Fim de jogo”), “Von einem Land, einem Fluß und den Seen” (“De uma terra, um rio e lagos”), o poema homônimo ao livro “Anrufung des großen Bären” e, por fim, “Mein Vogel” (“Meu pássaro”). Nesse conjunto, enquanto o

poema inicial indica um término, o último sugere o motivo do voo poético. Enquanto os dois primeiros partem de uma paisagem poética com muitos motivos de contos maravilhosos (*Märchen*), a qual se associa à infância e adolescência e, no livro, a uma topografia poética do 'norte', local de origem da autora nessa cartografia literária, "*Mein Vogel*" traz elementos mito-poéticos do mundo mediterrâneo, que ocupa principalmente o terceiro ciclo do livro.

"*Mein Vogel*" procura colocar o lugar da observação – poética – do mundo à luz ("*jene Warte ins Licht*", W 1, p. 97, verso 36). Para isso, é necessário, decerto, o olhar, ver, importante elemento da obra de Bachmann, o qual, contudo, não se liga apenas à constituição física dos olhos. De todo modo, os olhos da coruja, ave apostrofada no poema e que até certo ponto representa o eu-lírico, são, segundo uma imagem bastante difundida, aqueles capazes de ver no escuro, na noite, elementos que em grande parte caracterizam o tempo presente no poema. Mas apenas eles não bastam para sustentar essa procura, essa postura poética.

O poema é citado a partir da edição das *Obras* (W1, 96-97) da autora. Ao final do texto, encontra-se a tradução de Claudia Cavalcanti (Bachmann, 2020). O poema não foi incluído na seleção de João Barrento e Judite Berkemeier (1992) nem na de Vera Lins (2013).

Mein Vogel

Was auch geschieht: die verheerte Welt sinkt in die Dämmerung zurück, einen Schlaftrunk halten ihr die Wälder bereit, und vom Turm, den der Wächter verließ, blicken ruhig und stet die Augen der Eule herab.	5
Was auch geschieht: du weißt deine Zeit, mein Vogel, nimmst deinen Schleier und fliegst durch den Nebel zu mir.	
Wir äugen im Dunstkreis, den das Gelichter bewohnt. Du folgst meinem Wink, stößt hinaus Und wirbelst Gefieder und Fell –	10
Mein eisgrauer Schultergenoß, meine Waffe, mit jener Feder besteckt, meiner einzigen Waffe! Mein einziger Schmuck: Schleier und Feder von dir.	
Wenn auch im Nadelstanz unterm Baum die Haut mir brennt und der hüfthohe Strauch mich mit würzigen Blättern versucht, wenn meine Locke züngelt, sich wiegt und nach Feuchte verzehrt,	15
stürzt mir der Sterne Schutt doch genau auf das Haar.	20
Wenn ich vom Rauch behelmt	

wieder weiß, was geschieht, mein Vogel, mein Beistand des Nachts, wenn ich befeuert bin in der Nacht, knistert's im dunklen Bestand, und ich schlage den Funken aus mir.	25
Wenn ich befeuert bleib wie ich bin und vom Feuer geliebt, bis das Harz aus den Stämmen tritt, auf die Wunden träufelt und warm die Erde verspinnt, (und wenn du mein Herz auch ausraubst des Nachts, mein Vogel auf Glauben und mein Vogel auf Treu!) rückt jene Warte ins Licht, die du, besänftigt, in herrlicher Ruhe erfliegst – was auch geschieht.	30 35

O campo semântico apresentado nos primeiros versos traz elementos conhecidos da imagem da coruja de Minerva que levanta voo no crepúsculo (“Dämmerung”, verso 2), delineada por Hegel (2017, p. 21) ao final do prefácio de os *Princípios da Filosofia do Direito* (*Grundlinien der Philosophie des Rechts*, 1820). Nessa representação da filosofia, o entendimento do presente – sobre ‘o que acontece’, se pudermos usar uma expressão do poema – encontra um obstáculo justamente na falta de distanciamento em relação a ele. Os acontecimentos são melhor compreendidos em momentos de passagem, quando se tornam passados, quando, no desenvolvimento da imagem do autor, tornaram-se ‘cinza (*Grav*) que já não pode mais rejuvenescer’ (Hegel, 2017, p. 21).

O matiz da metáfora se relaciona ainda com Atena. O adjetivo *γλαυκός* (*glaucós*), vinculado ao epíteto de Atena *γλαυκῶπις* (*glaucópis*), o qual provavelmente rende o azul – se não também o ‘reluzente’ – na caracterização do início do texto de Benn, também é entendido como designação do cinza. Essa gradação, essa coloração (o cinza e, de outra forma, o que reluz), é produtiva no poema de Bachmann. Trata-se de ver na paisagem cinzenta (versos 8-9). E esta define, no poema, também o presente. Ademais, numa topografia poética do livro já mencionada aqui, é sugestiva a relação do local da ‘névoa’, da ‘neblina’, com o ‘Norte’, com que Atena é posta em relação.

