



100 anos de

Ingeborg Bachmann

Revista do Setor de Alemão da UFRGS

Gerson Roberto Neumann
Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Eduardo Spieler
(org.)

v. 14 n. 1

Contingentia

Contingentia v. 14 n. 1

Editores: Gerson Roberto Neumann, UFRGS; Helano Ribeiro, UFPB; Eduardo Spieler, UFRGS

Editoração Digital-SEER

Eduardo Spieler, UFRGS

Amanda Timmen Mello, UFRGS

Assistentes Editoriais

Amanda Timmen Mello, UFRGS

Marianna Ilgenfritz Daudt, UFRGS

Conselho Editorial (Nacional)

Bernardo K. Limberger, UFCSPA

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa, USP

Cléo V. Altenhofen, UFRGS

Elcio Loureiro Cornelsen, UFMG

Felix Valentin Bugueno Miranda, UFRGS

Gabriel Sanches Teixeira, UFSC

Helmut Galle, USP

Karen Pupp Spinassé, UFRGS

Márcia Ivana Lima e Silva, UFRGS

Paulo Soethe, UFPR

Rosani Úrsula Ketzer Umbach, UFSM

Tito Lívio Cruz Romão, UFC

Conselho Editorial (Internacional)

Arne Ziegler, Universität Graz

Dirk Niefanger, Friedrich-Alexander-Universität

Elóide Kilp, Universität Salzburg

Göz Kaufmann, Universität Freiburg

Joachim Born, Universität Giessen

Jürgen Fohrmann, Universität Bonn

Ligia Chiappini Moraes Leite, Freie Universität Berlin

Mechthild Habermann, Friedrich-Alexander-Universität

Sebastian Kuerschner, Katholische Universität Eichstätt-Ingolstadt

Susanne Klengel, Universität Mainz/Germersheim

Zinka Ziebell-Wendt, Universität Bremen/Freie Universität Berlin

CONTINGENTIA / Instituto de Letras/ Setor de Alemão. Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Porto Alegre, 2026. v. 14, n. 1, jan-jun (p. 01-138) ISSN 1980-7589

Contingentia. Org. Gerson Neumann, Helano Ribeiro e Eduardo Spieler.

1. Letras –Periódicos. 2. Literatura. 3. Linguística. 4. Línguas estrangeiras. 5. Tradução. I. Neumann, Gerson Roberto; Ribeiro, Helano Jader Cavalcante; Spieler, Eduardo. II. Mello, Amanda Timmen; Daudt, Marianna Ilgenfritz.

Contingentia

Gerson Roberto Neumann
Helano Jader Cavalcante Ribeiro
Eduardo Spieler
(org.)

v. 14, n. 1, jan.-jun. 2026 | ISSN 1980-7589

Apresentação

Gerson Neumann, Helano Ribeiro, Eduardo Spieler,
Amanda Timmen Mello, Marianna Ilgenfritz Daudt 5

Dossiê temático: 100 anos de Ingeborg Bachmann

Palavra de vida, palavra de morte:

A dinâmica da escrita em Malina de Ingeborg Bachmann 9

Patricia Marie Jasiocha

Verdade, ética e escrita em Ingeborg Bachmann

24

Helena Maia

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

48

Luiz Carlos Abdala Junior

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

67

Danilo Serpa

Artigos de temática livre

Saúde Feminina em Hildegard von Bingen: pequena seleção de verbetes

93

Rafaela Rodrigues, Rebecca Volk e Gabriela Linck

O tempo nos contos dos irmãos Grimm: ritmo, pressa e crueldade

104

Leonardo Freitas de Carvalho e José Mauro Pinheiro

Memória, ficção e testemunho na obra de Günter Grass: a Trilogia de Danzig e Nas Peles da Cebola

121

Bruno Mendes dos Santos

Apresentação

Dossiê temático: 100 anos de Ingeborg Bachmann

Temos o prazer de apresentar o número 1 do volume 14 da Revista Contingentia, publicação do Setor de Alemão da Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), em parceria com o Curso de Alemão da Universidade Federal da Paraíba (UFPB). Nesta edição, prestamos uma homenagem à escritora, roteirista, dramaturga e poeta austríaca Ingeborg Bachmann. No ano em que a autora completaria 100 anos, dedicamos este número àquela que está entre as autoras de língua alemã mais conhecidas internacionalmente e que é considerada uma das mais importantes escritoras de língua alemã do século XX.

Ingeborg Bachmann nasceu em 25 de junho de 1926, em Klagenfurt, na Áustria, e morreu em 17 de outubro de 1973, em Roma. Ainda criança, viu as tropas nazistas chegarem à sua cidade. Seu pai, o professor Mathias Bachmann, era filiado ao Partido Nazista, experiência que levou a autora a refletir de maneira particular sobre o período e suas consequências. A região da Caríntia, marcada pela proximidade geográfica e cultural com a Itália e a Eslovênia, também desempenhou um papel importante em sua formação e deixou marcas em sua obra, especialmente por meio de uma experiência de fronteira que influenciou sua escrita.

Bachmann estudou Filosofia e Direito nas universidades de Innsbruck, Graz e Viena. Em 1950, obteve o doutorado em Filosofia com a tese intitulada *A recepção crítica da filosofia existencialista de Martin Heidegger*. Também atuou como roteirista e editora na rádio austríaca Rot-Weiss-Rot. Sua trajetória intelectual e literária foi marcada por uma intensa reflexão sobre a linguagem, a verdade e as possibilidades de renovação da escrita após a experiência do nacional-socialismo. Desde a juventude, Bachmann desenvolveu um forte compromisso moral com a verdade, que se tornou uma das questões centrais de sua produção literária.

Como muitos escritores de língua alemã do pós-guerra, Bachmann iniciou sua carreira como poeta no Grupo 47, movimento literário de vanguarda da República Federal da Alemanha que revelou nomes como Günter Grass e dominou a cena literária de língua alemã desde sua fundação, em 1947, até sua dissolução, em 1966. Sua participação no grupo contribuiu para que alcançasse reconhecimento para além das

fronteiras da Áustria. A partir de 1953, passou a viver predominantemente como escritora independente em cidades como Viena, Munique, Zurique e Berlim, estabelecendo-se principalmente em Roma.

Assim como os demais integrantes do Grupo 47, Bachmann buscava uma renovação da linguagem. Sua poesia, elegante, mas marcada por tons sombrios, revela influências da Antiguidade Clássica, do Surrealismo e de escritores como Klopstock e Rainer Maria Rilke. Durante a década de 1950, tornou-se conhecida por poemas como “Todos os dias” (“*Alle Tage*”) e “O tempo adiado” (“*Die gestundete Zeit*”), além de “Explique-me, amor” (“*Erklär mir, Liebe*”) e “Publicidade” (“*Reklame*”). Nesse período, também escreveu peças radiofônicas, entre as quais se destaca *O bom Deus de Manhattan* (*Der gute Gott von Manhattan*), de 1958.

Ao longo dos anos 1960, Bachmann deslocou progressivamente o foco de sua produção para a prosa. Em 1961, publicou o volume de narrativas *Os trinta anos* (*Das dreißigste Jahr*) e, em 1972, *Simultâneo* (*Simultan*). Seu projeto literário mais ambicioso, o ciclo de romances *Modos de morte* (*Todesarten*), permaneceu inacabado, tendo sido concluído apenas o romance *Malina*, publicado em 1971. Sua obra inclui ainda libretos para óperas de Hans Werner Henze, ensaios e traduções de poemas de Giuseppe Ungaretti.

A temática das relações de gênero ocupa um lugar central na obra de Bachmann. Repetidamente, suas personagens femininas se veem ameaçadas por figuras masculinas, silenciadas e conduzidas à destruição. Essa dimensão de sua escrita está relacionada a uma crítica profunda das estruturas de poder e das formas de violência presentes nas relações entre homens e mulheres. Hoje, sua obra permanece fundamental não apenas por sua extraordinária elaboração estética, mas também pela maneira como confronta questões como a memória do nacional-socialismo, a responsabilidade moral, os limites da linguagem, a violência e as relações de gênero.

O presente volume reúne artigos dedicados sobretudo à obra de Ingeborg Bachmann, escritos por pesquisadores que exploram diferentes dimensões de sua produção literária e de seu contexto intelectual. Patricia Marie Jasiocha analisa a dinâmica entre escrita, vida e morte em *Malina*, enquanto Helena Maia investiga as relações entre verdade, ética e escrita na obra da autora. Luiz Carlos Abdala Junior examina os rastros da estrofe da canção na poesia em versos livres de Bachmann a partir de uma leitura do poema “*Nebelland*”, e Danilo Serpa aborda a referência a Atena na literatura de língua alemã do pós-guerra, tomando como foco o poema “*Mein Vogel*”.

O volume inclui ainda contribuições que ampliam o olhar para outros momentos, gêneros e autores da literatura e da cultura de língua alemã. Leonardo Freias de Carvalho e José Mauro Ferreira Pinheiro discutem o tempo nos contos dos irmãos Grimm, com ênfase no ritmo, na pressa e na crueldade; Rafaela Laport Siqueira Rodrigues, Rebecca Fontes Volk e Gabriela Wondracek Linck apresentam uma pequena seleção de verbetes sobre saúde feminina na obra de Hildegard von Bingen; e Leonardo Freias de Carvalho e Bruno Mendes dos Santos investiga as relações entre memória, ficção e testemunho na obra de Günter Grass, com foco na Trilogia de Danzig e em *Nas peles da cebola*.

Ao dedicar esta edição à obra de Ingeborg Bachmann, a Revista Contingentia celebra uma autora cuja escrita continua a desafiar leitores e pesquisadores. Centenária em 2026, Bachmann permanece uma presença viva na literatura contemporânea, tanto pela força de seus textos quanto pela atualidade das questões que eles colocam em cena.

Desejamos uma boa leitura!

A equipe editorial.

Gerson Neumann – UFRGS (ed.)

Helano Ribeiro – UFPB (ed.)

Eduardo Spieler – UFRGS (ed.)

Amanda Timmen Mello – UFRGS (assist. ed.)

Marianna Ilgenfritz Daudt – UFRGS (assist. ed.)

DOSSIÊ TEMÁTICO:
100 ANOS DE
INGEBORG BACHMANN

Palavra de vida, palavra de morte:
A dinâmica da escrita em *Malina* de Ingeborg Bachmann

Patricia Marie Jasiocha¹

Resumo: Este artigo investiga a relação entre linguagem e pulsão na obra *Malina*, de Ingeborg Bachmann, articulando a teoria das pulsões de Sigmund Freud à filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein com mediação teórica da leitura pragmática da psicanálise proposta pelo psicanalista contemporâneo Jurandir Freire Costa. Parte-se da hipótese de que a escrita fragmentária de *Malina* não apenas representa o conflito pulsional, mas o formaliza em sua própria estrutura discursiva. Nesse contexto, a linguagem é compreendida simultaneamente como meio de ligação simbólica associada à pulsão de vida e como espaço de falha, repetição e desligamento, aproximado à pulsão de morte. A partir da concepção wittgensteiniana de linguagem como prática, argumenta-se que os colapsos discursivos presentes em *Malina* não remetem a um indizível metafísico, mas a rupturas internas dos jogos de linguagem. Em diálogo com a psicanálise, tais falhas são interpretadas como crises das formas de redescritção disponíveis ao sujeito. A análise de uma cena no final do primeiro capítulo do romance evidencia que, em *Malina*, a destruição do vínculo ocorre através da própria linguagem. Conclui-se que a literatura, diferentemente da clínica psicanalítica, não busca elaborar ou resolver a falha do dizer, mas convertê-la em forma estética, fazendo da linguagem o lugar em que se encena o limite da simbolização.

Palavras-chave: Ludwig Wittgenstein; Sigmund Freud; jogos de linguagem; teoria das pulsões; literatura e psicanálise.

