

Rastros da estrofe da canção na poesia em versos livres de Ingeborg Bachmann: uma leitura do poema “Nebelland”

Luiz Carlos Abdala Junior¹

Resumo: A poesia de Ingeborg Bachmann articula um amplo conjunto de formas poéticas relativas à tradição da lírica de língua alemã e outras expressões. Na poesia de Bachmann, não é só possível encontrar citações e alusões a obras de nomes como Francesco Petrarca, Johann Wolfgang von Goethe, Rainer Maria Rilke, entre outros, como também observar a presença de formas tradicionais, como a quadra estrófica e o hino. Neste artigo, interessa a possibilidade de localizar indícios da forma tradicional também na poesia em versos livres da autora. Em específico, pretende-se apontar os rastros da estrofe da canção popular (*Volksliedstrophe*), repertório estrófico mais comum da poesia alemã, na estrutura formal do poema “Nebelland” (“Terra nebulosa”), composto, em princípio, em versos livres. A partir do conceito de “código métrico” (Finch, 1993), entende-se que as características estruturais que remetem às estrofes da canção popular no poema analisado operam como modo de vinculação literária e de citação da tradição poética a partir dos versos livres, e sua identificação pode desdobrar camadas de sentido para a interpretação poética. Como outros estudiosos já demonstraram (Horn, 1968; Polledri, 2025), o deslocamento ao qual Bachmann submete as formas tradicionais aponta para a necessidade de problematizar a tradição e a cultura no pós-guerra.

Palavras-chave: poesia; verso livre; canção popular; métrica; Nebelland.

Zusammenfassung: Die Lyrik von Ingeborg Bachmann zeichnet sich durch eine große Vielfalt poetischer Formen aus, die sich auf die Tradition der deutschsprachigen Lyrik und andere beziehen. In dieser Lyrik finden sich nicht nur Zitate und Anspielungen auf Werke von Dichtern wie Francesco Petrarca, Johann Wolfgang von Goethe, Rainer Maria Rilke und anderen, sondern es lassen sich auch traditionelle Formen wie die Vierzeilerstrophe und die Hymne beobachten. In diesem Aufsatz interessiert mich die Frage, ob sich Anzeichen traditioneller Formen auch in der freien Versdichtung der Autorin finden lassen. Konkret möchte ich auf die „Spuren“ der Volksliedstrophe hinweisen, der in der gesamten deutschen Lyrik am häufigsten vorkommenden Strophenform, in der formalen Struktur des in freiem Vers verfassten Gedichts „Nebelland“. Ausgehend vom Begriff des „metrischen Codes“ (Finch, 1993) nehme ich an, dass die strukturellen Merkmale, die in diesem Gedicht auf die Volksliedstrophe verweisen, als Mittel der literarischen Verknüpfung und der Anspielung auf die poetische Tradition aus den freien Versen heraus fungieren, und dass ihre Identifizierung weitere Bedeutungsebenen für die poetische Interpretation erschließen kann. Wie andere Autorinnen und Autoren bereits gezeigt haben (Horn, 1968; Polledri, 2025), weist die Verschiebung, der Bachmann die traditionellen Formen unterzieht, auf die Notwendigkeit hin, die Tradition und die Kultur in der Nachkriegszeit zu problematisieren.

Schlüsselwörter: Gedicht; freier Vers; Volkslied; Metrik; Nebelland.

¹ Mestre em Estudos Literários pela Universidade Federal do Paraná (UFPR). Doutorando em Língua e Literatura Alemã pela Universidade de São Paulo (USP). E-mail: luizabdalajr@gmail.com. ORCID iD: 0000-0002-8912-5576.

A estrofe da canção romântica na poesia de Ingeborg Bachmann

Na tradição da lírica alemã, o termo “canção popular” (*Volkslied*) designa canções poéticas de autoria anônima, originalmente transmitidas oralmente e que, a partir dos séculos XV e XVI, passaram a ser reunidas e impressas. O termo foi difundido no século XVIII a partir de Johann Gottfried Herder (1744–1803) e abarca fenômenos distintos, como *Soldatenlieder* (“canções de soldados”), *Jägerlieder* (“canções de caçadores”), *Studentenlieder* (“canções de estudantes”), entre outros (Moennighoff, 2017). Menos do que propriedades temáticas, o que unifica a canção popular é a simplicidade e a musicalidade da forma poética. Trata-se de poemas organizados em estrofes rimadas, em geral com três ou quatro acentos (ou sílabas fortes) por verso,² com número livre de sílabas não acentuadas (ou fracas) (Moennighoff, 2017).

Junto à “canção sacra” (*Kirchenlied*),³ a canção popular foi uma das mais importantes formas estróficas da literatura de língua alemã até o século XVI. Durante os períodos do Classicismo de Weimar e do Romantismo, a canção popular foi recuperada pelo cânone literário e tornou-se o principal modelo poético da lírica alemã. A obra de poetas como Clemens Brentano (1778–1842) e Achim von Arnim (1781–1831), entre outros, difundem formas estróficas baseadas no modelo da canção popular. Essas formas já reproduzem as modificações trazidas à prosódia alemã pelas regras poéticas de Martin Opitz no século XVII, em meio às quais se encontra a tendência alternada, entre sílabas fortes e fracas, dos pés do verso. Ao mesmo tempo, motivos, tons e versos da canção popular foram incorporados musicalmente nas canções românticas de Franz Schubert (1797–1828), Robert Schumann (1810–1856), Richard Strauss (1864–1949) e outros compositores.

É importante ressaltar que a canção popular não designa um gênero poético em específico, mas é um construto conceitual que visa unificar diferentes tipos de poemas do

² Desde o século XVII, a prosódia literária do alemão é sobretudo de tipo silabotônico, sendo medida pelos critérios de número de sílabas e de *ictus* (posição forte) por verso. Nessa prosódia, a sílaba forte (*ictus*) é uma sílaba mais acentuada em relação à sílaba anterior ou posterior. Para a prosódia do alemão, cf. Wagenknecht (2007, p. 34-38).

³ Segundo Moennighoff (2017, p. 37): “Os cânticos religiosos existem desde tempos imemoriais, nomeadamente como canções entoadas em peregrinações, no contexto de sermões, em jogos espirituais ou durante a missa. Na sequência da Reforma, passaram a ser utilizados na liturgia como forma de vivenciar o Evangelho através do canto. Com o advento da imprensa, o hino religioso ganhou grande difusão”. No original: “*Geistlichen Lieder gibt es von altersher, und zwar als Lieder, die bei Pilgerreisen, im Zusammenhang mit der Predigt, bei geistlichen Spielen oder während der Messe gesungen werden. In der Folge der Reformation wurden sie im Gottesdienst zur singenden Einübung des Evangeliums gebraucht. Unter den Bedingungen des Buchdrucks fand das Kirchenlied weite Verbreitung*” [tradução minha]. Segundo Moennighoff (*ibid.*), muitas formas estróficas da canção sacra se baseiam na canção popular, de modo que, do ponto de vista formal, há um estreito diálogo entre ambas as tradições. As fronteiras entre a canção popular e a canção sacra são porosas, e na história da lírica alemã ambas as formas podem ser encontradas.

arcabouço cultural alemão, reunindo “povo” e “arte” em uma mesma denominação (Schulz, 2007, 794). Da mesma maneira, as formas estróficas oriundas da canção popular são produto de uma construção ideológica, uma vez que não existe uma única estrofe da canção popular (Neureuter, 2007). Na literatura especializada, emprega-se “estrofe da canção popular” (*Volksliedstrophen*) para se referir, em geral, a poemas estruturados em quadras poéticas, com variadas estruturas de rima e de cadência, três ou quatro sílabas fortes por verso e alternância no verso de sílabas fortes e fracas. Para Neureuter (2007), a designação é motivada por quatro aspectos principais: 1) origem alemã “nacional”; 2) certa antiguidade venerável; 3) simplicidade; e 4) grande ocorrência.