De todo modo, trata-se, no poema, do presente, do seu conhecimento, permeado pelo passado. O “mundo devastado” (verso 1, devastado por força militar, “*verheert*”, ressaltado meu) sugere, no contexto, o pós-Guerra. No entanto, os acontecimentos recentes, que apontam para a destruição, ameaçam ser esquecidos, apagados (versos 1-3). Isto se relaciona, na imagem metafórica delineada no poema, tanto com a dissolução de contornos no crepúsculo, na consequente noite, quanto com um processo de esquecimento evocado não apenas com o dormir, mas com o ‘opíáceo’ (“*Schlaftrunk*”).

Esse processo é correlacionado, no poema, com a força de crescimento vegetativo subjacente a “florestas”.

Nesse cenário de desolação, a ‘torre de vigia’, que se liga ao vocabulário militar, mas não apenas, encontra-se abandonada. Ela é ocupada pela figura do pássaro, pela coruja, vigilante da noite, cujos olhos são capazes de ver na escuridão. Com modificações decisivas para a situação presente, a caracterização lembra ainda algo da tarefa dos poetas em Hölderlin, “wachend zu bleiben bei Nacht” (“manter-se em vigília à noite”) (KLV 4, 286, verso 36). Após a indicação do ocaso, a noite é o tempo que se sugere no poema, como se ela o viesse a caracterizar, em dinâmica conhecida da poesia de Hölderlin.

O pássaro vinculado a Atena se distingue novamente como um ‘pássaro da noite’ (*Athene noctua*).⁴ Isto é aludido no verso 25: “mein Vogel, mein Beistand des Nachts” (“meu pássaro, meu companheiro noturno”). Só que aqui a figura não recebe certos traços bélicos vistos na seção anterior. Pois o ‘pássaro sobre a cabeça de Atena’ significa, entre outras coisas, a sua representação no capacete de guerreira da deusa, como se vê, por exemplo, na tela de Rembrandt *Palas Atena* (1657).

No poema, a coruja é retratada no ombro do “eu-lírico” (verso 12), o que pode caracterizá-la como companheira, conselheira de sabedoria. A coruja no ombro aparece na pintura a óleo de Klimt, *Palas Atena* (1898), que, até pela paleta de cores, tem ali seus traços bélicos atenuados. Mesmo a representação de uma figura feminina nua no lugar que comumente traz *Nike*, a vitória, na mão direita de Atena, parece apontar para outra esfera. A pintura de Klimt a retrata numa postura em que a deusa é recorrentemente representada – como se pode ver ainda hoje, por exemplo, na estátua de Atena em frente ao prédio do parlamento em Viena. Já a coruja na altura do ombro pode ser vista na imagem de um lécito (490–480 a. C.) atribuído a Brigos. A representação de Atena sem o escudo, com o capacete na mão, para baixo, não acompanhada de heróis ou episódio de guerra transmite um caráter mais pacífico.⁵ De todo modo, o cenário aludido no poema, “o mundo devastado”, lembra algo da destruição, guerra, de que Atena acaba sendo uma espectadora, num poema que não deixa de ter elementos de lamento (v. Weissenberger, 1969, p. 135-138; trata-se, para ele, de uma condução dactílica, ‘elegíaca’, de versos do poema). Sugere ainda a

⁴ Para mais informações, cf.:

<https://www.perseus.tufts.edu/hopper/morph?l=noct%C5%ADa&la=la&can=noct%C5%ADa0#lexicon>. Acesso em: 12 maio 2026.

⁵ O vaso se encontra no Museu Metropolitano de Arte de Nova Iorque. Pode ser visto no seguinte endereço: <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/248181>. Acesso em: 22 abr. 2026.

associação da coruja-de-Atena com a habitação de ruínas. Desse modo compõe-se a relação de Atena com o ‘mundo devastado’.

A tarefa poética que se delineia através das figuras de Atena e seu pássaro, a coruja, é a visão do mundo devastado, a qual resiste à escuridão, que se correlaciona no poema ao esquecimento (da destruição ainda presente). A caracterização do “eu-lírico” como Atena apoia-se, inicialmente, na sua relação, mesmo identificação com o ‘seu pássaro’, a coruja (*γλαύξ/glaux*). Ela é seu emblema. Ademais, encontram-se modificações deliberadas na referência à iconografia da deusa, quando, por exemplo, a “pena” (“Feder”) do pássaro é definida como “sua única arma” (verso 13). Assim, adereços bélicos da deusa são mitigados – ainda persiste a reminiscência ao seu elmo, no verso 23, mas este é levado agora para um campo mais abstrato, metafórico.