Zusammenfassung: Dieser Artikel untersucht die Beziehung zwischen Sprache und Trieb in Ingeborg Bachmanns Werk *Malina*, wobei die Triebtheorie von Sigmund Freud mit der Sprachphilosophie von Ludwig Wittgenstein verknüpft wird, unter theoretischer Vermittlung der pragmatischen Lesart der Psychoanalyse, wie sie der zeitgenössische Psychoanalytiker Jurandir Freire Costa vorschlägt. Ausgangspunkt ist die Hypothese, dass die fragmentarische Schrift von *Malina* den Triebkonflikt nicht nur darstellt, sondern ihn in ihrer eigenen diskursiven Struktur formalisiert. In diesem Zusammenhang wird Sprache gleichzeitig als Mittel symbolischer Verbindung im Zusammenhang mit dem Lebenstrieb und als Raum des Scheiterns, der Wiederholung und der Entkopplung verstanden, der dem Todestrieb nahekommt. Ausgehend von Wittgensteins Auffassung von Sprache als Praxis wird argumentiert, dass die in *Malina* vorhandenen diskursiven Zusammenbrüche nicht auf ein metaphysisches Unaussprechliches verweisen, sondern auf interne Brüche innerhalb der Sprachspiele. Im Dialog mit der Psychoanalyse werden solche Fehler als Krisen der dem Subjekt zur Verfügung stehenden Formen der Neubeschreibung interpretiert. Die Analyse einer Szene am Ende des ersten Kapitels des Romans zeigt, dass in *Malina* die Zerstörung der Bindung durch die Sprache selbst erfolgt. Es wird der Schluss gezogen, dass die Literatur, anders als die psychoanalytische Klinik, nicht

¹ Mestranda em Letras na Universidade Federal do Paraná (UFPR). Graduada em Psicologia na UFRJ. Psicóloga clínica e Psicanalista com formação em escolas de psicanálise em Curitiba, Rio de Janeiro e Viena. E-mail: pjasiocha@yahoo.com.br. ORCID iD: 0009-0007-3298-1287.

danach strebt, den Fehler des Sprechens zu erarbeiten oder zu lösen, sondern ihn in eine ästhetische Form umzuwandeln, wodurch die Sprache zum Ort wird, an dem die Grenze der Symbolisierung inszeniert wird.

Schlüsselwörter: Ludwig Wittgenstein; Sigmund Freud; Sprachspiele; Trieblehre; Literatur und Psychoanalyse.

Introdução

Este artigo procura examinar como a linguagem fragmentada da narradora no romance *Malina* (1971) de Ingeborg Bachmann se articula com a dinâmica pulsional da teoria freudiana e com os limites do dizer na filosofia tardia de Ludwig Wittgenstein. A pergunta que organiza nossa investigação é se a linguagem fragmentada em *Malina* pode ser compreendida como uma forma estética que encena conflitos entre forças opostas e os limites do dizer no romance.

A linguagem e os seus limites são pontos centrais tanto na psicanálise quanto na filosofia da linguagem do século XX. Numa fase mais avançada da construção da teoria psicanalítica, em *Além do Princípio do Prazer* (*Jenseits des Lustprinzips*, 1920), Sigmund Freud introduz uma concepção do psiquismo marcada pela coexistência conflitiva entre forças de ligação e forças de desligamento, nomeadas de pulsão de vida e pulsão de morte, respectivamente. No campo da filosofia da linguagem, Wittgenstein, em *Investigações Filosóficas* (*Philosophische Untersuchungen*, 1953), desloca o problema do sentido para o campo do uso. O filósofo compreende a linguagem como uma prática, atentando para os limites do dizível que emergem do uso, regras e formas de vida. Embora provenientes de terrenos distintos, ambas as perspectivas convergem na recusa de uma transparência entre experiência e linguagem, permitindo a partir disso, um olhar pela psicanálise não como uma teoria de conteúdos ocultos, mas como uma prática que rodeia e se ocupa com o dizível e o indizível.

Nesse horizonte a contribuição do psicanalista contemporâneo Jurandir Freire Costa, em *Redescrições da psicanálise pragmática* (1998), é importante para a articulação aqui proposta. Ao redescrever a psicanálise como uma prática linguística e culturalmente situada, Costa desloca o eixo de compreensão do sofrimento psíquico de uma interioridade substancial para o plano das formas de descrição disponíveis ao sujeito. Nesse sentido, o autor afirma que “os impasses do sofrimento psíquico podem ser entendidos como dificuldades de redescrição da experiência em vocabulários que permitam sua elaboração” (Costa, 1994) e indica que o problema não reside apenas no conteúdo vivido, mas na insuficiência ou falha dos recursos linguísticos que o tornam comunicável. Tal perspectiva aproxima-se, sem se misturar, da concepção

wittgensteiniana segundo a qual o sentido emerge do uso, permitindo pensar o limite não como exterior à linguagem, mas como crise interna de seus modos de funcionamento.

A prosa de Bachmann em *Malina* se apresenta como um espaço que favorece a investigação dessas tensões entre forças opostas. Longe de oferecer uma narrativa linear e estabilizada, o romance constrói uma escrita fragmentária. Marcada por repetições e interrupções, a linguagem parece operar tanto como instrumento de ligação ao endereçar, narrar e simbolizar quanto como campo de falência ao desorganizar e suprimir. Diversos diálogos encenam limites do dizer e ilustram como a linguagem deixa de sustentar a continuidade do sujeito.

O problema que orienta este artigo consiste em averiguar em que medida a forma de escrita em *Malina* pode ser compreendida como uma encenação estética da tensão entre o representável e o irrepresentável, articulando a dinâmica freudiana entre pulsão de vida e pulsão de morte e a concepção wittgensteiniana dos limites do dizer, mediadas pela noção de redescrição proposta por Costa. Como hipótese central se sustenta que a escrita do romance configura uma poética da falha da simbolização, tendo a linguagem dupla função: como instrumento de ligação, alinhada à pulsão de vida, e como campo de ruptura, no qual se manifesta um movimento de desligamento que pode ser aproximado, sem redução conceitual em ambos os casos, à pulsão de morte. Nesse sentido, a fragmentação discursiva não constituiria mero recurso estilístico, mas o próprio lugar em que o conflito pulsional se formaliza.

Por se tratar de uma investigação multidisciplinar, é relevante e necessário explicitar a diferença de registros entre os dois campos mobilizados: enquanto a psicanálise clínica visa à transformação do sujeito por meio da elaboração simbólica através da fala, a literatura não busca resolver o conflito que encena, mas o intensifica e o torna sensível em sua forma. Assim, o romance *Malina* não será tomado como ilustração de conceitos psicanalíticos, tampouco supostas manifestações do inconsciente da narradora serão interpretadas. Este artigo propõe uma chave de leitura, jamais uma fusão de teorias. Mira na linguagem levada ao seu limite procurando tornar visível – ainda que parcialmente – a tensão entre dizer e não dizer, entre ligação e rompimento, entre palavra de vida e palavra de morte.

A linguagem na teoria freudiana das pulsões

A teoria das pulsões, tal como formulada por Freud, não se apresenta como uma filosofia da linguagem em sentido estrito embora implique uma concepção acerca do lugar da linguagem no funcionamento psíquico. Freud não teoriza sobre a linguagem, ela aparece como recurso de representação, como a via por meio da qual as excitações

pulsionais podem ser ligadas, representadas e, em certa medida, elaboradas. Contudo, essa função não é ilimitada. A teoria freudiana mesma conduz ao reconhecimento de que nem tudo é passível de representação, introduzindo um limite interno ao campo da linguagem (Freud, [1915] 1996).

No texto *O inconsciente* (1915), Freud afirma que a pulsão jamais pode tornar-se objeto da consciência, somente a ideia que a representa é que pode tornar-se consciente (Freud, [1915] 1996). Essa formulação implica que o acesso ao pulsional se dá sempre por meio de representações, isto é, por formas simbólicas que tornam possível sua inscrição no aparelho psíquico.

No contexto da primeira teoria pulsional, a linguagem pode ser compreendida – a partir das teorizações que Freud faz sobre o inconsciente e as pulsões – como o campo no qual tais representações se organizam e se tornam comunicáveis. A distinção entre representações da coisa (*Sachvorstellungen*) e representações da palavra (*Wortvorstellungen*) indica que a passagem ao consciente exige uma articulação com o sistema verbal, o que confere à linguagem um papel estruturante no processo de elaboração psíquica (Freud, [1915] 1996, p. 206).

Em 1920, Freud reformula a teoria pulsional em *Além do Princípio do Prazer* e altera a sua forma anterior de compreensão. A partir da observação clínica da compulsão à repetição, Freud propõe a existência de uma tendência mais primária, orientada para a redução absoluta da tensão e para o retorno a um estado anterior, inorgânico. Essa hipótese inaugura a noção de pulsão de morte como força que opera para além do princípio do prazer. O conflito psíquico é concebido, portanto, em termos econômicos: forças pulsionais que buscam descarga e regulação de tensão. Como pensar, então, a linguagem enquanto recurso para elaboração das experiências e dos conflitos psíquicos?

Nesse ponto, surge a hipótese de um resto irrepresentável, que não se deixa traduzir em palavras e que se manifesta por meio da repetição. Se, por um lado, a palavra permanece como instrumento de ligação, por outro, ela revela-se incapaz de dar conta plenamente do funcionamento pulsional. É o psicanalista francês Jacques Lacan quem vai articular a repetição, como postulada por Freud, ao retorno insistente de um ponto traumático não simbolizado. Lacan retoma a concepção freudiana de compulsão à repetição e a inscreve na lógica do significante: o conflito deixa de ser entre forças e passa a ser entre o que pode ser simbolizado e o que insiste fora da simbolização. Assim, a compulsão à repetição, que em Freud aponta para a ação da pulsão de morte, é articulada por Lacan ao encontro com o real, aquilo que, por definição, é impossível de simbolizar (Lacan, [1964] 1988, livro 11). Desse modo, a

repetição pode ser compreendida como insistência do não simbolizado no interior da linguagem.²

A limitação do dizer pela via da palavra não é entendida aqui como uma falha externa à linguagem ou incapacidade cognitiva, mas como um limite da razão. Já em 1917, em *Uma dificuldade no caminho da psicanálise* (*Eine Schwierigkeit der Psychoanalyse*), Freud formula a ideia de que a mente tem diferentes instâncias e uma multiplicidade de impulsos antagônicos e incompatíveis que podem mobilizar o ego para um combate que é impossível de ganhar, pois “uma parte da atividade da própria mente foi tirada do controle da sua vontade”, afirmando assim, que “o ego não é senhor em sua própria casa” (Freud, [1917] 1996, p. 151-153). Tal princípio implica reconhecer que a consciência e, na sua extensão, a linguagem, não tem acesso pleno às forças que a atravessam. Daí o rompimento com a crença sobre a prevalência da razão sobre o irracional, portanto, a quebra de convicções sobre uma transparência linguística.

Dessa forma, a teoria das pulsões conduz a uma concepção na qual a linguagem é tanto necessária quanto insuficiente. Necessária, enquanto meio de simbolização e elaboração, insuficiente, porque é incapaz de abarcar integralmente o campo pulsional. É precisamente esse limite interno da simbolização que permitirá, no próximo momento, uma aproximação com a filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, na qual o problema do limite se desloca do plano da representação para o plano do uso, isto é, para as condições práticas de funcionamento dos jogos de linguagem.

Wittgenstein e os limites do dizer

A filosofia de Ludwig Wittgenstein é marcada pela mudança na forma de compreensão da linguagem quando o filósofo abandona a concepção que a vinculava a uma correspondência entre palavras e estados de coisas. Em seu lugar, ele propõe uma abordagem pragmática, na qual o significado não é concebido como algo fixo ou intrínseco aos termos, mas como efeito do uso em práticas concretas. Em *Investigações Filosóficas* (1953), Wittgenstein desenvolve um dos conceitos-chaves da sua filosofia tardia — o de jogos de linguagem. O “jogo de linguagem” (*Sprachspiel*) na sua concepção, é todo processo de uso de palavras juntamente com as atividades com as quais ela vem intrincada (Wittgenstein, 1994, §7). A linguagem funciona, assim, como um jogo no qual as regras e o significado variam conforme as situações e intenções do

² A articulação entre Freud e Lacan permite entrever uma questão que não pode ser desenvolvida nos limites deste artigo, mas permanece para desdobramentos posteriores: de que maneira o traumático como ruptura da capacidade de ligação permite compreender a escrita de Malina como forma em que a descontinuidade textual deixa de ser mero recurso estético e passa a figurar o colapso das possibilidades de simbolização e continuidade do dizer?

falante, “o significado de uma palavra é seu uso (*Gebrauch*) na linguagem” (Wittgenstein, 1994, §43).

A partir dessa perspectiva, o problema dos limites da linguagem também é reformulado. Em oposição à ideia de uma essência única do significado que norteou seu pensamento no *Tractatus Logico-Philosophicus* (1921), Wittgenstein (1994, §49) passa a afirmar que para compreender não basta nomear os elementos é preciso descrever e saber como empregá-los adequadamente em um determinado contexto.