Em função de seu vínculo direto com a tradição e sua alta popularidade, a canção popular foi instrumentalizada e manipulada durante o período do nacional-socialismo, sendo empregada com fins partidários e propagandísticos pelos nazistas e seus apoiadores. A associação entre canção popular e cultura alemã levou a forma poética a ser vista como anacrônica, antiquada e ideologicamente conspurcada por alguns poetas e intelectuais ao longo do século XX. Polledri (2025) demonstra como, por exemplo, nas suas reflexões estéticas, Bertolt Brecht (1898–1956) e Theodor Adorno (1903–1969) afastam a canção popular do modelo desejado para o poético. Ainda assim, após a Segunda Guerra Mundial, a canção popular foi incorporada no repertório poético como forma lírica tradicional e ponto alto da poesia clássica e romântica de língua alemã. No entanto, precisou ser submetida a complexas transformações e deslocamentos em função da cisão histórica representada pela *Shoah*.

Tendo como pano de fundo essa trágica cesura histórica, os escritores reagiram à forma poética da “canção”, que se tornara problemática, não tanto com silêncio e rejeição, mas sim com uma transformação radical da tradição, em busca das raízes da cultura destruída pela guerra. O objetivo era reviver ideias, valores, formas e figuras da “era de ouro” da literatura – não, porém, sob o signo da imitação, mas da reflexão e da revisão do passado, com o intuito de destacar as diferenças entre o novo presente, o futuro a ser reconstruído e a trágica história recente (Polledri, 2025, p. 90).⁴

⁴ *Vor dem Hintergrund dieser tragischen, historischen Zäsur reagierten Schriftsteller:innen im Hinblick auf den Umgang mit der problematisch gewordenen Gedichtform des „Liedes“ weniger mit Schweigen und Ablehnung als vielmehr mit einer radikalen Umformung der Tradition auf der Suche nach den Wurzeln der durch den Krieg zerstörten Kultur. Ziel war es, Ideen, Werte, Formen und Figuren aus dem „goldenen Zeitalter“ der Literatur wiederzubeleben – allerdings nicht im Zeichen der Nachahmung, sondern des Überdenkens und der Aufarbeitung der Vergangenheit mit dem Ziel, die Unterschiede zwischen der neuen Gegenwart, der zu rekonstruierenden Zukunft und der tragischen jüngeren Geschichte herauszustellen [tradução minha].*

Dentre as poéticas que, no contexto do pós-Segunda Guerra, buscaram estabelecer uma relação diferenciada e crítica com a tradição, pode-se mencionar o nome de Ingeborg Bachmann (1926–1973). Nos dois livros de poesia que a autora publicou, *O tempo adiado* (*Die gestundete Zeit*), de 1953, e *Conclamação da Grande Ursa* (*Anrufung des Großen Bären*), de 1956, são inúmeras as referências à tradição poética de língua alemã (mas também de outras expressões) na forma de motivos, alusões e citações. Hans Höller (2020) identifica no primeiro livro da autora um diálogo com a tradição romântica a partir da forma e do emprego das imagens em alguns poemas, o que se amplia no segundo livro a partir de um gesto consciente de admissão das formas herdadas da tradição de língua alemã. Em relação à *Conclamação da Grande Ursa*, o germanista italiano Luigi Reitani (2022, p. 143) observa que os poemas apresentam “uma impressionante diversidade métrica”, de modo que, em sentido formal, “não se pode afirmar uma tendência unívoca, pelo contrário, a diversidade das formas líricas opõe-se precisamente a uma apropriação esquemática”.

Conscientemente, Bachmann se serve, entre outros, da quadra com rimas cruzadas e, na maioria das vezes, de acentuação alternada, o que permite uma acentuação suave dentro da forma métrica. Trata-se da forma estrófica mais comum da lírica do século XX, que em consequência de seu emprego por Stefan Georg e Rainer Maria Rilke, entre outros, soa duradoura, mas também foi utilizada para baladas e poemas narrativos. Essa forma estrófica permite a Bachmann alternar entre o tom elegíaco do pentâmetro jâmbico (*Harlam*) àquele da canção popular (*Bleib*) ou ao épico da balada (*Von einem Land, einem Fluß und den Seen*), mas também virar-se para um ritmo trocaico (*Heimweg*) (Reitani, 2022, p. 143-144).⁵

A quadra com rimas cruzadas e de acentuação alternada, comum em boa parte da lírica alemã nos séculos XIX e XX, pode remeter à forma tradicional da canção popular. Ainda que, como nota Reitani (2022), Bachmann mobilize o modelo estrófico para se aproximar de gêneros como a elegia e a balada, sua dicção poética também remete à canção popular.

Em um estudo sobre a estrofe da canção popular na obra de Bachmann, o estudioso Peter Horn (1968) identificou, dentre os 82 poemas de ambos os volumes publicados pela autora, ao menos 26 textos que empregam a estrofe de quatro versos

⁵ *Bewusst bedient sich Bachmann v.a. des Vierzeilers mit Kreuzreim mit meist alternierender Betonung, was ihr eine geschmeidige Akzentsetzung innerhalb der metrischen Form ermöglicht. Es handelt sich dabei um die häufigste Strophenform in der Lyrik des 20. Jahrhunderts, die v.a. infolge der Verwendung bei Stefan Georg und Rainer Maria Rilke nachhaltig wirkte, aber auch für Balladen und erzählerische Gedichte verwendet wurde. Diese Strophenform ermöglicht es Bachmann, aus dem elegischen Ton des jambischen Fünfhebers (Harlam) in jenen des Volkslieds (Bleib) oder in den epischen der Ballade hinüberzuwechseln (Von einem Land, einem Fluß und den Seen), aber auch einen Rhythmus aus Trochäen anzuschlagen (Heimweg)* [tradução minha].

– dentre os quais diversos poemas se assemelham às características tradicionais da canção.⁶ Horn analisa o emprego da forma por Bachmann nos poemas “Heimweg” (“Retorno para casa”), “Bleib” (“Fique”), nas partes I-III do ciclo “*Lieder auf der Flucht*” (“Canção na fuga”), e em “*Scherbenhügel*” (“Montanha de cacos”), do livro *Conclamação da Grande Ursa*, e nos poemas “*Reigen*” (“Dança de roda”) e “Paris”, do livro *O tempo adiado*, destacando o modo complexo e variado como a poeta austríaca emprega a estrofe da canção popular.