“Véu” e “pena” possuem um caráter poetológico. Quer dizer, tematizam aspectos da escrita e da arte. Sua designação como o “único ornamento” (“Mein einziger Schmuck”, verso 14), além da modificação da caracterização de Atena com a armadura, por exemplo, combina com a ideia de ornamento do discurso, da poesia, de ornamento poético. A “pena”, “Feder”, também significa em alemão, principalmente na Áustria, uma caneta, um instrumento da escrita. Trata-se, aqui, daquilo que se torna visível por meio da arte.

O véu é um adereço que promove ocultamento, um dos temas do poema. Ele pode oferecer proteção. No tratamento de Schiller (“Das verschleierte Bild zu Saïs”), Novalis (*Die Lehrlinge zu Saïs*) e Nietzsche do motivo, ele se designa como um elemento da arte que permite a vida. O véu atua no âmbito da imaginação.

Ele conforma a ambiguidade de sugerir um aspecto virginal, ligado à deusa (na leitura de Holthusen, 1989 [1958], p. 48), mas vincula-se também a luto. O poema “An die Sonne” (“Ao sol”), um dos fechamentos do livro *Anrufung des großen Bären*, traz o verso muito polissêmico e difícil de traduzir: “Ohne die Sonne nimmt auch die Kunst wieder den Schleier” (W 1, 136, verso 10) (“Sem o sol, também a arte toma novamente o véu”). Dentre os vários significados que evoca no poema, que trata da perda da luz, o verso pode ser associado a um lamento.

O véu é um elemento atribuído a sacerdotisas do mundo antigo. Mesmo a expressão *den Schleier nehmen*, que ecoa no mencionado verso de “An die Sonne”, significa também ir para um convento, retirar-se, afastar-se do mundo. Ela ressoa na apóstrofe ao pássaro, nos versos 6-7: [Du] “nimmst deinen Schleier” (“pega teu véu”, Bachmann, 2020, p. 40). Essa caracterização do pássaro permite uma associação com a coruja-das-torres, *Schleiereule* em alemão, e combina com sua adjetivação no poema

‘cinza gelo’, “eisgrau[...]” (verso 12). Levado a um plano de tematização de categorias estéticas, sobrevém o aspecto de frieza (‘eis[...’]), que se mostra, assim, um elemento presente nessa representação, ainda que a referência do adjetivo deva ser, num primeiro plano, a cor, que deve se apoiar ainda na relação *γλαῦξ/γλαυκός*.

Em consonância com a ideia dessa categoria estética, que se correlaciona a um distanciamento, o pássaro designa a visão de uma posição elevada. Ele pertence a essa perspectiva. Possui o que Peter Horn (1969) define como “altivez” (“Überlegenheit”). O pássaro resguarda, nessa situação, algo de soberano, mesmo tranquilidade, placidez (“ruhig”; “Ruhe”, verso 5; 38). Possui, de certa forma, uma distância, um afastamento do mundo.

Frente a isto, a partir da quarta estrofe, que inicia a série de estrofes, até o final do poema, começando com a conjunção *wenn* (que pode ser condicional, temporal ou mesmo concessiva em *wenn auch*; condicionais para Horn [1969]), delineia-se outro aspecto do eu-lírico, de Atena: a sua ligação terrena, o apelo aos sentidos, sua conexão com o mundo e a natureza. Ou seja, observa-se aí, um aspecto da figura poética que não se esgota nas características indicadas do pássaro, no distanciamento, no pertencimento a uma perspectiva de cima.

Na ‘dança sob a árvore’ (verso 15), que faz pensar numa conífera (al. *Nadelbaum*), tanto a ‘pele que queima’ (verso 16) quanto a tentação (verso 18) são elementos que, no contexto dos versos seguintes, podem ser relacionados à sensualidade. O verbo ‘queimar’ (“brennt”, verso 16) cria um vínculo com o campo semântico do “fogo”, que se estende até a palavra “quente” (“warm”, verso 32), mais ao final do poema. Nessa inserção do eu-lírico na natureza, no plano ‘terreno’, também lhe cai “o escombros das estrelas” (“der Sterne Schutt”, verso 21) em seu cabelo, “das Haar” (verso 22), com que no verso 19 (“züngelt”) ela é retratada como uma Medusa (que Atena traz refletida em sua armadura). O verbo “züngelt” evoca ainda a relação com uma língua (al. *Zunge*), na ideia de umidade que se sugere na passagem (verso 20). Ao mesmo tempo, trata-se justamente de sua cabeça, a parte do corpo que representa o lado intelectual, mental, racional.