Os jogos de linguagem são inseparáveis das chamadas formas de vida (*Lebensformen*), ou seja, dos contextos culturais e práticos nos quais a linguagem se insere (Wittgenstein, 1994). Nesse sentido, falar uma língua não é apenas dominar um sistema de signos, mas participar de um conjunto de práticas reguladas por regras, que até podem estar implícitas, mas, orientam o que é reconhecido como uso correto. Assim, o sentido não é garantido por uma estrutura interna da linguagem, mas pela estabilidade relativa dessas práticas compartilhadas.

Assim, o problema do limite da linguagem, a partir dessa nova concepção, se altera em relação à fase inicial do pensamento wittgensteiniano apresentado no *Tractatus*. Em *Investigações Filosóficas*, esse limite passa a ser pensado como fenômeno interno ao uso da linguagem, que é estudada a partir da perspectiva de que um modo de viver muda o modo de dizer.

Isso equivale a afirmar que não há um “indizível” situado fora da linguagem, mas situações em que os jogos de linguagem deixam de funcionar de maneira eficaz. O limite, nesse sentido, é pragmático. Para Wittgenstein (1994, §202, p. 114), a linguagem acontece na inter-relação e “seguir a regra é uma prática”, o que implica na dependência de regularidade e reconhecimento no uso das regras para que os sentidos possam ser atribuídos e compartilhados com o outro.

Na compreensão de Wittgenstein, é numa relação dialética com a linguagem do outro que a comunicação se produz. Se um enunciado não encontra ressonância num jogo de linguagem reconhecível, ao invés de interligar, rompe com os sentidos. Assim, o filósofo concebe o limite do dizer não como ausência de linguagem, mas como falha de seus modos de funcionamento, abrindo espaço para pensar formas de expressão em que o sentido se fragmenta, se repete ou se interrompe. “Uma das principais fontes de nossa falta de compreensão é que não dominamos com uma clara visão o uso de nossas palavras”, escreve em *Investigações filosóficas* (Wittgenstein, 1994, §122).

Essa concepção vai fundamentar a análise textual de *Malina* na qual a linguagem não apenas comunica, mas expõe, em sua própria forma, os pontos em que o dizer deixa de sustentar a experiência, aproximando-se, também, do limite interno da simbolização, como indicado por Freud na teoria das pulsões e na releitura que Lacan faz a respeito da repetição.

Uma abordagem contemporânea da psicanálise como prática de linguagem

O médico e psicanalista brasileiro Jurandir Freire Costa (2007) abordou a virada linguística em psicanálise, no contexto de suas pesquisas, sob a perspectiva do pragmatismo linguístico. A partir das contribuições de Wittgenstein, entre outros filósofos da linguagem, Costa propõe uma concepção da psicanálise como uma prática de linguagem. Em vez de tratar o discurso analítico como via de acesso a uma verdade intrapsíquica prévia, ele se desafia a entendê-lo como um processo de produção e transformação de descrições, no qual o sofrimento psíquico se articula às possibilidades e aos limites dos recursos linguísticos disponíveis. Para Costa (2007, p. 192), a pragmática da linguagem é “um meio de elucidar problemas psicanalíticos passíveis de investigação pela via da análise de teorias da verdade sobre crenças psicológicas”.

Em diálogo com Wittgenstein, Costa rejeita a ideia de que exista uma linguagem capaz de captar a essência última do sujeito ou do sofrimento. O autor acredita numa vida interior do sujeito, mas, a interioridade, na sua concepção, “não é um reservatório de objetos mentais ou de uma sintaxe linguística universal e apriorística [...], do qual emergiria o sentido do que dizemos ou pensamos” (Costa, 2007, p. 165-166). A linguagem, na sua compreensão, é um conjunto de práticas que permitem organizar, comunicar e eventualmente transformar a experiência (Costa, 1994).

Em *A face e o verso*, Costa afirma a pluralidade de modos de dizer, cada um deles situados historicamente e culturalmente. Para ele,

[...] é no uso que as falas sobre coisas e eventos estabilizam o sentido e tornam-se capazes de circular como mensagens significativas. É também no uso e pela variação dos contextos que a mudança ou a recriação de sentidos novos para palavras antigas ou palavras novas com sentidos novos podem surgir (Costa, 1995, p. 47).

Tal concepção, em consonância com demandas clínicas na nossa contemporaneidade, implica uma crítica às pretensões totalizantes de certas leituras da psicanálise, que tendem a tratar seus conceitos como revelações de uma verdade universal. Ao dar importância ao contexto no uso da linguagem, Costa desvia o foco da interpretação como decifração para a interpretação como invenção de novas formas de dizer, capazes de reconfigurar o modo como o sujeito se relaciona com sua própria experiência.

Mais uma vez, nota-se que a forma de conceber a linguagem proposta por Costa apresenta afinidades estruturais com a filosofia tardia de Wittgenstein, especialmente no que diz respeito à centralidade do uso (das regras) e à rejeição de uma essência de significado. Tal como em *Investigações Filosóficas* (1953), onde se afirma que “o significado de uma palavra é o seu uso na linguagem” (Wittgenstein, 1994, §43), Costa entende que o sentido das descrições psicanalíticas depende de sua inserção em práticas discursivas compartilhadas.

Essa aproximação entre Costa e Wittgenstein possibilita compreender o limite da linguagem não como um ponto externo ao sujeito, mas como uma falha interna aos jogos de linguagem ou, ainda, aos modos de uso que sustentam a produção de sentido comum. Como já explorado na seção anterior, quando os jogos deixam de funcionar – por ausência ou desconhecimento de regras do uso da linguagem – o dizer perde sua eficácia. Nesse sentido, uma forma de entender o sofrimento psíquico seria como a manifestação de uma crise nos jogos de linguagem disponíveis ao sujeito.

Ao articular os dois campos teóricos, Costa não negligencia a distinção entre a literatura e a psicanálise. Esta última, na sua leitura, “não faz análise de conceitos, faz análise dos sujeitos e seus desejos. Seu objetivo é o de entender como se formaram crenças e que crenças justificam a descrição que o sujeito dá de si, de modo a sentir-se infeliz, inibido ou paralisado diante de seus Ideais de Eu” (Costa, 2007, p. 181).

Para Costa (2007, p. 192), no seu ofício de psicanalista, “todos esses saberes são coadjuvantes em um enredo teórico cujo personagem central foi e continua sendo o sujeito psicanalítico”. Ao projetar a psicanálise como uma prática de redescritção e o sofrimento como falha de linguagem, Costa oferece uma chave de leitura que torna possível articular o conflito pulsional, portanto, intrapsíquico, com os limites do dizer, sem reduzir um campo ao outro.

Nessa direção, o presente artigo propõe lançar um olhar analítico sobre as interações entre a protagonista “Eu” e Ivan, buscando na materialidade textual de *Malina* evidências dos efeitos produzidos pela precarização das possibilidades de linguagem compartilhada no interior da relação amorosa construída pela narrativa. Assim, o romance *Malina* pode ser compreendido como uma poética da linguagem em colapso, na qual a tensão entre palavra de vida e palavra de morte se inscreve na própria forma fragmentária do texto marcada por interrupções, falhas de endereçamento, repetições e descontinuidades enunciativas.

Palavra de vida / palavra de morte

A distinção entre “palavra de vida” e “palavra de morte” pode ser formulada, no interior deste artigo, como uma tradução da tensão entre processos de ligação e de desligamento descritos por Sigmund Freud, sobretudo a partir de *Além do Princípio do Prazer*. O movimento que pretendemos aqui é o de reconhecer que é no campo do dizer que tais dinâmicas se tornam apreensíveis, pois a linguagem aparece simultaneamente como meio de organização da experiência e como lugar de sua falha.

No que se pode denominar “palavra de vida”, a linguagem exerce uma função de ligação (*Bindung*), na medida em que permite articular representações, estabilizar encadeamentos e produzir continuidade narrativa. Trata-se de um uso do dizer que torna possível a comunicação com partilha de significados e a elaboração. Nessa dimensão, a palavra nomeia, descreve e constrói vínculos – com o outro, com o tempo e com a própria experiência – possibilitando a construção de sentidos em comum.

Em contraste, pela “palavra de morte” se designam situações em que a função de ligação se encontra comprometida, dando lugar a formas de enunciação marcadas pela separação (*Entbindung*), pela vã repetição e pela descontinuidade. Pela palavra de morte, a linguagem deixa de operar como meio de simbolização eficaz e passa a expor sua insuficiência, por exemplo, com proposições fragmentadas que retornam de modo compulsivo ou se interrompem, sem que se produza uma síntese. Tal movimento pode ser aproximado, sem redução conceitual, à lógica da pulsão de morte, na medida em que implica uma tendência à desagregação das cadeias representacionais.

A filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, especialmente em *Investigações Filosóficas*, permite qualificar essa distinção ao deslocar o foco para o plano do uso. A “palavra de vida” corresponderia a proposições que se inscrevem em jogos de linguagem estáveis, nos quais as regras de uso são compartilhadas e o sentido pode ser reconhecido; já a “palavra de morte” emerge quando tais jogos entram em crise, isto é, quando faltam critérios para determinar como as palavras devem ser empregadas, produzindo mal-entendidos.

A contribuição de Jurandir Freire Costa, reforça essa articulação ao conceber o sofrimento psíquico como dificuldade de redescrever a experiência em palavras eficazes. A “palavra de morte”, nesse sentido, pode ser entendida como expressão de uma falha de redescrição, na qual o sujeito não dispõe de recursos de linguagem capazes de sustentar sua experiência, enquanto a “palavra de vida” corresponderia à possibilidade, sempre incerta e parcial, de encontrar modos de dizer que permitam reorganizar o vivido.

No contexto de *Malina*, essa distinção não se apresenta de maneira estática, mas como um campo de tensão que atravessa toda a escrita. A linguagem oscila entre momentos em que tenta ligar, endereçando, construindo e dando forma, e momentos em que se desfaz em fragmentos, repetições e silêncios. Assim, “palavra de vida” e “palavra de morte” podem ser compreendidas como polos dinâmicos que permitem descrever o modo como o romance encena o conflito entre simbolização e seu limite.

***Malina*: uma poética da linguagem em colapso**

Com apoio na teoria freudiana que discorre sobre o conflito pulsional, procuramos observar em *Malina* a alternância entre formas discursivas que promovem ligação, continuidade e sentido, e aquelas que produzem ruptura, repetição e desagregação. Nessa direção, a linguagem pode ser apreendida como o espaço no qual o conflito se desenrola e se desvela.

O romance *Malina* tem seu enredo organizado em torno de três personagens centrais: Ivan e seus filhos (Béla e András), a narradora – designada apenas como “Eu” – e o enigmático Malina. Na trama, a narradora sem nome, marcada por traumas do passado, vive em crise e lida com sua vida cotidiana de forma bem emocional. Numa jornada de construção de sentido da sua existência, ao longo do romance, a narradora “Eu” elabora enquanto faz associações sobre sua peculiar forma de amar e estar no mundo. O capítulo, “Feliz com Ivan”, centrado no amor romântico, é construído por diálogos inacabados, conversas telefônicas interrompidas e alguns poucos encontros entre “Eu” e Ivan. Em “O Terceiro Homem”, a narrativa assume a forma de uma série de

relatos de cenas oníricas em muitas das quais emerge uma figura paterna autoritária associada a eventos traumáticos. Na parte final, “Das últimas coisas”, a autora retoma a constelação da relação com Ivan, porém o deixa em segundo plano; Malina se torna mais dominante até que parte da narradora “Eu” desaparece na fenda da parede.

Na análise que segue, partimos da hipótese de que a estrutura fragmentária do texto é marcada por descontinuidade e instabilidade enunciativa e que tal fato não constitui mero recurso estilístico, mas o próprio dispositivo por meio do qual se evidencia a precariedade da simbolização. Nas interações entre as personagens se pode observar que os jogos de linguagem, enquanto conceito wittgensteiniano, entram em colapso.

No final do capítulo, “Feliz com Ivan” insatisfeita com a viagem que havia feito para a região dos lagos, a narradora protagonista “Eu” está exausta, à beira das lágrimas. Não revelara seu real sentimento a ele quando soube que viajariam separados. Ele fora somente com as crianças. De volta em Viena e ansiosa para falar com Ivan, telefona para ele na cabine da estação de trem. Combinam um encontro, à noite:

Oi, sou eu, muito obrigada
Mas eu só chegaria às seis na estação do Oeste
Por favor, venha, eu imploro, saia mais cedo
Você sabe muito bem que eu não posso, eu poderia
Então deixa estar, não se preocupe, eu dou um jeito.
Não, por favor, mas o que há? Que voz é essa?
Nada, não é nada, deixe para lá, eu já disse.
Não complique demais as coisas, pegue um táxi
Então nos vemos hoje à noite, você estará então
Sim, estarei em casa hoje à noite, nos vemos, com certeza
(Bachmann, 2025, p. 177).