Diferentemente de outros autores do pós-guerra, como Peter Rühmkorf (1929–2008), Bachmann não retoma a tradição de modo paródico. Para Horn (1968), Bachmann volta-se a formas e motivos da tradição romântica como se estivesse diante de algo perdido e “em cacos” (*Scherben*, para aludir ao poema “*Scherbenhügel*”), mas que, não obstante a destruição da guerra, ainda pode informar o poeta contemporâneo no que contém de filosófico, artístico e humano. Nesse sentido, a canção popular serviria a Bachmann não só como meio para experimentar novas possibilidades da dicção poética no pós-guerra e questionar a relação com a tradição, mas também de construir novos modelos de relação com a realidade:

Os poemas que resumo na terceira seção mostram, além das características mencionadas, também um prazer em experimentar as forças e possibilidades expressivas da linguagem, do ritmo e do som, com o objetivo explícito de explorar novas possibilidades de criação poética e de representação da realidade. Nesse esforço, a poeta rompe repetidamente com o esquema tradicional da *Volkslied*, sem, no entanto, se separar completamente dele. O objetivo desse processo é uma equiparação mágica do gesto linguístico de um poema, ou seja, de todas as suas partes estruturais em sua interação, com a realidade essencial, não apenas captada de forma imitativa. Isso pode acontecer, por exemplo, quando o poeta tenta criar, em imagens que não são compreensíveis na realidade, uma sequência análoga à essência captada (Horn, 1968, p. 282).⁷

⁶ Em seu estudo, Horn (1968) restringe o emprego da expressão “estrofe da canção popular” (*Volksliedstrophe*) a poemas em quadras com três ou quatro acentos por verso e liberdade no posicionamento das sílabas (*Füllungsfreiheit*). Não obstante, o autor reconhece que a canção popular aceita estrofes com quantidade variada de versos.

⁷ *Die Gedichte, die ich hier im dritten Abschnitt zusammenfasse, zeigen außer den genannten Eigenschaften auch noch eine Freude am Experimentieren mit den Kräften und Ausdrucksmöglichkeiten der Sprache, des Rhythmus und des Klangs mit dem ausdrücklichen Ziel, neue Möglichkeiten der dichterischen Weltgestaltung und Wirklichkeitsgestaltung zu erschließen. In diesem Bemühen durchbricht die Dichterin immer wieder das überkommene Schema des Volkslieds, ohne sich doch ganz von ihm zu trennen. Das Ziel dieses Vorgangs ist eine magische Gleichsetzung der Sprachgebärde eines Gedichts, das heißt aller seiner Strukturteile in ihrem Zusammenwirken, mit der wesenhaft, nicht nur nachahmend erfaßten Wirklichkeit. Das kann zum Beispiel dadurch geschehen, daß der Dichter in real nicht nachvollziehbaren Bildern eine dem erfaßten Wesen analoge Abfolge zu erzeugen versucht* [tradução minha].

O modo como Bachmann se apropria das estruturas da canção revela, como nota Horn, o desejo de explorar a linguagem poética a partir da relação com a tradição. Bachmann “quebra” o modelo tradicional, sem desvincular-se totalmente dele, e esse movimento lhe permite apontar para a distância entre o elemento idílico da forma tradicional e a realidade histórica do poeta do pós-guerra. O tipo de modulação que Bachmann faz da forma fixa a possibilita expressar o novo sem cair em uma espécie de postura negacionista ou cínica em relação à tradição poética de língua alemã (Horn, 1968).

O tema foi debatido por Elena Polledri (2025) em análise das partes do poema “*Früher Mittag*” (“Quase meio-dia”) compostas na estrofe da canção popular. Polledri aponta para relações intertextuais do poema de Bachmann com os poemas “*Der König von Thule*” (“O rei de Thule”), de Goethe (1749–1832), e do poema-canção “*Der Lindenbaum*” (“A lília”), baseado em um texto de Wilhelm Müller (1794–1827) e que se popularizou a partir da melodia de Franz Schubert (1749–1828), com o arranjo de Friederich Silcher (1789–1860). Bachmann desloca e subverte motivos de ambas as fontes para sugerir a impossibilidade de imitar o imaginário tradicional após a instrumentalização da cultura pelo nazismo.

Segundo Polledri (2025), ao incorporar a tradição da canção romântica de modo não imitativo, a poeta austríaca o faz consciente da distância insuperável do poeta do pós-guerra em relação à tradição clássica e romântica, de modo a ressaltar a necessidade de construir um diálogo crítico e refletido com a tradição e suas formas célebres.⁸ Nesse sentido, conforme argumenta Polledri (2025), Bachmann faz um emprego “a contrapelo” da forma tradicional, a partir do qual problematiza e questiona o lugar da tradição poética e da cultura para o poeta de língua alemã diante da transformação histórica e da cesura da guerra e da Shoah contra o fazer poético após 1945.

A presença da canção popular na poesia de Bachmann aponta para uma genealogia poética de parte dos seus poemas e uma relação intertextual que se expressa metricamente. Ao recuperar não somente os motivos, mas a forma da canção,

⁸ Polledri cita parte de uma entrevista de Bachmann, em 1956, para a rádio da Baviera (Bayerischer Rundfunk), na qual a poeta expressa a necessidade de, diante do arcabouço da tradição, encontrar frases que contemplem o presente: “Sim, também acredito que não se deve mais usar as imagens antigas, como as que Mörike ou Goethe empregavam, [...] porque soariam falsas quando ditas por nós. Precisamos encontrar frases verdadeiras que correspondam ao nosso próprio estado de consciência e a este mundo transformado” (Bachmann, 1983, p. 19 *apud* Polledri, 2025, p. 96). No original: “Ja, ich glaube auch, daß man die alten Bilder, wie sie etwa Mörike verwendet hat oder Goethe, [...] nicht mehr verwenden darf, weil sie sich in unserem Mund unwahr ausnehmen würden. Wir müssen wahre Sätze finden, die unserer eigenen Bewußtseinslage und dieser veränderten Welt entsprechen” [tradução minha].

esses poemas se associam, por semelhança, a modelos poéticos precedentes, os quais ressurgem de maneira deslocada. É possível compreender o diálogo que Bachmann instaura com a poesia de meados dos séculos XVIII e XIX a partir do conceito “código métrico” (*metrical code*), proposto pela pesquisadora estadunidense Anne Finch (1993). Na concepção de Finch, o código métrico “concentra-se no metro como um artefato cultural que evoca associações literárias anteriores e relaciona um poema a uma tradição poética” (Finch, 1993, p. 12)⁹. Portanto, a perspectiva de Finch desloca a atenção da estrutura métrica de um poema singular para colocá-la nas possíveis associações que a forma desse poema estabelece com outros textos anteriores e, eventualmente, posteriores a ele. A possibilidade de estabelecer essas relações, para Finch, reside no fato de que estruturas métricas são artefatos culturais, ligados a conjunto de conhecimentos diacronicamente transmitidos. A ideia do metro como código significa que pode operar como um tipo de linguagem portadora de informações que se desdobram na leitura do texto poético e participam do processo de significação.

A teoria do código métrico independe do tipo de verso, se fixo ou livre. No entanto, sua aplicação no verso livre se mostra especialmente interessante, como reconhece Finch (1993, p. 12), uma vez que “no âmbito da longa e crescente tradição do verso livre, os padrões métricos tradicionais já não são elementos convencionais; eles são raros e surpreendentes, e têm significado ‘no contexto da teoria da informação’”.¹⁰ Isto é, a presença de estruturas métricas tradicionais nos versos livres – ainda que descontínuas e fragmentadas – pode ser lida como uma camada informacional, como um código, que cabe ao leitor identificar e interpretar, já que realizações métricas não são esperadas neste tipo de poema.

Tendo em vista o modo complexo, multifacetado e dinâmico com que Ingeborg Bachmann se relaciona com a tradição de língua alemã, fazendo uso da recuperação deslocada de motivos e formas métricas derivadas (entre outros) do classicismo e do romantismo, cabe perguntar se não é possível também encontrar rastros desse diálogo na poesia em versos livres da autora. Partindo do pressuposto da teoria do código métrico, é possível assumir que o reconhecimento de determinadas estruturas relativas à convenção métrica nos versos livres, como sequências de pés tradicionais, estruturas estróficas e de rima, ainda de modo descontínuo e alusivo, seja atribuído a um diálogo intertextual com a tradição. Nesse sentido, propõe-se aqui uma análise do poema

⁹ *Concentrates on meter as a cultural artifact that evokes previous literary associations and relates a poem to a poetic language* [tradução minha].