O “escombros” recorda o “mundo devastado”. Perfaz-se uma conjunção entre o estímulo físico, sensual, e a lembrança da destruição. A convergência desses aspectos continua na imagem de que ‘a fumaça lhe serve como um elmo’ (verso 23). A imagem pode ser vista de duas perspectivas diferentes, de maneira produtiva no poema, na convergência dos aspectos mencionados. A ‘fumaça’ aponta tanto para a destruição, o cenário do ‘mundo devastado’, quanto para o campo semântico do fogo no poema, que

alude à noite, mais diretamente aos estímulos físicos do “eu-lírico”. É ela que lhe recobra o saber (“wieder weiß”, verso 24). Quer dizer, ela não significa o esquecimento. Apelo, impulso terreno, sensual e a lembrança da catástrofe condicionam-se assim, não se excluem.

Contudo, já foi indicada aqui, na primeira seção, a leitura de Atena no poema como figura que deve rejeitar sua comunicação com o entorno e que, de certa maneira, precisa voltar-se à ‘frieza’. Algo disto se encontra em outros ensaios críticos. Peter Horn (1969) apoia-se, entre outras coisas, na imagem do véu para correlacionar afastamento do mundo e surgimento da poesia. Klaus Weissenberger (1969, p. 137) depreende do poema uma concepção poética que exigiria “a recusa do próprio coração” (“*die Selbstverleugnung des eigenen Herzens*”). São, sobretudo, Rasch (1967) e Oelmann (1980) que apontam para a elaboração de elementos contrários a isto no poema.

Seguindo esta outra perspectiva, a noite se distingue como propícia à inspiração poética. Que ela seja o lugar da escuridão, que permite o esquecimento da devastação, deve contribuir para isso. No entanto, na dialética do poema, em meio ao esquecimento o ‘fogo’, na correspondência desse elemento com o “eu lírico”, aparece como um fanal que recobra a vista, que presentifica novamente o ‘mundo devastado’. Assim, o “eu-lírico” “novamente sabe o que acontece” (“wieder weiß, was geschieht”, verso 24). Os sentidos que sugerem a paixão não excluem a experiência da destruição, não impedem a lembrança. Diversamente disto, relacionam-se com ele e a mantêm. Por outro lado, esses aspectos estão relacionados com o encobrimento e esquecimento. No entanto, não se trata apenas de um movimento cíclico, aludido também pela composição em anel do poema, que combina com a mudança noite/dia, mas da convergência desses aspectos, decerto tensa, delineada e produzida no poema.

Mais adiante, uma ligação do “eu-lírico” com ‘a terra’ (verso 33) se determina através de algo que alude a uma atividade também ligada a Atena, o fiar (“*verspinnen*”, verso 33). O fiar aponta novamente, nas ambiguidades bem definidas do poema, para o campo semântico do encobrimento, de que Atena, assim, também participa.

Num contexto de tematização da escrita, o fiar relaciona-se metaforicamente a uma produção textual, que, nisso, combina-se com a ‘faísca’ (verso 28), em seu significado estendido de inspiração (*den Funken schlagen*, verso 28), gerada nessa experiência da noite pelo “eu-lírico”. Em consonância com a dinâmica que se processa no poema, ‘a fagulha’, o ‘lampejo’ (verso 28), é uma expressão que se refere a algo tanto do pensamento quanto do ânimo, do sentimento.

Na última estrofe, Atena se coloca em conjunção com o âmbito da natureza, de sua força de regeneração (versos 31-33), de que faz parte, na imagética do poema, o ‘entorpecimento’ (verso 3), o esquecimento. De outra feita, a luminosidade que se relaciona a ela, ao campo semântico do “fogo”, combina, por seu turno, com a ideia de ver o mundo devastado, seu discernimento, sua presentificação. Mas o poema não termina com isso. Não exatamente o ‘mundo’, mas a própria ‘guarida’ (verso 36) é posta, assim, à luz, quer dizer, o local afastado, isolado de apreensão do mundo. Nesse ponto, procura-se lançar ‘luz’, investigar, refletir sobre o modo da poesia de se relacionar com o ‘mundo’; pôr em questão, tematizar sua separação do mundo – sua associação à torre. A tensão constitutiva entre sentidos, sensibilidade e sentimento, por um lado, e distanciamento, frieza e abstração, por outro, não permanece no registo da mera contraposição no poema, como mostrado, novamente na imagem do ‘coração roubado’ (versos 34-35) pelo pássaro: Se ele pretende retirar dela o órgão associado ao sentimento, ‘perder o coração’ (*das Herz verlieren*), ter o coração roubado são expressões usadas, contudo, para conotar paixão, o entusiasmo por alguma coisa.