No diálogo acima, que antecede o reencontro entre a narradora “Eu” e Ivan, há indícios de que a linguagem tenta sustentar o vínculo que a palavra opera, ainda que com fragilidade, como tentativa de ligação. Entretanto, há também fissuras reveladoras da instabilidade do jogo de linguagem. Percebe-se assimetria afetiva entre os interlocutores. A narradora é marcada pela urgência e pela vulnerabilidade (“Por favor, venha, eu imploro”), enquanto Ivan, racional, responde pelo lado prático (“Você sabe muito bem que eu não posso”; “Não complique demais as coisas, pegue um táxi”).

Embora ambos participem da mesma conversa, suas falas encaminham soluções para direções distintas. À luz de Wittgenstein, pode-se afirmar que o diálogo revela um enfraquecimento das regras implícitas que sustentariam um jogo de linguagem compartilhado. O pedido da narradora “Eu” não é só pela informação, é demanda de

afeto. Ivan, contudo, se mantém no plano da organização prática. Uma interlocução em que o sentido não colapsa completamente, mas que se apresenta oscilante.

Essa instabilidade é significativa porque a narradora não consegue nomear diretamente aquilo que sente. Quando Ivan pergunta “mas o que há? Que voz é essa?”, ela responde: “Nada, não é nada, deixe para lá”. A cena ilustra a impossibilidade de formular a experiência afetiva em palavras compartilháveis. Pelas lentes de Jurandir Freire Costa, o impasse da narradora pode ser compreendido como dificuldade de encontrar formas discursivas capazes de descrever para sustentar e comunicar sua experiência emocional. Torna-se notável que a dor permanece no interior do diálogo, sem alcançar palavras para uma formulação estável.

Em termos freudianos, a cena remete à tensão entre ligação e desligamento da teoria das pulsões. A insistência da narradora em encontrar Ivan, o apelo emocional e a necessidade de proximidade configuram um movimento de ligação, a linguagem buscando preservar a continuidade do vínculo amoroso e impedir a experiência da separação. Contudo, a recusa parcial de Ivan, a racionalização das suas respostas e a incapacidade da narradora de dizer aquilo que efetivamente sente introduzem rupturas na circulação da palavra. A palavra de vida ainda liga, mas titubeia começa a falhar.

Nesse sentido, o diálogo dramatiza uma situação liminar entre “palavra de vida” e “palavra de morte”. A palavra de vida manifesta-se na tentativa de manter o contato, de sustentar a relação pela linguagem (“nos vemos, com certeza”). A palavra de morte se anuncia nas hesitações, nas negações (“não é nada”), na impossibilidade de elaborar a experiência afetiva (“deixe para lá, eu já disse”). O vínculo não foi desfeito, mas já não encontra plena sustentação simbólica.

Formalmente, Bachmann constrói essa tensão por meio de um diálogo econômico, fragmentado e carregado de subentendidos. O que não é dito torna-se tão importante quanto aquilo que é verbalizado. A linguagem funciona com precariedade, permite a ligação entre os sujeitos, mas não garante transparência e reciprocidade. No próximo diálogo veremos como a interação segue. Enquanto a narradora o esperava em casa, o telefone tocou. Era Ivan:

Por que é que você está? Tentei encontrar você lá
Eu tive súbito que, foi urgente, é que eu
Aconteceu alguma coisa? Nós, pois é, eles mandam lembranças
Eu também passei um tempo maravilhoso, estava muito
Mas você também sempre, mas se você tem mesmo que
É realmente uma pena, mas eu infelizmente tenho que
Tenho que desligar, temos que ir agora a
Você me mandou um postal? ainda não? então
Escrevo para Ungargasse, sem falta

Não tem essa importância, se você puder, então
Claro que posso, cuide-se bem, não vá me fazer
Não, claro que não, tenho que desligar!
(Bachmann, 2025, p. 179).

Nesse quadro, frases interrompidas e incompletas (“Eu tive súbito que, foi urgente, é que eu”; “Tenho que desligar, temos que ir agora a”; “Você me mandou um postal? ainda não? então”), com encadeamento discursivo fragmentário, no qual os interlocutores parecem não compartilhar um mesmo sentido. Na perspectiva de Wittgenstein, faltam condições pragmáticas para estabilizar o uso das palavras. As falas não se desenvolvem, não se esclarecem e não alcançam um fechamento.

Em termos freudianos, a cena evidencia a oscilação entre processos de ligação e desligamento. O telefonema pode ser lido como uma tentativa de ligação. Entretanto, a conversa é interrompida por desvios, hesitações e cortes. A repetição do “tenho que desligar” encena linguisticamente um movimento de desligamento, no qual o vínculo se dissolve no próprio ato de fala. A linguagem já não elabora a perda, ela a reproduz formalmente como interrupção.

A contribuição de Jurandir Freire Costa permite, por sua vez, compreender o sofrimento psíquico como dificuldade de redescrever a experiência em vocabulários capazes de sustentar o sujeito. A narradora não consegue transformar o telefonema em espaço efetivo de compartilhamento, se instaura uma fala fragmentada e incapaz de estabilizar um campo de sentido comungado por ambos. O diálogo evidencia, além da crise afetiva, uma falência das próprias formas discursivas que poderiam tornar essa experiência narrável. Uma interpretação possível para o silêncio que se anuncia ao final da conversa é que ele aponta para o limite do dizer, tendo perdido seu poder de ligação.

De uma certa forma, a cena antecipa o movimento que culminará no desaparecimento da narradora na fenda da parede. A “palavra de vida” manifesta-se na tentativa insistente de manter a interlocução, já a “palavra de morte” emerge nas interrupções, nos cortes e na dissolução dos diálogos.

Considerações finais

A análise dos diálogos aqui apresentados permitiu compreender que a linguagem em *Malina* não constitui apenas um meio de representação da experiência, mas o próprio espaço em que se realiza o conflito entre ligação e desligamento formulado por Sigmund Freud na teoria das pulsões discutidas em *Além do princípio do prazer*. Foi possível observar que os movimentos de simbolização e ruptura presentes na

escrita do romance podem ser aproximados da tensão entre pulsão de vida e pulsão de morte: de um lado, a tentativa de organizar a experiência por meio da palavra e, de outro, a fragmentação, a repetição e o silêncio como manifestações de um processo que impede a construção do sentido comum.

A filosofia da linguagem de Ludwig Wittgenstein, especialmente em *Investigações Filosóficas*, permitiu deslocar essa problemática para o plano dos jogos de linguagem, tornando possível compreender que as falhas presentes no romance não remetem a um “fora” da linguagem, mas a rupturas internas de suas práticas de uso. Em *Malina*, os diálogos interrompidos, os encadeamentos fragmentários e a rarefação progressiva da fala revelam a impossibilidade crescente de sustentar um jogo de linguagem em comum. O colapso do vínculo afetivo não ocorre apesar da linguagem, mas através dela – é o próprio tecido discursivo que evidencia a perda das condições de continuidade do dizer.

Nesse sentido, a contribuição de Jurandir Freire Costa mostrou-se fundamental para articular Freud e Wittgenstein, sem reduzir um campo ao outro. Ao enfatizar a dimensão discursiva da experiência psíquica, Costa permite compreender o sofrimento como dificuldade de redescrição, isto é, como falha das formas linguísticas disponíveis para sustentar a experiência do sujeito. Assim, o conflito entre pulsão de vida e pulsão de morte pode ser relido, em *Malina*, como tensão entre formas de dizer: aquelas que promovem ligação e aquelas que conduzem à dissolução do sentido.

A análise literária evidenciou, portanto, que a forma fragmentária do romance não apenas representa esse conflito, mas o executa formalmente. Cada tentativa de enunciação oscila entre a função de ligação e a falha pragmática do dizer.

Por fim, torna-se possível afirmar que a literatura ocupa, neste trabalho, um lugar distinto daquele da clínica psicanalítica. Enquanto a psicanálise busca reinscrever a falha do dizer em práticas discursivas capazes de sustentar novos sentidos, a literatura a expõe sem pretensão de resolução. Em *Malina*, a linguagem não falha, apesar de sua tentativa de representar o desaparecimento da narradora na fenda da parede; ela falha como parte constitutiva dessa tentativa. É precisamente nessa falha que o romance formaliza, no plano estético, o limite interno da simbolização, convertendo a impossibilidade do dizer em construção literária. Assim, a obra de Bachmann evidencia que a literatura não cura a falha da linguagem, ela a transforma em forma.

Referências

BACHMANN, Ingeborg. **Malina**. Tradução de Carla Bessa. São Paulo: Estação Liberdade, 2025.

COSTA, Jurandir Freire. Pragmática e processo psicanalítico: Freud, Wittgenstein, Davidson e Rorty. *In*: COSTA, Jurandir Freire (org.). **Redescrições da psicanálise**: ensaios pragmáticos. Rio de Janeiro: Relume/Dumará, 1994.

COSTA, Jurandir Freire. **A face e o verso**. São Paulo: Escuta, 1995.

COSTA, Jurandir Freire. As vassouras da feiticeira. *In*: COSTA, Jurandir Freire. **O risco de cada um**: e outros ensaios de psicanálise e cultura. Rio de Janeiro: Garamond, 2007. p. 163-192.

FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise [1917]. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XVII, p. 147-153.

FREUD, Sigmund. Os instintos e suas vicissitudes [1915] *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV, p. 117-144.

FREUD, Sigmund. O Inconsciente [1915] *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIV, p. 171-201.

FREUD, Sigmund. O ego e o Id e outros trabalhos [1923]. *In*: FREUD, Sigmund. **Obras psicológicas completas de Sigmund Freud**: edição standard brasileira. Rio de Janeiro: Imago, 1996. v. XIX, p. 15-51.

LACAN, Jacques. **Seminário 11**: os quatro conceitos fundamentais da psicanálise [Versão brasileira MD Magno]. Rio de Janeiro: Zahar, 1988. p. 23-55.

WITTGENSTEIN, Ludwig. **Investigações filosóficas** [1953]. Tradução de Marcos G. Montagnoli. Petropolis: Vozes, 1994.

Verdade, ética e escrita em Ingeborg Bachmann

Helena Maia¹

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

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

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

Schlüsselwörter: Ingeborg Bachmann; Poetologie; Literatur und Wirklichkeit.

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

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

Introdução

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Perceber e dar a ver o real

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Olhar em meio à neblina

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

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

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

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

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

Mein Vogel

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

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

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

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

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

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

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

Meu pássaro

1 Aconteça o que acontecer: o mundo devastado

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

³³ Cf. Rasch, 1975; Reitani, 2022.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Considerações finais

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

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

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

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

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

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

Referências

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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.
15 Im Winter ist meine Geliebte unter den Fischen und stumm. Hörig den Wassern, die der Strich 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 „Herzeliebe 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.

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

¹Doutor 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 orestischen 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* (*glaucópolis*), 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.

ARTIGOS DE TEMÁTICA LIVRE

Saúde Feminina em Hildegard von Bingen: pequena seleção de verbetes

Rafaela Laport Siqueira Rodrigues¹

Rebecca Fontes Volk²

Gabriela Wondracek Linck³

Resumo: Hildegard von Bingen (1098–1179), uma das intelectuais mais importantes do século XII, considerada a primeira “médica escritora” na história da humanidade, permanece, em grande parte de sua produção, sem tradução para o português. Priorizamos aqui um apanhado dos seus escritos sobre a saúde da mulher – especificamente sobre tipos de temperamento feminino, influência lunar, menstruação, desejo sexual, concepção e parto –, selecionados do seu tratado médico, cosmológico e psicológico *Causae et Curae* (1150–1160).

Palavras-chave: Hildegard von Bingen; tradução; medicina; Idade Média; saúde feminina.

Zusammenfassung: Hildegard von Bingen (1098–1179), eine der bedeutendsten Intellektuellen des 12. Jahrhunderts und die erste „schreibende Ärztin“ der Menschheitsgeschichte, ist bis heute nicht vollständig ins Portugiesische übersetzt worden. Im Fokus dieser Arbeit steht eine Auswahl ihrer Schriften über Frauen – insbesondere zu weiblichen Temperamentstypen, Mondeinfluss, Menstruation, sexuellem Verlangen, Empfängnis und Geburt – aus ihrer medizinischen, kosmologisch-psychologischen Werk *Causae et Curae* (1150–1160).

Schlüsselwörter: Hildegard von Bingen; Übersetzung; Medizin; Mittelalter; Frauengesundheit.