¹⁰ *Within the long and growing tradition of free verse, traditional metrical patterns are no longer conventional events; they are rare and surprising, and have significance “within the framework of information theory”* [tradução minha].

“Nebelland” (“Terra nebulosa”), partindo do seguinte questionamento: em que medida a estrofe tradicional, sobretudo aquela vinculada à canção popular, ecoa por semelhança nesse poema, e de que maneira esse código métrico acrescenta significado à interpretação poética?

O poema “Nebelland”: uma proposta de leitura

“Nebelland” foi o primeiro poema a circular publicamente dentre aqueles que formariam o segundo livro de Bachmann, *Conclamação da Ursa Maior*. Em 1954, dois anos antes da publicação do livro, o poema foi lido pela autora no encontro do Grupo 47 em Capo Circeo, e depois publicado no jornal *Die Süddeutsche*, no contexto de uma reportagem sobre o encontro do grupo (Reitani, 2022). Também em 1954, o poema foi publicado na revista literária *Botteghe Oscure* e, no ano seguinte, na antologia *Jahrhundertmitte* (Reitani, 2022). Antes de prosseguir para a análise do texto, transcrevo o poema acompanhado da tradução de Claudia Cavalcanti:

Nebelland	Terra nebulosa
Im Winter ist meine Geliebte unter den Tieren des Waldes. Daß ich vor Morgen zurückmuß, weiß die Füchsin und lacht. 5 Wie die Wolken erzittern! Und mir auf den Schneekragen fällt eine Lage von brüchigem Eis.	No inverno minha amada fica entre os animais da floresta. Que devo voltar antes do amanhecer, a raposa sabe e ri. Como estremecem as nuvens! E sobre a minha gola de neve cai uma camada de gelo quebradiço.
Im Winter ist meine Geliebte ein Baum unter Bäumen und läßt 10 die glückverlassenen Krähen ein in ihr schönes Geäst. Sie weiß, daß der Wind, wenn es dämmt, ihr starres, mit Reif besetztes Abendkleid hebt und mich heimjagt.	No inverno minha amada é uma árvore entre árvores e convida as gralhas abandonadas pela sorte para a sua bela ramagem. Ela sabe que o vento, quando anoitece, levanta seu vestido de noite rijo, coberto pela geada, e me manda para casa.
Im Winter ist meine Geliebte unter den Fischen und stumm. Hörig den Wassern, die der Strich 15 ihrer Flossen von innen bewegt, steh ich am Ufer und seh, 20 bis mich Schollen vertreiben, wie sie taucht und sich wendet.	No inverno minha amada está entre os peixes, calada. Obediente às águas, que o fio de suas barbatanas move por dentro, fico à margem e a vejo mergulhar e virar-se até que pedaços de gemo me expulsam.
Und wieder vom Jagdruf des Vogels getroffen, der seine Schwingen über mir streift, stürz ich 25 auf offenem Feld: sie entfiedert die Hühner und wirft mir ein weißes Schlüsselbein zu. Ich nehm's um den Hals und geh fort durch den bitteren Flaum.	E de novo atingido pelo grito de caça do pássaro, que estende suas asas sobre mim, precipito-me em campo aberto: ela depena as galinhas e lança-me um osso branco. Prendo-o em meu pescoço e prossigo pela amarga penugem.

30 Treulos ist meine Geliebte,
ich weiß, sie schwebt manchmal
auf hohen Schuh'n nach der Stadt,
sie küßt in den Bars mit dem Strohalm
die Gläser tief auf den Mund,
und es kommen ihr Worte für alle.

35 Doch diese Sprache verstehe ich nicht.

Nebelland hab ich gesehen,
Nebelherz hab ich gegessen.

(Bachmann, 2022, p. 44-45)

Minha amada é infiel,
sei, ela às vezes paira
sobre saltos altos até a cidade,
nos bares beija os copos
na boca, profundamente, com o canudo
e encontra palavras para todos.
Mas essa língua eu não entendo.

Nebulosa terra eu vi.
Nebuloso coração comi.

(Bachmann, 2020, p. 53-55)

Para Reitani (2022, p. 203-204), pode-se descrever “Nebelland” como a busca de um “eu” pela amada que dele se distancia por meio de constantes metamorfoses fabulares:

Em *Nebelland*, um Eu fala sobre uma “amada” infiel, que dele se distancia por meio de constantes e novas transformações fabulares. As primeiras três estrofes, ligadas umas às outras pela repetição anafórica, projetam uma paisagem invernal, na qual a amada se acomoda mimeticamente. Ela é uma “raposa” (v. 4), uma “árvore” (v. 9), um “peixe” [...] Na quinta estrofe, que sai do terreno dos contos de fadas, a amada, que “às vezes” (v.30) vai a cidade em busca de aventuras, é caracterizada como “infiel” (v. 29). Com isso, segundo Manfred Jurgensen, Bachmann projeta “linguisticamente o conceito de uma prostituição da linguagem”: “e encontra palavras para todos” (v. 34). Por fim, o Eu expressa sua experiência anaforicamente em uma sentença na forma de dístico, baseada na metáfora da névoa “Nebulosa terra eu vi./ Nebuloso coração comi”.¹¹

A ideia de infidelidade da amada desenvolvida no poema ganha, a partir do verso 34, uma conotação metalinguística. Desse modo, pode-se ler, sob a figura da escapadiça amada, a própria relação do eu-articulado com a linguagem, que inevitavelmente lhe foge.¹² Ao cabo, a experiência acumulada do eu no enalço da

¹¹ In *Nebelland* spricht ein Ich über die treulose “Geliebte“, die sich in immer neuen märchenhaften Verwandlungen von ihm distanziert. Die ersten drei durch die anaphorische Wiederholung des Anfangsverses miteinander verbundenen Strophen entwerfen eine Winterlandschaft, an die sich die Geliebte mimetisch anpasst. Sie ist eine “Füchsin” (V. 4), ein “Baum” (V. 9), ein “Fisch” [...] In der fünften Strophe, die das Terrain des Märchens verlässt, wird die Geliebte, die sich ‘manchmal’ (V. 30) in die Stadt auf Abenteuersuche begibt, als “treulos” (V. 29) charakterisiert. Dabei entwirft Bachmann nach Manfred Jurgensen “sprachbildlich den Begriff einer Prostitution der Sprache”: “und es kommen ihr Worte für alle” (V. 34). Zum Schluss drückt das Ich seine Erfahrung wieder anaphorisch in einer zweizeiligen Sentenz aus, die auf der Nebelmetapher gründet ‘Nebelland hab ich gesehen,/ Nebelherz habe ich gegessen’ [tradução minha].

¹² Reitani (2022, p. 204) aponta para uma leitura de Mechthilde Oberle que vai nessa direção: “A linguagem figurativa do poema é tão fascinante quanto enigmática. Mechthild Oberle sugere que a ‘amada’ também poderia referir-se à própria linguagem: ‘Ao traduzir a alienação em

amada-linguagem é sintetizada no dístico final, o qual não aponta para um encontro definitivo entre o eu e a amada e nem para uma maior clareza na identificação da realidade. Pelo contrário, a experiência do eu aponta para a vivência em uma “nebulosa terra” (verso 36), cujo “nebuloso coração” (verso 37) lhe serviu de alimento. Isto é, a passagem pelos cenários descritos ao longo do poema termina em opacidade e ambiguidade para o eu.