No poema, Atena é uma figura de identificação implícita. Isto não chega a surpreender em Bachmann, em cujos poemas pode-se constatar uma oscilação no gênero de figuras que representam o “eu-lírico” ou sua poesia. Em um plano mais superficial, isto ocorre mesmo no poema analisado, em que a figura feminina de identificação poética é ocultada. Essa dinâmica textual pode ser relacionada ao apagamento de mulheres na sociedade, na literatura, tratado de diversas maneiras, denunciado na obra de Bachmann. Um exemplo disto são representações precedentes de Atena, tratada como “masculina” quando relacionada ao mundo do “espírito”, do intelecto, da arte, quando figura de identificação poética. Nesse âmbito, o texto de Bachmann não deixa de ser uma subversão disto.

Celan: “Die Jüdin Pallas Athene” (“A judia Palas Atena”)

A estrutura sintática formada pela conjunção *wenn* marca também esse poema de Celan (KGA, 237-238, versos 1 e 17). As sentenças introduzidas pela conjunção apresentam alguns paralelismos entre si. Outra figura importante na construção do texto é justamente Palas Atena, que ocupa o centro do poema. Cada palavra de a “judia/ Palas/ Atena” (versos 12-14) ocupa um verso, de modo que onze versos se encontram antes do nome e epíteto e 11 depois, se contado o verso inicial que funciona como título.

O poema integra o livro *Fadensonnen* (1968) (*Sóis em fios*, na tradução de Claudia Cavalcanti), título homônimo ao poema de 1963 que faz parte da publicação *Atemkristall* (1965) e pertence depois ao primeiro ciclo do livro *Atemwende* (1967). Os

versos finais de “Fadensonnen”: “es sind/ noch Lieder zu singen jenseits/ der Menschen” (KGA, 179, versos 5-7, “há ainda/ canções para serem cantadas para além/ do ser humano”) foram entendidos por parte da recepção, em correlação com um crescente hermetismo da poesia do autor, como disposição ao isolamento; ademais, despedida da procura pelo diálogo e comunicação (v. p. ex. Wögerbauer, 2002) e mesmo, nas palavras que Oelmann (1980, p. 301) reporta, como “anúncio de uma poesia monológica”. De todo modo, os poemas do autor não precisam ser identificados como “canções”.

O poema reproduzido a seguir (de KGA, 237-238) data de 23 de dezembro de 1966. A interpretação aqui gira em torno da menção a Palas Atena, a partir da discussão esboçada acima, sem a intenção de ser exaustiva:

WENN ICH NICHT WEISS, NICHT WEISS, ohne dich, ohne dich, ohne Du,	
kommen sie alle, die Freigeköpften, die zeitlebens hirnlos den Stamm der Du-losen besangen:	5
Aschrej,	
ein Wort ohne Sinn, transibetanisch, der Jüdin Pallas Athene in die behelmt Ovarien gespritzt,	10 15
und wenn er,	
er,	
foetal,	
karpatisches Nichtnicht beharft,	20
dann spitzenklöppelt die Allemande	
das sich übergebende un- sterbliche Lied.	25

Invertendo a dupla negativa, os versos iniciais relacionam o “tu” a um saber. Ressaltam sua significância, enquanto a continuidade do poema trata da experiência deplorável e dolorosa, para a instância poética, de sua desconsideração. Oelmann (1980, p. 303) compreende os versos seguintes, versos 5-7, como referência polêmica,

posicionamento poético contra a ideia, conhecida de Benn, de uma “arte absoluta, monológica”. A associação decorre certamente da expressão “estirpe dos sem-tu” (“Stamm/ der Du-losen”, verso 7). Mesmo “hirnlos” (verso 6) (“sem cérebro”) se sugere nesse contexto como uma invectiva contra Benn à medida que refere uma palavra característica dele e a subverte.

A “palavra sem sentido” (verso 10), a “palavra absurda” (para usar uma categoria poético-estética de “O Meridiano”, v. GW 3, 190), que se associa a uma violação, uma violência contra Atena, “Aschrei”, que não deveria fazer sentido num determinado código linguístico, ecoa ‘cinza’ (em alemão, *Asche*, talvez soando como uma palavra inventada, *Ascherei*⁶). Evoca, no contexto, o extermínio contra os judeus no nazismo. Pelo caráter inviolável da deusa, a menção à Atena apresenta uma imagem drástica da destruição e perversidade perpetradas. De outra feita, a identificação confere dignidade à “judia”, que na ideologia nazista representava o estrangeiro, o perigo, que também valia – dessa perspectiva antissemita – para o ‘problema’ da procriação (Hahn, 2002, p. 172). Essa exposição da hostilidade ao estrangeiro funciona ainda como provocação à orientação voltada à Grécia antiga, ideal de beleza, a sua paixão, na cultura alemã, tendo o período nazista se tornado um símbolo de sua perversão.