Introdução

Hildegard von Bingen, escritora, linguista, teóloga, compositora musical e considerada a primeira autora de textos médicos na história da humanidade, foi um ícone no rompimento de preconceitos contra a mulher na Idade Média (Costa, 2012). A estudiosa redigiu uma série de receitas e conselhos para a saúde física e psicológica dos seres humanos e dos animais, em sua maioria – com exceção de artigos esparsos em revistas especializadas – ainda sem tradução para o português. Sua abordagem priorizou uma influência mútua e indissociável entre o funcionamento do ser humano e da

¹ Bacharelada em Ciência da Tradução (Alemão, Português, Inglês) na Universidade de Heidelberg. E-mail: rafaela.laport@stud.uni-heidelberg.de.

² Bacharelada em Ciência da Tradução (Alemão, Português, Inglês) na Universidade de Heidelberg. E-mail: rebecca.fontes_silva@stud.uni-heidelberg.de.

³ Bacharel em Tradução (Alemão, Português) pela Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Mestre em Teoria Crítica (Meios e Processos Audiovisuais) pela Universidade de São Paulo (USP). Docente no Institut für Übersetzen und Dolmetschen (IÜD) – Universidade de Heidelberg. E-mail: gabriela.wondracek-linck@iued.uni-heidelberg.de.

natureza, por exemplo: das pedras, plantas, animais e intempéries, como descritas em suas obras *Physica: Heilkraft der Natur* e *Causae et Curae* (1150–1160), as quais constituem o que se considera seu tratado de medicina medieval (Martins, 2019).

Quanto ao assunto dessas duas obras, trata-se da divisão do temperamento humano em quatro tipos – colérico, fleumático, melancólico e sanguíneo –, hoje bastante conhecida na psicologia moderna e, inclusive, na cultura popular como teoria humoral ou dos comportamentos. A origem dessa teoria é datada a partir do aparecimento do *Corpus hippocraticum* (do latim: “coleção hipocrática”), obra composta por cerca de 60 textos, oriundos em grande parte do início da Grécia Clássica e que, embora tenham muitas vezes sua autoria vinculada a Hipócrates de Cós, não podem ser atribuídos com total certeza a um autor específico. O surgimento da teoria humoral é visto como um esforço coletivo que abarcou grande diversidade filosófica e pluralidade de práticas médicas de variados autores gregos.

Entre 1150 e 1160, Hildegard von Bingen escreveu – ou, mais precisamente, ditou a seu secretário Volmar, a quem se atribui a ortografia dos textos em alemão medieval – sobre a teoria humoral em termos de gênero, descrevendo suas especificidades conforme se referissem a homens ou a mulheres. A escolha dos verbetes dessa produção de Hildegard aqui traduzidos se deu por uma questão de defasagem histórica de pesquisas médicas tradicionais sobre saúde feminina, bem como pelo preconceito ainda corrente em relação a assuntos considerados demasiado “femininos”. Desse modo, escolheu-se traduzir os escritos sobre os tipos de temperamento feminino, a menstruação, a concepção, o desejo sexual feminino e a influência da lua na saúde do ser humano – e, conseqüentemente, da mulher.

É importante ressaltar que, embora as propriedades curativas das plantas, dos frutos e dos alimentos descritas por Hildegard von Bingen, sobretudo em *Physica*, permaneçam, em muitos casos, surpreendentemente atuais, e embora ela possa ser considerada, inegavelmente, uma precursora do pensamento científico na Alemanha, algumas de suas conclusões e recomendações são hoje consideradas datadas à luz da medicina tradicional. Porém, considera-se válido trazê-las à tona no presente, não apenas por seu valor de registro histórico, mas também porque todo o atraso da medicina tradicional em relação às pesquisas sobre saúde feminina pode estar relacionado, em parte, ao fato de que escritos produzidos por mulheres sobre temas como a menstruação já existiam na Idade Média, mas não foram devidamente reconhecidos nem traduzidos. Essas mulheres permanecem, assim, pouco conhecidas não pela ausência de produção, mas pelo apagamento histórico de seus escritos.

A tradução aqui apresentada constitui uma tentativa de retirar da obscuridade os escritos de Hildegard von Bingen sobre a saúde feminina. A ausência, nas traduções para o português – assim como, em grande medida, nas traduções para outras línguas – de perspectivas femininas ancestrais sobre a saúde das mulheres oferece pistas sobre a maneira como se desenvolveram não apenas os percursos da ciência, mas também os da cultura e do pensamento popular (Silva, 2002). Essa situação nos convida a refletir sobre a possibilidade de que parte dos problemas atuais relacionados à saúde feminina⁴ tenha suas raízes no fato de que muitas observações sobre o corpo das mulheres foram historicamente desconsideradas ou relegadas ao esquecimento, enquanto se priorizava a tradução de produções de autores medievais masculinos.

Apresentação da tradução

A ideia da presente tradução – um apanhado de verbetes de Hildegard von Bingen sobre a saúde feminina – surgiu no início de 2026, no contexto da disciplina Fachübersetzen I, ministrada pela professora Gabriela Wondracek Linck no Instituto de Tradução e Interpretação (Institut für Übersetzen und Dolmetschen – IÜD) da Universidade de Heidelberg para as alunas Rafaela Laport Siqueira Rodrigues e Rebecca Fontes Volk. A disciplina teve como foco os escritos médicos de Hildegard von Bingen, *Physica* e *Causae et Curae*, já mencionados anteriormente.

Como também já foi mencionado, os textos foram originalmente ditados em alemão medieval – muitas vezes, em uma mistura de latim e do dialeto da região do Reno – a um secretário. Em vista disso, para a presente tradução, tomou-se como base a obra *Die Schriften der Heiligen Hildegard von Bingen*, compilada por Johannes Bühler e publicada, ainda em alemão gótico, em 1922.

Embora o foco da disciplina tenha sido as duas obras de caráter médico atribuídas a Hildegard von Bingen, todos os verbetes aqui traduzidos encontram-se exclusivamente no que se convencionou denominar “livro” *Causae et Curae*, compilado na obra de Bühler. A primeira parte desse livro trata dos elementos – água, fogo, ar e terra –, dos planetas e do firmamento. A segunda parte, da qual foi retirada a maioria dos verbetes, aborda mais especificamente o homem e a mulher em relação à natureza que os cerca. A terceira parte, por sua vez, trata de possíveis curas para as diferentes doenças e estados de saúde mencionados na segunda parte. Da terceira parte do livro, traduziu-se apenas um verbete; todos os demais provêm da segunda parte.

⁴ Considere-se, por exemplo, o fato de as meninas menstruarem cada vez mais cedo – por conta, talvez, de uma sexualização precoce a partir dos anos 1960 e de uma mudança radical na alimentação, que já ocorre desde o início da era pós-industrial.

Dificuldades tradutórias

A tradução do alemão para o português de alguns dos verbetes de Hildegard von Bingen apresentou dificuldades decorrentes tanto da distância temporal quanto das particularidades do estilo de escrita da autora. Alguns dos principais obstáculos encontrados se referem à escolha lexical.

Os textos foram escritos em uma variedade arcaica do alemão, tornando necessária a pesquisa de vocábulos empregados no período – como *Drachengeschwulst*, *Skrofeln*, *Monatsblutung* e *Aussatz*, entre outros – e de concepções próprias da sociedade medieval. Entre estas, destacam-se as teorias médicas e fisiológicas que orientavam a compreensão do corpo humano a partir de sua relação com os ciclos da natureza e com outras particularidades do cosmos, como o calendário lunar. Assim, para consulta, utilizou-se o dicionário histórico dos irmãos Grimm (Grimm, Grimm, 2026).

A pesquisa no dicionário revelou, por exemplo, que a equivalência entre „*Aussatz*” e “hanseníase” não pode ser estabelecida de maneira automática. Embora a condição já fosse conhecida e estivesse presente na Europa medieval, o termo „*Aussatz*” era empregado de modo mais amplo, podendo designar diferentes doenças e afecções da pele. Também optou-se por não empregar termos modernos como “câncer” para traduzir „*Krebs*”, preferindo uma solução que preservasse, tanto quanto possível, o caráter histórico do texto, como “cancro”.

Sobre isso, cabe mencionar que muitas discussões envolveram a escolha dos termos a serem empregados na tradução, algumas delas influenciadas por preconceitos tanto contemporâneos quanto milenares em relação à saúde feminina. Foi surpreendente, por exemplo, encontrar a palavra „*Menstruation*” nos escritos originais de Hildegard, pois as tradutoras acreditavam que se tratava de um termo moderno. Por essa razão, escolheu-se também utilizar a palavra “menstruação” na tradução.

O estilo individual e medieval da autora também se mostrou complexo e, por vezes, difícil de entender. Por meio de discussões, o grupo chegou a consensos sobre o conteúdo dos textos e sobre as informações a serem transmitidas. Passou-se, por exemplo, muito tempo discutindo como traduzir os adjetivos e expressões relacionados ao sangue – „*blutreich*”, „*vollblütiger Mann*”, „*blutig*” –, procurando evitar associações com valores como “fraco” e “forte”.

Fez-se o possível para manter o estilo da autora, marcado por frases longas, repetições, redundâncias e alusões à natureza e a fenômenos naturais. Ao mesmo tempo, em alguns trechos, foi necessário sacrificar determinados aspectos estilísticos, de forma que os textos ficassem compreensíveis e coerentes para leitores modernos. No verbebo „*Woher der Monatsblut kommt*” (“Origem do sangramento menstrual”), por exemplo,

foram omitidas muitas repetições; nos textos sobre os tipos de temperamento feminino – „*Von der Sanguinikerin*” (“A sanguínea”), „*Von der Phlegmatischen*” (“A fleumática”), „*Von der Cholerischen*” (“A colérica”), „*Von der Melancholikerin*” (“A melancólica”) – muitas frases foram divididas. Em „*Von der Geburt*” (“O parto”), um parágrafo de meia página é constituído por apenas duas frases, que também foram divididas na tradução.

O texto apresenta períodos longos e complexos, com diversas orações subordinadas e variações na posição do sujeito e dos elementos da frase, característica comum do alemão, mas bem menos frequente no português. Dessa forma, o processo tradutório buscou equilibrar a fidelidade ao texto de partida com a inteligibilidade na língua de chegada, procurando preservar tanto o conteúdo quanto o caráter descritivo e explicativo presente nos verbetes da autora.

Verbetes de *Causae et Curae*

Tradução: Rafaela Laport Siqueira Rodrigues
Rebecca Fontes Volk
Revisão: Gabriela Wondracek Linck

Eva⁵

A virilidade de Adão veio do verde da terra, e sua força extraordinária veio dos elementos. Eva, por sua vez, tinha uma medula macia e um espírito sagaz e bem-humorado, assim como uma vida prazerosa, pois o peso da Terra não a pressionava. E, assim como Eva foi feita a partir do homem, dela surgiu toda a humanidade.

O ser humano foi dividido em duas fases, a fase da vigília e a fase do descanso. E o corpo do ser humano foi feito para ser nutrido de duas maneiras: abastecido pela comida e revigorado pelo sono. No entanto, se a alma sair do corpo, ela precisa se relacionar com ele de outra forma, algo que uma alma boa mal consegue suportar. Por isso, ela clama a Deus e pergunta: “Quando voltarei para a minha carne, onde vivi durante a minha estadia na terra?”

Desejo carnal⁶

No homem, as veias do fígado e do abdômen se reúnem em seus órgãos sexuais. E quando o sopro do desejo sai da medula do homem, ele se curva sobre si mesmo, e no seu sangue desperta a tentação carnal. E como a região lombar é bastante estreita, contraída e fechada, este sopro não consegue se expandir muito, emergindo assim como um tufão, de modo que o homem deixa-se levar e não consegue conter o jato do sêmen. Também devido à estreita região lombar, o fogo deste desejo se acende no homem de forma mais forte – porém mais rara – do que nas mulheres. Porque, do mesmo modo que um barco estaria em perigo nas ondas violentas, que se levantam nas águas em caso de vento e tempestade, pois mal conseguiria se manter firme e erguido; assim é também a natureza do homem, que, em tal tempestade de desejo, mal consegue se domesticar e se dominar direito. Nas ondas, entretanto, que se levantam por interferência de um leve vento, e nas agitações da água que surgem a partir de pequenos redemoinhos de vento, um barco consegue, ao menos, se mover com um pouco de esforço. E assim é a natureza da mulher diante de tal desejo, já que ela é mais moderada do que a natureza do desejo masculino. O desejo dos homens é comparável

⁵ „Eva“, verbe 22, p. 73.