Assumindo a leitura da amada como uma figuração da linguagem e da palavra poética, é possível se perguntar se a sua fuga não teria, também, uma contraparte formal no poema. A travessia do eu pelas paisagens esboçadas no texto é, nesse sentido, uma travessia pelo próprio poema (e, por sua vez, pela linguagem), cujas estrofes e versos representam a materialidade da cartografia explorada.

Do ponto de vista estrutural, essa cartografia é composta por cinco estrofes de sete versos somados a um dístico final. A regularidade da estrutura estrófica é subvertida, todavia, pela irregularidade prosódica: não há qualquer estrutura métrica regendo a organização dos versos individuais, e, como se poderia esperar de uma estrutura estrófica tradicional, não há – com exceção do dístico final – indícios de rima final entre os versos. Ainda assim, a disposição ótico-segmental do poema produz, para o leitor, a impressão de uma relativa regularidade da linguagem poética. Essa impressão se assenta, sobretudo, na escolha de estrofes com número regular de versos.

Para Horst Joachim Frank (1980, p. 525), a estrofe de sete versos é uma das mais interessantes da poesia alemã:

Talvez o grupo mais interessante de formas de estrofes alemãs seja de sete versos. Em grande número, elas têm origem nas canções populares seculares e sacras, nas baladas populares, nas canções históricas e, finalmente, nos hinos de devoção e litúrgicos, ou seja, nos amplos campos da poesia popular. Ao mesmo tempo, porém, desde cedo e até o século XIX, poetas importantes se sentiram repetidamente atraídos a experimentar estrofes de sete versos ou mesmo a inventar novas. Entre os poetas do alto-alemão médio, destacam-se especialmente Heinrich von Veldeke e Walther von der Vogelweide, este último com a famosa canção de amor cortês “Herzeliebe frouwelin” e a canção das cruzadas “Allererst lebe ich mir werde”; entre os poetas do classicismo, como mostram as visões gerais a seguir, destaca-se sobretudo Goethe.¹³

mudez e a infidelidade em traição à linguagem, a linguagem surge como amor, e o amor como linguagem”. No original: “Die figürliche Rede des Gedichts wirkt ebenso faszinierend wie rätselhaft. Mechthild Oberle gibt zu bedenken, dass mit der ‘Geliebten’ auch die Sprache gemeint sein könnte: ‘Indem Entfremdung in Sprachlosigkeit, Untreue in? Sprachverrat übersetzt werden, erscheint die Sprache als Liebe, die Liebe als Sprache’” [tradução minha].

¹³ Die vielleicht interessanteste Gruppe deutscher Strophenformen bilden die Siebenzeiler. Der großen Zahl nach entstammen sie dem weltlichen und geistlichen Volkslied, der Volksballade, dem historischen Lied und schließlich dem Andachts- und Kirchenlied, also den weiten Bereichen

Frank (1980, p. 525) localiza as origens da estrofe de sete versos nas canções (populares, sacras ou históricas), nas baladas e nos hinos religiosos, em suma, “nos amplos campos da poesia popular”. Por sua vez, no estudo sobre a estrofe da canção na poesia de Bachmann, Horn (1968) afirma que, ainda que a poeta austríaca pareça ter predileção pelas quadras, a estrofe da canção admite tradicionalmente estruturas de seis a oito versos. Portanto, há uma histórica associação na lírica alemã entre a estrofe de sete sílabas e a estrofe da canção. Naturalmente, com “*Nebelland*” não se trata de um poema composto na estrofe da canção. Características fundamentais da estrofe da canção, como a rima, a regularidade tônica e a alternância da cadência do verso não são observadas no poema. Não obstante, certas características estruturais do poema sugerem uma relação aproximativa com a estrofe da canção.

Prosodicamente, os dois primeiros versos do poema sugerem uma estrutura espelhada. Enquanto o primeiro verso inicia com um iambo e prossegue em anapestos (“*Im Winter ist meine Geliebte*”), o segundo inicia com dáctilos para terminar com um troqueu (“*unter den Tieren des Waldes*”).¹⁴ A estrutura espelhada da distribuição acentual dos versos sugere a oposição entre o eu e a amada, que será explorada no restante do poema. Já o terceiro verso sugere três acentos fortes distribuídos em uma estrutura iâmbica-dactílica (“*Dass ich vor Morgen zurückmuss*”), enquanto o quarto verso apresenta três acentos fortes distribuídos entre um troqueu, um dáctilo e um acento individual final (“*weiß die Füchsin und lacht.*”).

Estruturalmente, os versos surgem em oposição, apresentando uma relação espelhada entre um verso de andamento acentual de tendência par (iambo + anapesto) e um verso de andamento acentual do tipo ímpar (troqueu + dáctilo). O paralelismo por oposição da estrutura dos versos reflete a contraposição entre o eu, que retorna ante à irrupção da manhã, e a amada, que se transforma em raposa e dele ri. Os versos restantes da estrofe fogem à estrutura de, aproximadamente, três acentos por verso da “quadra” inicial. Enquanto os versos cinco e sete apresentam claro paralelismo estrutural,

volkstümlicher Lyrik. Zugleich aber hat es schon früh und bis ins 19. Jahrhundert hinein immer wieder bedeutende Lyriker gereizt, siebenzeilige Strophen zu erproben oder auch neue zu ersinnen. Erwähnt seien von den mittelhochdeutschen Dichtern insbesondere Heinrich von Veldeke und Walther von der Vogelweide, letzterer etwa mit dem berühmten Lied der niederen Minne „Herzeliebez frouwelin“ und dem Kreuzlied „Allererst lebe ich mir werde“, von den Dichtern der Klassik, wie die folgenden Überblicke zeigen, vor allem Goethe [tradução minha].

¹⁴ Na medida em que, para o verso livre, falta uma grade estrutural que possa ordenar a posição dos acentos (Bollobás; Wesling, 1993), a interpretação métrica aqui apresentada toma como base a escala acentual de Wagenknecht (2007), por sua vez ampliada por Donat (2010). A partir de critérios lexicais, os autores distinguem quatro níveis, ou graus, de acentuação silábica no alemão.

baseado na sequência de troqueus e dáctilos com quatro acentos por verso (“**Wie die Wolken erzittern! Und mir**” [verso 5]; “**eine Lage von brüchigem Eis**” [verso 7]), o sexto verso assume uma sequência de dois anapestos (“**auf den Schneekragen fällt**”). A alternância do sentido do andamento, de troqueu-dáctilo (pés ímpares, verso 5) para anapestos (pés pares, verso 6) e novamente, ao fim, para troqueu-dáctilo (verso 7) é reforçada ainda pelo *enjambement*, que desestabiliza a relação convergente entre verso e frase – que nos primeiros quatro versos estava inabalada. Esse ganho de irregularidade na sequência sintática e prosódica reflete o “estremecimento das nuvens” (verso 5) sobre o eu, bem como o gelo “quebradiço” que lhe assoma.

A repetição do verso “*Im Winter ist meine Geliebte*” no início da segunda estrofe indica seu funcionamento como uma espécie de refrão ou mote. A fórmula reaparecerá também na terceira estrofe. Repetições parciais e inteiras de versos são recorrentes em poemas da forma da canção popular e vem a ser empregados por Bachmann.¹⁵ Para além disso, há alguma correspondência entre os versos iniciais da segunda estrofe com os versos de mesma posição na primeira estrofe. Os versos nove e dez apresentam, tal como o segundo e o terceiro verso do poema, três acentos fortes cada. Enquanto no nono verso esses acentos estão distribuídos em um iambo seguido de dois anapestos (“**ein Baum unter Bäumen und lädt**”), isto é, de forma inversa à sequência de troqueu seguido de dois iambs identificada no segundo verso, o décimo verso os distribui em dois iambs seguidos de um anapesto (“**die glückverlassenen Krähen**”).