De todo modo, Palas Atena relaciona-se aqui novamente ao surgimento, a uma concepção da poesia, ainda que ameaçada de deturpação, silenciamento. O “ele” “fetal” (versos 18-19), produto daquela ação violenta, ‘harpeia’ (verso 20),⁷ elemento que remete, de maneira geral, a lira, a instrumento de cordas, a poesia. A harpa, no caso, é bastante associada à tradição dos salmos. O seu objeto, o seu tema, é um “não-não dos Cárpatos” (verso 20). Apesar de existir uma palavra grega parecida, *Κάρπαθος*, designando uma região da Grécia Antiga no mar Egeu, o que combina com a temática de Palas Atena, o local mencionado, os Cárpatos, cria uma ligação, como apontado pela crítica (KGA, 765), com o lugar de origem de Celan, a Bucovina. A expressão com a dupla negativa deve remeter à população de judeus dizimada pela perseguição durante o período nazista e a Segunda Guerra. Apesar de sua aniquilação, elas não são nada, “não-não”. A poesia de Celan procura, assim, contrapor-se a desumanização, violação e aniquilação sofridas.

⁶ Apesar de não ter entrada para a palavra, o dicionário DWDS (*Digitales Wörterbuch der deutschen Sprache*) a registra em seu corpus; cf.:

<https://www.dwds.de/r/?corpus=dtaxl&q=Ascherei>.

⁷ A palavra *beharft* parece não existir exatamente em língua alemã.

A estrutura sintática iniciada pela conjunção *wenn*, no verso 17, cria uma ponte com o início do poema. Esses versos que emolduram a estrofe ‘central’, que retrata a violação contra Atena, apresentam alguns paralelismos. Em posição paralela, temos, por um lado, “eu” e “ele” (versos 1 e 17), na prótase. Por outro, “Die/ Freigeköpften” (verso 5), “libertos de cabeça” na tradução de Hugo Simões (2022, p. 215), e “die/ Allemande” (verso 22), mescla do artigo alemão e da palavra francesa para “alemã”, na apódose – e a quebra do verso reforça ainda uma aproximação. ‘Allemand’, que no dicionário Grimm é relacionado a “Allemann”, é um nome que designa um povo a partir de outra perspectiva. Os verbos que se ligam a esses nomes estão, uma vez, no passado, “louvavam” (verso 8); outra, no presente, algo como ‘render’ (verso 21). Ambos são, de certa forma, associados a um fazer poético, à medida que a “canção” (“Lied”, verso 25) se distingue como complemento da atividade mencionada no verso 21. Eles se sobrepõem à atividade poética do “eu” (como “eu-lírico” do poema) e de “ele”; aparecem como um contraponto – ou um complemento – ao que expressa o “eu” ou o “ele”. Nessa contraposição, a ‘canção mortal-imortal’, contínua, – que trata do extermínio, da violência e violação – é artificialmente, enganosamente embelezada, encoberta pela “Allemande”, que forma um contraste com a ‘judia’, mas não apenas.

Por fim, também na poesia de Celan Atena se associa à produção poética. A convergência das duas tradições que ela representa nesse poema, ou talvez mais especificamente, de pelo menos três tradições, ainda que isto – ou porque isto – seja marcado por abuso, violações, por relações violentas e tentativas de exclusão, reflete o entrelaçamento em vários níveis das culturas alemã, judaica e greco-romana na constituição da poesia de Celan. O final do poema pode ser entendido ainda como um chamado, uma proposta, uma atribuição a continuar a ‘tecer’ (“spiztenklöppelt”, verso 21) o texto, uma ‘canção’ que, nessa imagem, não apenas rememora a violação contra a integridade da pessoa, mas transforma-se também num tipo de sudário, um ‘tecido’ para os mortos no extermínio nazifascista, na perseguição contra judeus.

Considerações finais

Atena, bem como o seu símbolo, a coruja, vale tradicionalmente como representante de atividades do pensamento, como a filosofia. No entanto, nos três casos aqui analisados, ela designa, de modo diverso, princípios artísticos, características, concepções da atividade poética.

A figura de Atena é retomada aqui num momento histórico definido, o fim da Segunda Guerra. Ela é vinculada ao ‘mundo devastado’. Trata-se em certo aspecto, nas representações vistas aqui, de Atenas entre ruínas, entre a perspectiva de destruição e

a sua violação, o que cria uma tensão com sua imagem antiga, que comporta algo de intocável, inviolável. Atena, como representante da civilização, é confrontada com os seus escombros. Num pano de fundo pode-se supor a lida com a questão sobre o que permanece e a continuidade da própria civilização num momento de ruptura.

Nessas elaborações, Atena vai da representação de uma esfera artística separada do seu entorno e que se compreende acima de polêmicas presentes à consideração de que ela mesma conhece uma violação e recebe marcas da violência e do extermínio. Vai da identificação a um princípio estético que pode ser relacionado à “destruição da realidade” (“Wirklichkeitszertrümmerung”) a sua inserção numa realidade de destruição.