⁶ „Von der Fleischeslust“, verbe 28, p. 77.

ao fogo que logo se apaga, porque um fogo queimando sem parar consumiria muita coisa... E, então, este desejo às vezes se acende dentro do homem e, em seguida, apaga-se novamente, pois ele não aguentaria se esse fogo ardesse dentro de si o tempo todo.

Desejo feminino⁷

O desejo das mulheres é comparável ao sol, que, de modo gentil e lisonjeiro, constantemente permeia a terra com o seu calor, para que ela dê frutos, pois, se ele a queimasse incisivamente o tempo todo, ele mais prejudicaria os frutos do que os possibilitaria. O desejo da mulher também é assim gentil, lisonjeiro e possui uma duração constante, de modo que ela consegue conceber e gerar crianças...

A mudança da lua e das seivas⁸

Quando a lua cresce até a sua plenitude, então aumenta também o volume de sangue no ser humano; e quando ela decresce, diminui também o volume de sangue no ser humano. É sempre assim, tanto nos homens quanto nas mulheres. Se o volume de sangue não diminuísse depois de alcançar a sua plenitude, o ser humano não poderia continuar existindo e acabaria explodindo.

O momento para gerar⁹

Quando o volume de sangue aumenta com a lua crescente, então o ser humano, seja ele homem ou mulher, torna-se fértil... Isso porque o sêmen torna-se forte e vigoroso no tempo do aumento do volume de sangue.

A sanguínea¹⁰

Algumas mulheres têm predisposição para ganhar peso e possuem carne macia e suculenta, veias finas e sangue saudável. Por causa da delicadeza dos seus vasos sanguíneos, elas têm menos sangue no corpo e, por isso, sua carne se desenvolve melhor e é ainda mais permeada pelo sangue. Elas têm um rosto claro e branco, gostam de ser amadas, são gentis, precisas em trabalhos artísticos e possuem um espírito contido. Durante o período do sangramento mensal, sofrem apenas uma leve perda de sangue, e o seu útero é robusto e bem desenvolvido para dar à luz. Por isso, elas são também férteis e seu corpo aceita o sêmen masculino. Contudo, elas não dão à luz a muitas

⁷ „Von der Lust des Weibes“, verbete 35, p. 83.

⁸ „Von der Veränderung des Mondes und der Säfte“, verbete 36, p. 84.

⁹ „Von der Zeit zum Erzeugen“, verbete 37, p. 85.

¹⁰ „Von der Sanguinikerin“, verbete 44, p. 87-88.

crianças, e adoecem com facilidade quando vivem sem um companheiro e não têm filhos. Quando têm um companheiro, elas são saudáveis. Se o período do sangramento chegar e o sangue não descer no tempo esperado, essas mulheres podem se tornar melancólicas, ou podem sofrer com dores na parte lateral do corpo, ou mesmo um verme pode crescer em sua carne; ou seus gânglios linfáticos podem se romper, ou elas podem desenvolver doenças de pele de baixa gravidade.

A fleumática¹¹

Há certas mulheres cuja carne não se desenvolve muito, pois possuem vasos sanguíneos largos, por onde passa um sangue bastante saudável e claro. Esse sangue contém, entretanto, um pouco de veneno, responsável pela sua coloração viva. O rosto delas é sério e o tom de pele mais escuro. Elas são disciplinadas, eficientes e têm um espírito bastante masculino. Seu sangramento mensal não é nem muito leve nem muito pesado, mas na quantidade certa. Por causa de suas veias grossas, elas são extremamente férteis e engravidam com facilidade, porque tanto seu útero quanto as suas vísceras são fortes. Essas mulheres sentem-se atraídas pelos homens e os atraem, e, por isso, elas os amam. Se quiserem se afastar dos homens, elas podem abster-se da relação com eles, o que poderá enfraquecê-las um pouco. Porém, se evitarem contato com homens, elas se tornarão sensíveis e difíceis de suportar. Contudo, se elas já convivem com homens e não quiserem abrir mão desse vínculo, elas se tornarão indomáveis e desmedidas em suas paixões, assim como eles. Por serem bastante masculinas, devido à sua força vital interna, elas formam, por vezes, uma penugem na região do queixo. Quando o fluxo de sangue é interrompido durante o sangramento mensal, essas mulheres são, às vezes, acometidas por males da cabeça, como a loucura. Elas também podem adoecer do baço, ou podem ficar inchadas; ou o tecido que costuma crescer em feridas pode ainda passar a crescer nelas. Também é possível que elas desenvolvam em algum membro um crescimento excessivo da carne, tal como numa árvore ou num fruto surge um tumor.

A colérica¹²

Outras mulheres têm uma carne macia, mas ossos fortes, veias de tamanho regular, e um sangue vermelho grosso. Seu rosto tem uma cor pálida. Elas são inteligentes e bondosas, inspiram respeito e temor. Elas perdem muito sangue durante o fluxo mensal. O útero dessas mulheres é bem desenvolvido e elas são férteis. Os homens

¹¹ „Von der Phlegmatischen“, verbete 45, p. 88.

¹² „Von der Cholerischen“, verbete 46, p. 88-89.

amam a sua personalidade, mas as evitam bastante, pois elas não são atraentes para eles. Contudo, se elas tiverem vínculo matrimonial com um homem, elas se manterão castas e fiéis para com ele, além de saudáveis, junto ao seu companheiro. Se elas não tiverem um parceiro, sofrem fisicamente e ficam doentes, porque elas não sabem a quem dedicar a sua fidelidade feminina, justamente por não terem um homem. Se o sangramento mensal cessar antes do esperado, elas ficam levemente apáticas e como que derretem em suas seivas, de modo que suas seivas as adoecem, seu fígado sofre, elas desenvolvem uma inflamação nas veias ou cancro nos seios.

A melancólica¹³

Outras mulheres têm uma carne mais magra, veias largas, ossos relativamente fortes e um sangue mais impuro do que saudável. O seu tom de pele tem nuances de cinza escuro. Seus pensamentos vêm como furacões e elas ficam mal-humoradas quando são afetadas por um aborrecimento. Por não serem consistentes ou resistentes, elas sofrem, às vezes, de melancolia. Essas mulheres perdem muito sangue durante o sangramento mensal e são inférteis, porque têm um útero fraco e frágil. Dessa forma, seu corpo não consegue aceitar, manter ou aquecer o sêmen masculino. Assim, as melancólicas também são mais saudáveis, fortes e felizes sem um companheiro, pois adoeceriam se tivessem relações com um homem. No entanto, os homens se afastam delas e as evitam, pois elas não se dirigem a eles de forma amigável, e também porque eles não as amam muito. Se, por acaso, elas sentirem algum desejo carnal, ele logo desaparecerá. Se tiverem um homem forte e vigoroso ao seu lado, algumas dessas mulheres podem dar a luz ao menos a uma criança; em geral, ao atingirem uma idade madura, por exemplo, aos cinquenta anos.

Origem do sangramento menstrual¹⁴

Quando o fluxo do desejo invadiu Eva, todas as suas veias se abriram em rios de sangue. Por conta disso, as mulheres têm tempestades de sangue em si. Assim como a lua se abstém e se derrama, o corpo da mulher prende e depois despeja gotas de seu próprio sangue, de maneira que todos os seus membros interligados por veias se abram, ou seja, do mesmo jeito que a lua aumenta e diminui de tamanho, o sangue e as seivas das mulheres também são purificados, de forma cíclica, por meio da menstruação. Caso contrário, elas não conseguiriam sobreviver, isso porque carregam mais umidade em si do que os homens, e, assim, adoeceriam severamente. A vergonha, entretanto, é o

¹³ „Von der Melancholikerin“, verbete 47, p. 89-90.

¹⁴ „Woher der Monatsfluss kommt“, verbete 60, p. 96.

cadeado da castidade de uma moça virgem, porque o trabalho do homem o transpõe inconscientemente. Logo, o sangramento mensal de uma moça virgem é mais concentrado do que o de uma mulher, exatamente porque ela ainda é uma virgem hermética e visto que, depois que é enfraquecida, ela passa a ter mais impurezas em seu sangramento menstrual... Enquanto uma menina vive na pureza da virgindade, o sangramento mensal flui de suas veias em gotas. Após seu enfraquecimento, o sangue flui como as águas de uma correnteza, pois ele é liberado pela obra do homem. Dessa forma, o sangramento da mulher é como um rio, pois a ruptura do cadeado da castidade de uma moça virgem faz com que o seu sangue flua. A mulher foi concebida para capturar e reter o sêmen masculino por meio de seu sangue, e, assim, ela também foi feita para ser fraca e fria, e suas seivas enfraquecidas. A mulher também estaria sempre doente se seu sangue não fosse purificado pela limpeza da menstruação, o que acontece da mesma forma como quando, durante a lavagem de uma panela, os restos de comida são expurgados no momento que a última espuma se esvai.

A concepção¹⁵

Quando a mulher se une ao homem, o calor, que contém em si a sensação de prazer, anuncia no cérebro a emissão do sêmen e o sabor desse prazer da união. Quando essa semente chega ao lugar que lhe é destinado, esse grande calor a atrai e a segura ali. Então, os rins dessa mulher se contraem, e todas as partes do corpo que costumam se abrir no período da menstruação se fecham rapidamente, como acontece quando um homem forte segura algo com firmeza em sua mão. Em seguida, o sangramento mensal se mistura com esse sêmen, tornando-o cheio de sangue e dando-lhe carne. E, depois que ele vira carne, esse sangue o envolve em forma de casulo, como um verme (um caracol) que constrói uma casa a partir de si mesmo.

Assim, o sangue prepara esse casulo dia após dia, casulo este a partir do qual o ser humano é formado, e onde ele recebe o sopro da vida. E essa estrutura cresce com o ser humano e se fixa de tal maneira, que fica imóvel até a chegada da nova vida ao mundo.

O parto¹⁶

Um medo e um horror caem sobre a mulher quando a prole está para irromper dela, de modo que todas as mulheres em estágios avançados de gravidez estremecem, suas veias jorram sangue em excesso, cada tecido em seus membros se fere e se

¹⁵ „Von der Empfängnis“, verbete 61, p. 97.

¹⁶ „Von der Geburt“, verbete 64, p. 98.

libertam em lágrimas e gritos de dor. Como se costuma dizer, “na dor, irás parir”, uma dor tal qual a reconstituição da Terra no fim dos tempos. O sangue de todas as mulheres está mais permeado por impurezas do que o dos homens, justamente porque elas são abertas como uma madeira, na qual se faz um buraco, para que cordas de cítara sejam esticadas. Elas são como janelas arrebetadas e expostas à ventania, pois os elementos nelas são mais intensos e suas seivas são mais abundantes do que nos homens...

Contra a infertilidade da mulher¹⁷

Uma mulher com um útero muito frio e magro para engravidar pode ser curada – se for a vontade de Deus – da seguinte forma: obter um útero ainda puro, ou seja, que nunca foi fecundado, de uma ovelha ou de uma vaca na idade reprodutiva; cozinhá-lo com toucinho de porco e outras carnes gordas, como banha de porco; dá-lo de comer para a mulher no momento ou pouco antes de ela se relacionar com o homem. Se ela desfrutar dessa carne frequentemente, as seivas dos úteros dos animais irão se unir ao útero da mulher, de forma que ele se tornará mais robusto e forte para que ela consiga engravidar, se Deus quiser. Em muitos casos, a força reprodutiva das pessoas é naturalmente tomada pelo julgamento divino...

Referências

BINGEN, Hildegard von. **Schriften der heiligen Hildegard von Bingen**. Organização de Johannes Bühler. Leipzig: Insel-Verlag, 1922. p. 73-117.

COSTA, Marcos Nunes. Mulheres Intelectuais na Idade Média: Hildegarda de Bingen – entre a medicina, a filosofia e a mística. **Trans/Form/Ação**, Marília, v. 35, edição especial, p. 187-208, 2012. Disponível em: <https://www.scielo.br/j/trans/a/JffLJcbmPmfsmhkQyRPZWDg/abstract/?lang=pt>. Acesso em: 11 maio 2026.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. Deutsches Wörterbuch (DWB). **Wörterbuchnetz**, Trier, 2026. Disponível em: <https://woerterbuchnetz.de/?sigle=DWB&lemid=R01751>. Acesso em: 11 maio 2026.

MARTINS, Maria Cristina. Hildegarda de Bingen: *Physica e Causae et Curae*. **Cadernos de Tradução**, Porto Alegre, número especial, p. 159-174, 2019. Disponível em: <https://seer.ufrgs.br/cadernosdetraducao/article/view/98507>. Acesso em: 11 maio 2026.