Com quatro acentos, o verso 11 interrompe a sequência triádica dos acentos, sem que se perca a alternância de uma ou duas sílabas fracas entre os acentos: “**ein in ihr schönes Geäst. Sie weiß**,”. Após um verso com apenas dois acentos (“**dass der Wind, wenn es dämmer**” [verso 12]), o verso 13 retoma a sequência de três acentos por verso (“**ihr starres, mit Reif besetzes**”), até que o verso 14 cesse o fluxo prosódico de uma a duas sílabas fracas entre os acentos com um possível choque entre duas sílabas fortes (“**Abendkleid hebt und mich heimjagt**”). A impressão de fluxo que a estrutura prosódica da estrofe proporciona, formada por versos de duas a quatro sílabas fortes distribuídas entre uma ou duas sílabas fracas, reflete-se no fato da estrofe ser toda formada por uma única frase. O *enjambement* é empregado de tal modo que, mesmo no limite entre os versos, as transições são suavizadas pela alternância entre as sílabas fortes e fracas. Um conjunto de repetições sonoras na forma de aliterações (“**Baum**” – “**Bäume**”; “**weiß**” – “**Wind**” – “**Wenn**”) e assonâncias (“**lädt**” – “**Krähen**”; “**Reif**” – “**Abendkleid**” – **heimjagt**”) reforça a unidade estrófica. E no último verso, quando o revezamento entre sílabas

¹⁵ Como exemplo, pode-se citar a repetição do verso “*Sieben Jahre später*” (“sete anos mais tarde”) na quarta e quinta parte do poema “*Früher Mittag*”.

fracas e fortes é interrompido pelo encontro entre duas sílabas fortes, a modulação rítmica do verso parece mimetizar a ação incisiva do vento sobre a amada, que curiosamente “levanta” (“*hebt*”, forma verbal de “*Hebung*”, substantivo que designa uma sílaba forte na métrica alemã) seu vestido.

Enquanto apenas dois versos da segunda estrofe iniciam em sílaba acentuada (versos 11 e 14) e dois terminam em sílaba acentuada (versos 9 e 11), quatro versos da terceira estrofe iniciam e terminam em sílaba acentuada (versos 16 a 19). A mudança de sentido da estrutura métrica é índice, no plano prosódico, da mudança de cenário. Se na segunda estrofe a amada surgia em meio ao bosque, passa-se nesse ponto a um ambiente aquático. Os dois versos iniciais da terceira estrofe apresentam forte semelhança prosódica com a primeira estrofe, com a diferença de que o verso 16 termina em sílaba forte, o que reforça a ideia do silêncio da amada exposta nesse verso (“*stumm*”). O verso 17 apresenta três sílabas fortes distribuídas entre duas e três sílabas fracas (“*Hörig den Wassern, die der Strich*”). Ao mesmo tempo, a vírgula após “*Wassern*” permite vislumbrar, na segunda metade do verso, um anapesto (“*die der Strich*”). A redução “*steh*” para o verbo em primeira pessoa “*stehe*” no verso 19, típica da oralidade, favorece a manutenção de duas a três sílabas fracas entre as sílabas fortes e, no caso, a estrutura de dois dáctilos com final trocaico reduzido: “*steh ich am Ufer und seh*”. A estrutura métrica aqui é ainda fortalecida pela assonância entre “*steh*” e “*seh*”, que contribuiu para o equilíbrio do verso. Por fim, os versos do fim da estrofe apresentam a mesma estrutura métrica, baseada em dois dáctilos com final em sílaba fraca: “*bis mich Schollen vertreiben/ wie sie taucht und sich wendet*”. A estrofe descreve um eu marginalizado, cujo foco de visão é a amada. O paralelismo por semelhança da estrutura prosódica dos versos finais reflete o paralelismo temporal do plano da ação: a expulsão do eu pelo gelo (“*bis mich Schollen vertreiben*”) acompanha os movimentos da amada na água (“*wie sie taucht und sich wendet*”), que assim dele se afasta.

A quarta estrofe deixa a paisagem invernal. A fórmula inicial das estrofes anteriores não é repetida no verso 22, todavia, seu eco persiste. É possível reconhecer, na sequência “*Und wieder vom Jagdruf des Vogels*”, a mesma estrutura de acentuação silábica que “*Im Winter ist meine Geliebte*”, com três acentos fortes distribuídos em iambo e anapestos. Sequência aproximada reaparece no verso seguinte: “*getroffen, der seine Schwingen*”. O verso 24 evita o encontro direto entre sílabas fortes ao ser dividido pela vírgula: “*Über mich streift, stürz ich*”, e os dois versos seguintes apresentam a mesma sequência acentual que o verso 22: “*auf offenem Feld: sie entfiedert/ die Hühner und wirft mir ein weißes*”. O *enjambement* entre os versos 24-25 mimetiza, no eixo vertical do poema, a “queda” do eu sobre os campos abertos. Sobreposto a isso, as aliterações

“steift” e “stürz” (verso 24), “offenem”, “Feld” e “entfiedert” (verso 25), “wirft” e “weißes” (verso 25) reforçam prosodicamente o vínculo dos motivos dos versos. O verso 27 apresenta quatro acentos fortes, quebrando com a sequência acentual triádica: “**Schlüsselbein zu. Ich nehm’s um den Hals**”. Aqui, o encontro entre sílabas fortes em “-bein” e “zu” também cessa a sequência de sílabas fortes intercaladas por sílabas fracas e representa um aumento de tensão na estrutura prosódica do verso.

Essa tensão pode refletir a contraposição entre o eu e a amada, que lhe joga ossos. Ao mesmo tempo, a preferência pela abreviação “nehm’s” para “nehme es” pode também ser atribuída à manutenção de, no máximo, duas sílabas fracas entre as sílabas fortes, tendência que vem sendo observada ao longo do poema. Por fim, o último verso da estrofe apresenta uma sequência “suave” de três anapestos: “und geh **fort** durch den **bitteren Flaum**”, que pode sugerir os passos apressados do eu. A estrutura prosódica de três acentos fortes por verso é contraposta, na maior parte da estrofe, pelo *enjambement*, que ocorre em transições “fortes”, isto é, entre substantivos e verbos, verbos e predicados, adjetivos e determinantes etc.

Desse modo, o reconhecimento de um relativo padrão na sequência acentual individual do verso depende do princípio da pausa ao fim do verso (Donat, 2010), ao passo que o *enjambement* tensiona esse princípio. Todavia, o *enjambement* não prejudica a estrutura rítmica, uma vez que a transição entre os versos enjambrados segue a alternância de uma a duas sílabas fracas entre as sílabas fortes: “des **Vogels/ getroffen**’ [versos 22 e 23]; ‘**Schwingen/ über mich**’ [versos 23 e 24]; ‘sie **entfiedert/ die Hühner**’ [versos 24 e 25] ‘**stürzt ich/ auf offenem**’ [versos 25 e 26]; ‘ein **weißes/ Schlüsselbein**’ [versos 26 e 27]”.