Na obra de Bachmann, Atena congrega diversos modos de apreensão do mundo e da história. Apesar de seu ponto de observação de cima, ela também se insere, na imagética do poema, em uma perspectiva ‘terrena’. Sua representação confronta o apagamento de impulsos vitais, ‘mundanos’, ‘naturais’, atribuído à figura, ainda que, de todo modo, ela também resguarde componentes de distanciamento e impassibilidade nessa caracterização. Delineia-se, nessas contraposições, uma concepção de cultura que não se esgota na ideia de separação em relação ao âmbito da natureza.

Atena revela-se, assim, uma figura recorrente na elaboração de questões poético-estéticas em obras de expressão alemã. O recurso a essa figura, que se estende até a literatura contemporânea e não se limita ao âmbito poético-estético, ainda oferece amplo campo para novas investigações.

ANEXO – POEMAS: TRADUÇÕES

Meu pássaro

Haja o que houver: o mundo devastado
afunda de volta ao ocaso,
as florestas lhe oferecem um sonífero,
e da torre, abandonada pelo guardião,
a coruja não para de olhar tranquilamente para baixo. 5

Haja o que houver: sabes tua hora,
meu pássaro, pega teu véu
e voa até mim pela névoa.

Espreitamos no círculo de vapor habitado pela canalha.
Percebes o meu aceno, te precipitas 10
e agitas plumagem e penas —

Meu encanecido companheiro de ombro, minha arma,
munido daquela pluma, minha única arma!
Meu único ornamento: véu e plumas de ti.

Mesmo quando na dança das agulhas sob a árvore 15
a pele me queima
e o arbusto que bate às minhas ancas
me tenta com folhas condimentadas,
quando meu cacho lambe,
se balança e cobiça umidade, 20
se atiram em mim escombros de estrelas
exatamente sobre os cabelos.

Quando protegida pelo fumo
volto a saber o que acontece,
meu pássaro, minha proteção noturna, 25
quando estou candente à noite,
crepita na escuridão da floresta,
e afasto de mim a faísca.

Quando permaneço candente como sou
e amada pelo fogo, 30
até a resina escorrer dos troncos,
gotejar nas feridas e, quente,
fiar a terra

(e mesmo quando também roubas meu coração à noite,
meu pássaro fiel e meu pássaro de boa-fé!) 35
ilumina-se aquela guarita,
que tu, apaziguado,
sobrevoa com soberana calma —
haja o que houver.

(trad. Claudia Cavalcanti. In: Bachmann, 2020, p. 40-41)

SE EU NÃO SEI, NÃO SEI,
sem ti, sem ti, sem Tu

vêm todos eles,
os
libertos de cabeça, que
por toda a vida acefalamente
cantaram
a tribo do sem-Tu:

Ashrei,
uma palavra sem sentido,
transtibetana,
injetada nos
elmicos ovários
da judia
Palas
Atena,

e se ele,

ele,

fetal,

cárpato Nãonão desarpado,

então enredassem com bilros
os allemande

a expelida i-
morredoura
canção.

(CELAN, Paul. Trad. Hugo Simões. *In*: Simões, 2022, p. 214-215)

Referências

- BACHMANN, Ingeborg. **O tempo adiado e outros poemas**. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020.
- BACHMANN, Ingeborg. **Werke** (1978). Edição de Christine Koschel et al. München/Zürich: Piper, 2010. (=W). v. 4.
- BENN, Gottfried. **Sämtliche Werke: Prosa 2**. Stuttgart: Klett-Cotta, 2008. (=SW).
- BACHMANN, Ingeborg. **Gesammelte Werke in der Fassung der Erstdrucke**. Edição de Bruno Hillebrand. Frankfurt a. M.: Fischer, 1982–1990. (= GWE).
- BÖSCHENSTEIN, Bernhard. Der Meridian. In: May, MARKUS; GOSSENS, Peter; LEHMANN, Jürgen (org.). **Celan-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung**. Stuttgart/Weimar: Metzler, 2012. p. 167-175.
- BÜSSGEN, Antje. Artistik und Ausdruckswelt. In: HANNA, Christian; REENTS, Friederike (org.). **Benn-Handbuch: Leben – Werk – Wirkung**. Stuttgart: Metzler, 2016. p. 300-303.
- CELAN, Paul. **Arte Poética: O Meridiano e outros textos**. Tradução de J. Barrento e V. Milheiro. Lisboa: Cotovia, 1996.
- CELAN, Paul. **Gesammelte Werke in sieben Bänden**. Edição de Beda Allemann et al. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2000. (=GW)
- CELAN, Paul. **Die Gedichte**. Ed. Barbara Wiedemann. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 2012. (=KGA)
- FRIEDRICH, Hugo. **Die Struktur der modernen Lyrik**. Hamburg: Rowohlt, 1956.
- GANN, Thomas. **Gehirn und Züchtung: Gottfried Benns psychiatrische Poetik 1910-1933/34**. Bielefeld: Transcript, 2015.
- GLEN, Jerry. Celan's transformation of Benn's "Südwort": an interpretation of the poem Sprachgitter. **German Life and Letters**, p. 11-17, 1967 .
- GÖTTSCHE, Dirk. Klassische Moderne. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk (org.). **Bachmann Handbuch: Leben – Werk – Wirkung**. Stuttgart/ Weimar: Metzler, 2013. p. 270-282.
- HAHN, Barbara. The "Jewess Pallas Athena": horizons of selfconception in the 19th and 20th Centuries. In: FRIESE, Heidrun (org.). **Identities: Time, Difference, and Boundaries**. New York/Oxford: Berghahn Books, 2002. p. 170-185.
- HEDERICH, Benjamin. **Gründliches mythologisches Lexikon** (1770). Digitalisierte Fassung im Wörterbuchnetz des Trier Center for Digital Humanities, Version 01/25. Disponível em: <https://www.woerterbuchnetz.de/Hederich>. Acesso em: 16 abr. 2026.
- HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich. **Grundlinien der Philosophie des Rechtes**. Edição de K. Grotzsch. Hamburg: Felix Meiner, 2017.