SILVA, Andréia Cristina Lopes Frazão da. Reflexões históricas sobre o saber médico e a prática da assistência. In: JORNADA CIENTÍFICA CMS WALDYR FRANCO, 4., 2002, Rio de Janeiro. **Anais [...]**. Rio de Janeiro: Centro de Estudos do CMS Waldyr Franco, 2002.

¹⁷ „Gegen Unfruchtbarkeit der Frau“, verbete 13, p. 117.

O tempo nos contos dos irmãos Grimm: ritmo, pressa e crueldade

Leonardo Freitas de Carvalho¹

José Mauro Ferreira Pinheiro²

Resumo: Por mais compactos que sejam, os contos infantis de Jacob e Wilhelm Grimm abrigam, na sua composição, uma série de elementos diversos que complexificam as histórias: os perigos de desobedecer a conselhos, o problema da fome, a crueldade dos antagonistas, a passagem do tempo, entre outros. Quando combinamos alguns desses tópicos, como o mal e a questão temporal, é possível desencadear uma leitura muito particular, a da relação bastante íntima entre a maldade dos vilões e o tempo. Em “Branca de Neve” (1812), a Rainha, em pleno desespero, quer de imediato a morte da princesa; em “Chapeuzinho Vermelho” (1812), a fome leva o Lobo a correr e devorar, de uma vez só, sem tempo para a mastigação, a avó da protagonista; em “João e Maria” (1812), por sua vez, há um *imediatismo* na maneira como os pais querem se livrar dos seus filhos. Investigamos aqui as ações cruéis das personagens antagonistas e propomos a interpretação de como elas estão associadas à questão do tempo, a um tempo que precisa ser o *imediat*. Além de expor um repertório crítico-teórico que permite análise mais profunda das narrativas em questão, concentramo-nos em algumas estratégias textuais presentes nos contos mencionados, com o objetivo de colocar em evidência a existência de uma sensação plena de crueldade e aceleração.

Palavras-chave: irmãos Grimm; contos infantis; antagonistas; horror; tempo.

Zusammenfassung: So kompakt die Kinder- und Hausmärchen von Jacob und Wilhelm Grimm auch erscheinen mögen, enthalten sie zahlreiche Elemente, die ihre Erzählungen komplexer machen: Hunger, Grausamkeit, Ungehorsam und das Vergehen der Zeit. Werden insbesondere das Böse und die Zeitdimension miteinander verbunden, eröffnet sich eine bislang wenig erforschte Lesart: die enge Beziehung zwischen der Boshaftigkeit der Antagonisten und der Erfahrung von Zeit. In „Schneewittchen“ (1812) verlangt die Königin den sofortigen Tod der Prinzessin; in „Rotkäppchen“ (1812) verschlingt der hungrige Wolf die Großmutter ohne Zögern; in „Hänsel und Gretel“ (1812) wollen die Eltern ihre Kinder möglichst schnell loswerden. Der vorliegende Beitrag untersucht die grausamen Handlungen der antagonistischen Figuren und zeigt, wie sie mit einer Zeitvorstellung verbunden sind, die von Unmittelbarkeit und Beschleunigung geprägt ist. Dabei werden theoretische Ansätze und ausgewählte textuelle Strategien der genannten Märchen analysiert, um die Verbindung von Grausamkeit und Beschleunigung sichtbar zu machen.

Schlüsselwörter: Gebrüder Grimm; Kindermärchen; Antagonisten; Horror; Zeit.

¹ Doutorando em Literatura Brasileira pela Universidade do Estado do Rio Janeiro (UERJ). Bolsista (Doutorado Nota 10) da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). E-mail: leonardofcarvalho94@hotmail.com ORCID iD: 0000-0001-9390-7573.

² Doutorando em Estudos da Linguagem (Linguística) no Programa de Pós-Graduação em Linguística e Língua Portuguesa (PPGLILP) da Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ). Bolsista da Fundação Carlos Chagas Filho de Amparo à Pesquisa do Estado do Rio de Janeiro (FAPERJ). Docente temporário do Setor de Língua e Literatura Alemãs da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ). E-mail: josemauro@letras.ufrj.br. ORCID iD: 0000-0003-1087-6551.

Introdução

Já é de conhecimento extenso, embora não ideal, o fato de os contos de fada e os contos infantis, de um modo geral, estarem atrelados a um campo vinculado ao âmbito da maldade, do medo e da crueldade. Ao contrário de uma visão mais superficial e ingênua acerca dessas narrativas, as quais ainda são muitas vezes enxergadas como meramente lúdicas, educativas e isentas de elementos mais violentos/agressivos, a composição dessas histórias é pautada por uma elaboração textual que preza a ansiedade, o horror e outros aspectos de cunho negativo. Conforme André Bazin (2018, p. 88):

Jean-Jacques Rousseau, antes dos discípulos de Freud, já havia advertido que ela não era de modo algum inofensiva: La Fontaine é um moralista cínico e a Condessa de Ségur, uma avó diabólica e sadomasoquista. Já é notório que os contos de Perrault escondem os símbolos mais baixos e devemos admitir que a argumentação dos psicanalistas é dificilmente refutável. No mais, não é preciso recorrer à psicanálise para perceber a profundidade deliciosa e aterrorizante que está no princípio de sua beleza de *Alice no país das maravilhas* ou nos *Contos de Andersen*.

Filiamo-nos a essa perspectiva, de modo que nos parece produtivo explorar de maneira direta a relação de fatores ligados à esfera do medo e/ou do terror com a questão do *tempo* e do *ritmo* nos contos infantis. Faz-se isso aqui, especificamente, quanto aos escritos dos irmãos Grimm, os quais compõem o cânone da literatura alemã e o cânone mundial da literatura infantil e juvenil.

Ainda hoje se costuma dizer, entre os alemães, que em toda casa há pelo menos dois livros: uma Bíblia e uma edição dos “contos dos Grimm”. Contam-se traduções em 160 línguas, de modo que este livro há muito desfruta da condição de obra da literatura “alemã” mais conhecida no exterior. Após a publicação de seu Dicionário, os Grimm foram alçados à condição de sistematizadores do “alto-alemão”, figurando ao lado de ninguém menos que Martinho Lutero (Da Mata; Da Mata, 2006, p. 9).

Mais compactos de uma maneira geral, encontramos, nas nossas investigações, diferentes elementos linguísticos que compõem uma configuração mais acelerada no interior dos textos dos escritores alemães: a priorização dada aos verbos, o discurso descritivo rarefeito, os saltos temporais, o conflito único e singular. Compreendemos que esses elementos, influenciadores na elaboração do ritmo, vão ao encontro daquilo que é feito por algumas das personagens dos contos, com destaque para as antagonistas, as

quais, ao buscarem a saciedade de uma vontade ou o alcance de uma meta, mostram-se afobadas, ansiosas, desesperadas.

Isso ocorre, por exemplo, com o desejo apressado da Rainha, ou da Bruxa, em “Branca de Neve” (1812), com relação à morte da protagonista, e o mesmo pode ser dito em relação aos adultos, como o pai e a mãe, em “João e Maria” (1812), que querem se ver livres, o quanto antes, das crianças. Situação mais ou menos parecida sucede em “Chapeuzinho Vermelho” (1812), quando a personagem antagonista bloqueia a ida mais direta (e mais rápida) da menina à residência da avó a fim de chegar antes ao local indicado. O tempo, portanto, é, nesse sentido, um fator mais do que crucial no enredo, e impacta no ritmo do texto.

É necessário dizer que, tanto nesta introdução quanto nas investigações posteriores deste artigo, os contos selecionados são aqueles recolhidos e publicados por Jacob Grimm (1785–1863) e Wilhelm Grimm (1786–1859) na versão de *Kinder- und Hausmärchen* (“Contos para a infância e para o lar”) de 1812, informação importante pela razão de textos como “Chapeuzinho Vermelho”, originalmente transmitido por gerações de europeus por meio da oralidade, existirem também sob autoria de outros escritores, como é o caso do parisiense Charles Perrault.

Na seção principal deste artigo, desdobraremos uma análise minuciosa acerca da relação, dentro das mencionadas narrativas infantis, entre o ritmo e o horror. Mas, antes disso, a fim de que tenhamos mais ferramentas para o exame dos textos selecionados, mergulharemos em uma análise teórica sobre a estrutura do conto.

Quem conta um conto *diminui* um ponto

Seja através dos nossos ouvidos ou dos nossos olhos, isto é, por meio de escutas ou de leituras, parece óbvia a constatação de que a modalidade dos contos tem como propriedade geral o elemento da *concisão*. Mesmo os mais longos dos contos, inclusive, embora possam carregar consigo mais informações, mais descrições, mais personagens e mais conflitos, continuam a trabalhar a história, ainda assim, sob uma perspectiva mais compacta.

Em um de seus textos mais famosos e basilares quando se trata de pensar teoricamente as narrativas curtas, Julio Cortázar (2013, p. 150-151), escritor argentino consagrado, pensa nessa modalidade textual com base na sua capacidade de concisão, ou, conforme seus dizeres, na sua capacidade de *sintetização*: “[...] o próprio conto, uma síntese viva ao mesmo tempo que uma vida sintetizada, algo assim como um tremor de água dentro de um cristal, uma fugacidade numa permanência”. Diante de belas ilustrações, poéticas, à base de imagens que nos remetem a algo que nos escapa, como

essas presentes no fragmento recém citado, compreendemos deveras que o gênero textual colocado em evidência aqui se liga de certa forma à ideia de síntese, o que nos faz pensar, conseqüentemente, em um ritmo mais acelerado, vinculado a uma ideia de trabalhar, de maneira geral, menos a esfera descritiva e mais os jogos de ação.

Voltando a debater as questões atreladas à concisão, pendidas a uma curiosidade mais particular do ambiente francês, Cortázar (2013, p. 150-151) afirma que “o conto parte da noção de limite, e, em primeiro lugar, de limite físico, de tal modo que, na França, quando um conto ultrapassa as vinte páginas, toma já o nome de *nouvelle*, gênero a cavaleiro entre o conto e o romance propriamente dito”. Se anteriormente o autor argentino havia buscado a ilustração poética para contribuir com o entendimento do seu público-alvo, ele traça, logo em seguida, uma comparação (evidentemente perigosa) com outras linguagens, com o cinema e a fotografia:

[...] o romance e o conto se deixam comparar analogicamente com o cinema e a fotografia, na medida em que um filme é em princípio uma “ordem aberta”, romanesca, enquanto uma fotografia bem realizada pressupõe uma justa limitação prévia, imposta em parte pelo reduzido campo que a câmara abrange e pela forma com que o fotógrafo utiliza esteticamente essa limitação (Cortázar, 2013, p. 151).

Os perigos relacionados à aproximação a outras linguagens ocorrem pelo fato de que, muito escorregadias em termos de definição, cinema e fotografia vão muito além de conceituações que se pautam pelo contraste longo/curto, extenso/conciso, algo que Roland Barthes, por exemplo, debate brevemente em *A câmara clara* (1979). Mesmo assim, caso pensemos nas várias comparações e ilustrações que Cortázar executa ao longo da sua curta exposição sobre a modalidade em evidência, entendemos que a sua aproximação a outras linguagens é meramente ilustrativa, descompromissada para com aprofundamentos críticos e teóricos muito precisos, o que, afinal de contas, torna as suas associações razoavelmente válidas para a discussão, dado que são discursos metafóricos que nos ajudam a entender conceitos complexos e que trazem para o campo do concreto, digamos assim, aquilo que é demasiado abstrato.

Diante de uma esquematização de tantas aproximações, Cortázar não deixa de acionar as falas de um “escritor argentino, muito amigo do boxe”, em uma das passagens mais famosas do seu ensaio. Desta vez é o esporte, mais especificamente uma luta marcial, que nos ajuda a compreender melhor a diferença exposta pelo autor:

[...] o romance ganha sempre por pontos, enquanto o conto deve ganhar por *knock-out*. É verdade, na medida em que o romance

acumula progressivamente seus efeitos no leitor, enquanto um bom conto é incisivo, mordente, sem trégua desde as primeiras frases (Cortázar, 2013, p. 152).

O romance, portanto, ganha o leitor aos poucos, paulatinamente, por meio dos capítulos, do desenvolvimento gradual dos conflitos e dos personagens, “sempre por pontos”, ao passo que o conto, ao contrário, é súbito, é ágil e brusco ao mesmo tempo, por isso a referência ao nocaute, em que não se tem muito tempo para respirar. Penetrando, finalmente, com mais afinco nos elementos de composição de uma prosa narrativa, Cortázar (2013, p. 152) reflete:

Tomem os senhores qualquer grande conto que seja de sua preferência e analisem a primeira página. Surpreender-me-ia se encontrassem elementos gratuitos, meramente decorativos. O contista sabe que não pode proceder acumulativamente, que não tem o tempo por aliado; seu único recurso é trabalhar em profundidade, verticalmente, seja para cima ou para baixo do espaço literário.