A fórmula inicial reaparece modificada na quinta estrofe: “*Treulos ist meine Geliebte*”. Ao insinuar o troqueu (“**Treulos**”) no lugar do iambo (“*Im Winter*”), a mudança acarreta a inversão do sentido acentual da fórmula, enfatizando a dimensão de infidelidade da amada. Os próximos versos mantêm a tendência de três acentos cada, distribuídos em sequências de iampos e anapestos. A estrofe descreve as ações da amada na cidade. A aliteração da sílaba palatalizada em “**schwebt**”, “**Schuh’n**”, “**Stadt**” e “**Strohalm**” unifica, na estrutura sonora do poema, o movimento da amada e suas ações. A noção de infidelidade, já exposta no verso inicial, é expandida em três anapestos no verso 34: “und es **kommen ihr Worte für alle**”. O verso, que precisamente sobrepõe à problemática da infidelidade a dimensão da palavra e sugere que a amada se trata de uma figuração da linguagem, surge destacado na estrofe pela sequência suave de anapestos e a ausência do *enjambement*. O eu-articulado retorna

apenas no verso 34, e a incompreensão da linguagem da amada por ele ganha uma contraparte prosódica.

O início do verso pode tanto abarcar uma sílaba forte seguida de uma sílaba fraca (**“Doch diese”**), uma sílaba fraca seguida de uma sílaba forte (**“Doch diese”**), ou até mesmo um encontro de sílabas fortes (**“Doch diese”**). As múltiplas possibilidades de interpretação prosódica são índice da incerteza do eu diante da amada e da impossibilidade de compreensão totalizante da (sua) linguagem. Todavia, é interessante notar como a primeira leitura, isto é, **“Doch diese”**, permitiria reconhecer uma contraposição prosódica em relação aos versos anteriores, que descrevem a ação da amada, uma vez que nestes a sílaba inicial é sempre fraca. Essa contraposição é reforçada pelo fato de que o verso 34 apresenta, pelo menos, quatro sílabas fortes (por exemplo, **“Doch diese Sprache verstehe ich nicht”**), e não três como no caso dos versos antecedentes. A inversão do sentido acentual e o acréscimo de uma sílaba forte expõe a situação de não confluência entre o eu e a amada ao cabo da tentativa deste de alcançá-la.

Ao sintetizar a experiência do eu na sua busca, como já indicam os verbos no passado, o dístico final reitera a cisão entre as instâncias articuladas no poema. A metáfora da neblina sugere a desorientação final do eu, já antecipada no verso 35. Após atravessar diferentes estações no encalço da amada em constante transmutação, o eu-articulado se vê, ao cabo, diante de uma “terra nebulosa”, e o “coração” da névoa, isto é, o cerne daquilo que está para o impalpável e o turvo, é ingerido em substituição à amada.

O destaque do dístico na estrutura estrófica do poema se reflete também em certo destaque prosódico: ambos os versos são paralelos, com a pequena variação na forma nominal e verbal *Nebelland/Nebelherz* e *gesehen/gegessen*. A mudança lexical, no entanto, preserva a estrutura acentual. Os versos apresentam quatro acentos fortes cada, e que podem ser lidos tanto considerando o encontro entre sílabas fortes: **“Nebelland hab ich gesehen/ Nebelherz hab ich gegessen”**, quanto de modo alternado: **“Nebelland hab ich gesehen/ Nebelherz hab ich gegessen”**. A posição do terceiro acento pode trazer nuances para a interpretação do poema. O aumento de tensão que o encontro entre sílabas fortes traz para a estrutura prosódica do verso permite interpretá-lo como reflexo do impasse do eu, que chega ao fim da sua jornada em uma paisagem de perplexidade. Já a segunda leitura, ao acentuar prosodicamente o “ich” (“eu”), pode também enfatizar a irredutibilidade da experiência individual desdobrada ao longo das seis estrofes anteriores. Os diferentes modos de ler o dístico se deixam compreender como signo da abertura da experiência formada no texto.

No poema de Bachmann, a construção de uma cartografia linguística no nível enunciativo reflete-se no nível formal. As paisagens pelas quais o eu percorre estão organizadas em estrofes com aspectos que remetem à regularidade métrica, como o número fixo de sete versos por estrofe. Ademais, cada uma das estrofes desenvolve uma estação específica da busca do eu, o que lhes dá unidade e certa individualidade no poema.

Por outro lado, essa relativa regularidade é atravessada por elementos de irregularidade que quebram a expectativa de um poema em forma fixa. A quantidade silábica e o padrão acentual das estrofes são irregulares, ainda que a maioria varie de três a quatro acentos por verso. Com exceção da rima toante no dístico, o poema não apresenta repetições sonoras ao fim do verso, e a rima só surge “imperfeita”, isto é, “quebrada”, ao fim. Ademais, o *enjambement* tensiona a unidade da frase em relação ao verso, mas mantém-se dentro dos limites das estrofes. Em suma, parece haver, em “Nebelland”, linhas de força que projetam no texto características de uma estrutura regular, às quais, constantemente, o poema se contrapõe com subversões sintático-prosódicas.

Considerações finais

Kucher e Reitani (2000, p. 18) defendem que a relação de Bachmann com o romantismo e com a forma da canção é atravessada por uma sensibilidade estética própria que se deve, em parte, às vanguardas europeias do início do século:

Voltando à questão da relação com a tradição, fica claro que a ideia da estrofe como “imagem sonora” está inserida em um contexto tradicional ilustre, que alcançou seu auge de maneiras diversas e complementares já no século XIX com Heine, Platen e Mörike, e que encontrou alimento constante na musicalidade de Eichendorff ou Brentano. Por outro lado, é indiscutível que Ingeborg Bachmann deriva dessa forma de expressão lírica uma ideia muito moderna da autonomia do significante poético. Sua relação com a canção romântica é rompida por uma sensibilidade estética que se deve às correntes vanguardistas, em especial ao surrealismo francês. A musicalidade da estrofe não deve, portanto, ser entendida como a dimensão a ser alcançada, senão como veículo estruturante e fator produtor de significado. Segundo essa visão, não se trata da imagem se dissolver na musicalidade da estrofe, mas é a música do significante estrófico que determina a imagem semântica, um procedimento que lembra em parte Trakl.¹⁶

¹⁶ Zurückkehrend zur Frage nach dem Verhältnis zur Tradition wird deutlich, daß die Idee der Strophe als “Klangbild” in einem illustren Traditionszusammenhang steht, der im 19. Jahrhundert bereits mit Heine, Platen oder Mörike in verschiedener, sich ergänzender Form seinen Höhepunkt erreicht und in der Musikalität Eichendorffs oder Brentanos stete Nahrung gefunden hatte. Andererseits ist unübersehbar, daß Ingeborg Bachmann aus dieser Form lyrischen Sprechens eine sehr moderne

O retorno às formas tradicionais permitiria a Bachmann desenvolver uma ideia moderna sobre a autonomia do significante poético. Segundo os autores, ainda que Bachmann se aproprie de uma ideia romântica da estrofe como “imagem sonora” (*Klangbild*), a concepção da autora já não vê na musicalidade algo a ser irrefletidamente alcançado. Antes, a unidade musical da estrofe deve ser inserida no processo mais amplo de produção de significado, o qual, no contexto do pós-guerra, coloca à prova o poder comunicativo das formas tradicionais para a transmissão da experiência. Ao tensionar a forma tradicional por meio da irregularidade formal e dos desvios das tópicas convencionais, Bachmann desvela a insuficiência do gesto epigonal como uma resposta diante da demanda ética de uma poesia à altura das problemáticas históricas dos anos 1950 nos países de língua alemã.