HÖLDERLIN, Friedrich. **Sämtliche Gedichte**. Edição de Jochen Schmidt. Stuttgart: Deutscher Klassiker Verlag, 2005. (=KLV)

HOLTHUSEN, Hans Egon. Kämpfender Sprachgeist. Die Lyrik Ingeborg Bachmanns [1958]. In: KOSCHEL, Christine; WEIDENBAUM, Inge von (org.). **Kein objektives Urteil — nur ein lebendiges**: Texte zum Werk von Ingeborg Bachmann. München/Zürich: Piper, 1989. p. 24-52.

HORN, Peter. Anruf Und Schweigen in den Gedichten von Ingeborg Bachmann. **Acta Germanica**, v. 4, 1969, p. 67-103.

KUCHER, Primus-Heinz; REITANI, Luigi. Zur Lyrik Ingeborg Bachmanns: Annäherungen. In: KUCHER, P.-H.; REITANI, L. (org.). **“In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort...”**: Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmanns. Wien/Köln/Weimar: Böhlau, 2000. p. 7-33.

LEHMANN, Jürgen. Die Bremer Rede. In: MAY, Markus; GOSSENS, Peter; LEHMANN, Jürgen (org.). **Celan-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart; Weimar: Metzler, 2012. p.160-164.

MORITZ, Karl Philipp. **Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten** [1795]. Leipzig: Insel, 1989.

OELMANN, Ute Maria. **Deutsche poetologische Lyrik nach 1945**: Ingeborg Bachmann, Günter Eich, Paul Celan. Stuttgart: Hans-Dieter Heinz, 1980.

RASCH, Wolfdietrich. Ingeborg Bachmann: “Mein Vogel”. In: RASCH, Wolfdietrich. **Zur deutschen Literatur seit der Jahrhundertwende**: Gesammelte Aufsätze. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1967. p. 274-282.

SCHLESIER, Renate. “Dionysische Kunst”. Gottfried Benn auf Nietzsches Spuren. **German Issue**, vol. 108, no. 3, p. 517-528, 1993. Disponível em: <https://www.jstor.org/stable/2904759>. Acesso em: 22 abr. 2026.

SIMÕES, Hugo. **Tradução de sotaque: marcas de vida nas obras de Paul Celan e Tamara Kamenszain**. 2022. Tese (Doutorado) – Setor de Ciências Humanas, UFPR, Curitiba, 2022.

VALK, Thorsten. Lyrische Ekphrasis. Intermediale Referenzen in Bildgedichten von Paul Celan und Gottfried Benn. In: SCHMIDT, Wolf G.; VALK, Thorsten (org.). **Literatur intermedial**: Paradigmenbildung zwischen 1918 und 1968. Berlin/New York: de Gruyter, 2009. p. 295-313.

VALTOLINA, Amelia. Pallas Athene. In: HANNA, Christian; REENTS, Friederike (org.). **Benn-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. Stuttgart: Metzler, 2016. p. 209-211.

WEISSENBERGER, Klaus. **Formen der Elegie von Goethe bis Celan**. Bern/München: Francke, 1969.

WÖGERBAUER, Werner. Die Vertikale des Gedankens: Celans Gedicht Fadensonnen. In: SPEIER, Hans-Michael (org.). **Gedichte von Paul Celan**. Stuttgart: Reclam, 2002. p. 121-132.