Tendo em vista a importância das formas estróficas advindas da canção popular para a poesia de Bachmann, bem como a variedade métrica de outros poemas do volume *Conclamação da Grande Ursa*, é possível vislumbrar na disposição formal de “*Nebelland*” traços relativos a essa tradição, a qual, como argumentamos, Bachmann não nega em sua obra poética. Porém, diferentemente de outros poemas em que a forma da quadra ou outras formas estróficas fixas rimadas são utilizadas, “*Nebelland*” poderia ser entendido como um diálogo com a forma tradicional da poesia estrófica sob a forma dos versos livres – historicamente compreendidos como uma “ruptura” com a tradição.

Como buscou-se demonstrar aqui, na sua organização estrófica, na distribuição acentual e na rede de repetições sonoras, o poema analisado sugere a presença de formas estróficas que, no contexto alemão, podem em grande medida ser lastradas nas derivações da canção popular para a poesia dos séculos XVIII e XIX. Mais concretamente, a tendência que o poema apresenta para versos de três acentos correspondente às medidas métricas da canção, e a irregularidade da distribuição de sílabas fortes – ainda que, no geral, as sílabas acentuadas sejam posicionadas entre uma ou duas sílabas fracas – sugere o tratamento livre do número de sílabas fracas (*Füllungsfreiheit*), característica típica da tradicional canção popular.

A rima, outra característica dessa poesia, surge de modo enfraquecido apenas no último dístico. A quebra da harmonia nos versos finais, que sintetizam a experiência

Idee von der Autonomie des poetischen Signifikanten abgeleitet. Ihr Verhältnis zum romantischen Lied ist nämlich gebrochen durch eine ästhetische Sensibilität, die sich den avantgardistischen Strömungen, im besonderen dem französischen Surrealismus, verdankt. Die Musikalität der Strophe ist daher nicht als zu erreichende Dimension zu verstehen, sondern als strukturelles Vehikel und bedeutungstiftender Faktor. Nicht das Bild löst sich demnach in der Musikalität der Strophe auf, sondern es ist die Musik des strophischen Signifikanten, die das semantische Bild bestimmt, ein Verfahren, das zum Teil an Trakl erinnert.

do eu, também parece servir como imagem sonora para o jogo entre regularidade e irregularidade métrica encenado pelo poema. Vale ainda ressaltar que a presença de imagens fabulares, sobretudo nas três primeiras estrofes, relativas à paisagem invernal, remete a motivos folclóricos e de conto de fadas, caros à tradição popular. Somado a isso, a própria repetição de fórmula do início das primeiras estrofes, que reaparece modificada na última estrofe antes do dístico, tanto remete à forma da estrofe da canção quanto é indício do jogo entre continuidade e transformação realizados no nível discursivo do poema a partir das transfigurações metamórficas da amada.

A posição ambígua entre continuidade e quebra diante da tradicional estrofe da canção popular pode ser lida a partir da teoria do código métrico. Nesse sentido, a estrofe da canção opera como uma espécie de código que Bachmann, em “*Nebelland*”, recupera, cita e modifica. Esse processo tanto joga luz à relação de “*Nebelland*” com outros poemas da autora efetivamente estruturados na forma estrófica da canção, apontando para o tipo de relação que a poética de Bachmann constrói com a tradição lírica alemã, como adiciona significado ao próprio poema.

Em diferentes momentos, determinados significados, nuances e sentidos de leitura são sugeridos ou reforçados pela estrutura formal e prosódica do poema. O destaque que pode ser dado a determinadas passagens pela interpretação da sequência métrica do verso, do emprego do *enjambement* ou da rede sonora de aliterações e assonâncias de cada estrofe reflete-se diretamente na dimensão semântica do discurso. Ao jogar com a possibilidade de “recuperar” a estrofe da canção popular a partir dos versos livres, “*Nebelland*” torna explícita, talvez mais radicalmente do que os poemas de Bachmann em forma fixa, a recusa à imitação epigonal da “bela forma” no contexto histórico e discursivo da poesia do pós-guerra.

Referências

BACHMANN, Ingeborg. *Nebelland*. In: BACHMANN, Ingeborg. **Werke und Briefe (Salzburger Bachmann Edition)**: Anrufung des großen Bären. München; Berlin: Piper Verlag; Suhrkamp Verlag, 2022. p. 44-45.

BACHMANN, Ingeborg. *Nebelland/Terra nebulosa*. In: BACHMANN, Ingeborg. **O tempo adiado e outros poemas**. Tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Todavia, 2020. p. 52-54.

BOLLOBÁS, Enikő; WESLING, Donald. Free verse. In: BROGAN, T. V. G.; PREMINGER, Alex (org.). **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. 3. ed. Princeton: Princeton University Press, 1993. p. 425-427.

DONAT, Sebastian. **Deskriptive Metrik**. Innsbruck: Studien Verlag, 2010.

FINCH, Annie. **The ghost of meter**: culture and prosody in American free verse. Ann Arbor: University of Michigan Press, 1993.

FRANK, Horst Joachim. Siebenzeiler. In: FRANK, Horst Joachim. **Handbuch der deutschen Strophenformen**. München; Wien: Hanser Verlag, 1980. p. 525-556.

HORN, Peter. Die vierzeilige Volksliedstrophe in Ingeborg Bachmanns Lyrik. **Acta Germanica**: Jahrbuch des Germanistenverbandes im südlichen Afrika, v. 3, p. 271-288, 1968.

HÖLLER, Hans. Die gestundete Zeit. In: ALBRECHT, Monika; GÖTTSCHE, Dirk (org.). **Bachmann-Handbuch**: Leben – Werk – Wirkung. 2. ed. Berlin: J. B. Metzler, 2020. p. 70-82.

KUCHER, Primus-Heinz; REITANI, Luigi. Zur Lyrik Ingeborg Bachmanns: Annäherungen. In: KUCHER, Primus-Heinz; REITANI, Luigi. „**In die Mulde meiner Stummheit leg ein Wort ...**“: Interpretationen zur Lyrik Ingeborg Bachmann. Wien: Böhlau Verlag, 2000. p. 7-33.

MOENNIGHOFF, Burkhard. Die Verssituation um 1600. In: MOENNIGHOFF, Burkhard. **Metrik**: Verslehre und Versgeschichte. 4. ed. Ditzingen: Reclam, 2017. p. 43-50.

NEUREUTER, Hand Peter. Volksliedstrophe. In: MÜLLER, Jan-Dirk (org.). **Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft** – Band III (P–Z). Berlin: Walter de Gruyter, 2007. p. 797-799.

POLLEDRI, Elena. Das Volkslied in der Lyrik der Nachkriegszeit. Die Umformung der Tradition am Beispiel von Peter Rühmkorfs Variation auf „Abendlied“ von Matthias Claudius und Ingeborg Bachmanns Früher Mittag. In: BREMERICH, Stephanie; HEUß, Marit; WIEGANDT, Markus (org.). **Form-Gewinn**: Potenzierung, Revision und Verzicht in der Poetik seit 1945. Stuttgart: J.B. Metzler, 2025. p. 89-105.

REITANI, Luigi. Literaturwissenschaftlicher Kommentar. In: BACHMANN, Ingeborg. **Anrufung des Großen Bären**. München; Berlin: Piper Verlag/Suhrkamp Verlag, 2022. p. 96-289.

SCHULZ, Armin. Volkslied. In: MÜLLER, Jan-Dirk (org.). **Reallexikon der deutschen Literaturwissenschaft** – Band III (P–Z). Berlin: Walter de Gruyter, 2007. p. 794-797.

WAGENKNECHT, Christian. Theoretische Voraussetzungen. In: WAGENKNECHT, Christian. **Deutsche Metrik**: eine historische Einführung. 5. ed. München: C.H. Beck, 2007. p. 13-43.