Nesse caso, as verborragias, um maior detalhismo, ou os “pormenores inúteis”, para trazer, sobre essa última expressão, o Barthes de “O efeito de real” (1968), são eliminados a fim de que um caráter mais incisivo seja impresso. Ainda, no mesmo parágrafo, Cortázar (2013) infere que o “tempo e o espaço do conto têm de estar como que condensados”, diferentemente da novela e sobretudo do romance, mas o autor, mudando de assunto, não desenvolve os porquês e os “comos” que justificam as suas falas.

Sobre, então, o âmbito do *tema*, ao qual Cortázar se debruça ao longo de consideráveis pedaços da sua exposição, é anotado no texto:

Parece-me que o tema do qual sairá um bom conto é sempre *excepcional*, mas não quero dizer com isto que um tema deva ser extraordinário, fora do comum, misterioso ou insólito. Muito pelo contrário, pode tratar-se de uma história perfeitamente trivial e cotidiana (Cortázar, 2013, p. 154, grifo do autor).

Levando em consideração que Edgar Allan Poe pode se inclinar ao primeiro grupo, assim como os contos maravilhosos de Charles Perrault, Hans Christian Andersen e dos irmãos Grimm, o segundo grupo parece acolher algumas das obras curtas de Anton Tchêkov e Clarice Lispector, apesar de nesta última o ordinário se tornar, constantemente, extraordinário. Um pouco mais adiante, de maneira muito sensata ao complementar os dizeres anteriores, o argentino afirma que “não há temas

absolutamente significativos ou absolutamente insignificantes” (Cortázar, 2013, p. 155), nem mesmo para o conto.

Se já comentamos, com base nos tópicos levantados e abordados em maior ou menor grau por Cortázar, sobre um certo volume de linhas e de parágrafos (de páginas também), sobre o tempo e o espaço e sobre o tema, o escritor chega a comentar, e este aspecto é de nosso interesse em demasia, sobre o *ritmo*, mesmo que não cite esse termo direta e explicitamente. Ele anota:

O que chamo intensidade num conto consiste na eliminação de todas as ideias ou situações intermédias, de todos os recheios ou fases de transição que o romance permite e mesmo exige. Nenhum dos senhores terá esquecido “O Tonel de Amontillado”, de Edgar Poe. O extraordinário deste conto é a brusca renúncia a toda descrição de ambiente. Na terceira ou quarta frase estamos no coração do drama, assistindo ao cumprimento implacável de uma vingança (Cortázar, 2013, p. 157).

O autor já havia citado o fato de o conto eliminar as verborragias, em especial o discurso descritivo, a favor de um ritmo mais ágil, ou, como ele prefere, de uma *intensidade maior*, alinhando dois elementos diversos de composição do texto literário: o seu mosaico enunciativo (em relação a uma rarefeita descrição) e o ritmo (pautado pela intensidade). É notável que, nessa sua análise, e acreditamos mesmo que o conto vai em geral ao encontro dessa acepção, tal modalidade narrativa busca, em demasia, o silêncio, o não dito, diferentemente do romance, por exemplo, que até possui lacunas, sem dúvida, mas que está mais ligado ao âmbito daquilo que, ao contrário, é *dito*. Isso posto, Cortázar (2013, p. 158) infere que, no conto, a intensidade é “obtida mediante a eliminação de tudo o que não convirja essencialmente para o drama”. Observamos aqui, novamente, uma convergência em relação à ideia de velocidade, de agilidade, comum dos contos em geral, onde não se vê a presença dos *enchimentos*, para trazer um termo discutido por Franco Moretti.³

Ainda que o estilo dos contos de um determinado autor não esteja alinhado às propostas de maior intensidade e agilidade, de acordo com o que o argentino Cortázar havia debatido, ele abrange um conceito que chama de “tensão”:

³ Segundo o italiano, os enchimentos “são aquilo que se dá *entre* os momentos decisivos. Em *Orgulho e Preconceito* (1813), Elizabeth e Darcy se conhecem no terceiro capítulo, ele se porta com desdém e ela fica desgostosa; primeira ação ‘com consequências para o prosseguimento da história’: ela se contrapõe a ele. Passados 31 capítulos, Darcy pede Elizabeth em casamento; segundo momento decisivo: abriu-se uma alternativa. Mais 27 capítulos e ela aceita: alternativa fechada, fim do romance. Três momentos decisivos: começo, meio e fim. Bem geométrico, bem austeniano. Mas é claro que entre essas três cenas Elizabeth e Darcy se encontram, conversam e pensam um no outro. Não é fácil quantificar esse tipo de coisa, mas de modo geral parece haver cerca de 110 episódios dessa ordem. Tais são os enchimentos” (Moretti, 2014, p. 76).

Mas pensemos agora nos contos de Joseph Conrad, de D. H. Lawrence, de Kafka. Neles, com modalidades típicas de cada um, a intensidade é de outra ordem, e prefiro dar-lhe o nome de tensão. É uma intensidade que se exerce na maneira pela qual o autor nos vai aproximando lentamente do que conta (Cortázar, 2013, p. 158).

Nesse trecho, o autor utiliza o advérbio “lentamente” para designar o modo como é executada a dinâmica do texto, uma aproximação mais cadenciada, mas que, justamente pela limitação imposta por essa modalidade narrativa, não deixa de ser, guardadas as devidas proporções, devidamente ligeira, direta. Por mais que estejam associados em geral a um âmbito de maior pressa e ao girar na órbita de uma estrutura concisa, os contos apresentam tonalidades diferentes, ritmos diferentes, extensões diferentes.

Outro estudioso que teoriza sobre as ficções curtas é o também argentino Ricardo Piglia. Este se apoia, sobretudo, na ideia de que o conto tem um caráter duplo, já que, conforme a sua primeira tese, “um conto sempre conta duas histórias” (Piglia, 2004, p. 89). Segundo Piglia (2004), o conto clássico tem a seguinte configuração: narra em primeiro plano a primeira história e constrói em segredo a segunda história. Em seus apontamentos, ele ainda complementa: “Um relato visível esconde um relato secreto, narrado de um modo elíptico e fragmentário” (Piglia, 2004, p. 90). Piglia afirma, ainda, que o “efeito de surpresa se produz quando o final da história secreta aparece na superfície” (Piglia, 2004, p. 90).

Em meio às suas asserções sobre o conto como um sistema duplo, seguindo a premissa do autor, mesmo a “versão moderna do conto, que vem de Tchekhov, Katherine Mansfield, Sherwood Anderson e do Joyce de *Dublinenses*”, se liga à ideia de duplicidade, “trabalha a tensão entre as duas histórias sem nunca a resolver” (Piglia, 2004, p. 91). Em suma, o “conto clássico à Poe contava uma história anunciando que havia outra; o conto moderno conta duas histórias como se fossem uma só” (Piglia, 2004, p. 91). Ele chama a atenção, outrossim, para a “matéria ambígua que põe em funcionamento a microscópica máquina narrativa que é um conto” (Piglia, 2004, p. 91), e devemos destacar, desse último trecho, a adjetivação através do termo “microscópica”, que vai na direção daquilo que temos debatido nesta seção.

Se há uma história mais obscura, em segundo plano, mais secreta, é de se imaginar que existe um final surpreendente, a exemplo do que vemos em geral em muitos contos de fada e nos contos de Edgar Allan Poe; por exemplo: “Essa noção de espera e de tensão rumo ao final secreto (e único) de um relato breve há de ser o ponto de partida destas notas” (Piglia, 2004, p. 98). Nota-se, nesse trecho, que Piglia usa

“relato breve” como sinônimo de “conto”, ligando-se a uma nomenclatura relativamente comum à modalidade em questão (“conto” como “relato breve”). Logo mais à frente, de forma categórica, o autor afirma que “o conto é um tratado sobre a economia da arte” (Piglia, 2004, p. 98).

Quando aciona aquele que é muito provavelmente o maior escritor argentino para trazer uma certa comparação com o romance, algo comumente trabalhado por Cortázar, coloca em evidência a ideia de *brevidade* e, também, de *ritmo*, dois aspectos pautados por elementos como o subentendimento e a elipse: “Borges considera que o romance não é narrativa, porque é demasiado alheio às formas orais, ou seja, perdeu os rastros de um interlocutor presente, a possibilitar o subentendido e a elipse, e portanto a rapidez e a concisão dos relatos breves e dos contos orais” (Piglia, 2004, p. 101).

Notamos, diante do que foi exposto até aqui, a maneira como Cortázar e Piglia, que buscaram teorizar os tipos de narrativa em questão, conectam-se em seus debates, ainda que foquem em aspectos diferentes. Se um conto varia em termos estruturais, estilísticos e temáticos, sempre à luz de uma infinidade de possibilidades, podemos chegar à conclusão de que essa mesma modalidade textual, exatamente por sua brevidade, tende a uma noção, variável em maiores ou menores graus, de agilidade no ritmo e de concisão na estrutura, algo que, quando bem trabalhado, pode gerar efeitos instigantes no leitor, como veremos na análise das ficções a seguir.

Entre a autoridade dos pais e o poder da rainha, quem reina é o desespero

Apesar da frequente concisão, as narrativas dos Grimm trabalham diversas variações de tempo e de ritmo e miram, por meio dessa variações, diferentes tipos de efeito. Pensemos, inicialmente, nas palavras inaugurais de muitos contos de fada, com o seu consagrado “era uma vez”, explorado, inclusive, pelos autores alemães, que inserem de imediato o seu leitor/ouvinte, na história, em épocas mais remotas. Acerca de outro caso, lembremos, mais especificamente, das consequências que ocorrem em “A Bela Adormecida” (1812), após a personagem-título finalmente cristalizar a maldição jogada sobre si por uma feiticeira não convidada para a festa do seu nascimento, quinze anos antes, provocando um impacto que objetiva complexificar e impressionar, devido à passagem do tempo, o seu público-alvo: “[...] uma princesa fabulosamente bela, chamada Rosa da Urze, estava dormindo havia cem anos, junto com o rei, a rainha e toda a corte” (Grimm; Grimm, 2010, p. 70).

De elaborações mais básicas e simplistas como o citado “era uma vez” ao intervalo temporal de mais de cem anos no interior da narrativa de “A Bela

Adormecida” – um dos contos que indubitavelmente melhor exploram a dilatação temporal –, percebemos que o fator tempo não é um elemento colocado em segundo plano nos contos de fadas. Pelo contrário, é um aspecto textual que está constantemente presente, e em primeiro plano. É necessário acrescentar que os dois exemplos citados e comentados aqui são apenas uma dupla de ilustração que faz parte, na verdade, de uma conjunção de outros casos que poderiam ser descritos e analisados aqui.

O primeiro conto que será examinado mais profundamente neste artigo é “Branca de Neve”. Assim como ocorre em “A Bela Adormecida”, “Branca de Neve” trabalha já muito prematuramente a questão temporal através do famoso “era uma vez”. Ainda no parágrafo inicial da obra, além de marcadores de tempo como “no meio do inverno”, é possível encontrar sequências temporais em que há saltos de um momento a outro, fundamental para a fluidez do texto e para que estejam centralizados os acontecimentos mais importantes, ligados, justamente, à presença da Branca de Neve. Vejamos como tudo isso é configurado nas partes inaugurais: “Pouco tempo depois, deu à luz uma menininha que era branca como a neve, vermelha como o sangue e negra como o ébano” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72).

Nesse mesmo conto, já no parágrafo seguinte, encontramos uma outra expressão de cunho temporal que marca mais outro salto no calendário: “Um ano mais tarde seu marido, o rei, casou-se com outra mulher” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72). Os fatores relacionados ao tempo, como é nítido, importam consideravelmente, a ponto de a menina, que havia sido mostrada em sua nascença linhas antes, mostrar-se já uma criança crescida logo em seguida. Tudo, em suma, acontece com certa *velocidade* no ritmo: “Branca de Neve estava crescendo e, a cada dia que passava, ficava mais bonita. Quando chegou aos sete anos, havia se tornado tão bonita quanto o dia e mais bonita que a própria rainha” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72).

A transformação na dinâmica do conto começa a ser elaborada a partir do momento em que a madrasta da protagonista pergunta ao espelho mágico quem é a mulher mais bonita e, quebrando as suas expectativas, o objeto personificado diz de modo musical e poético: “Ó minha Rainha, sois muito bela ainda, / Mas Branca de Neve é mil vezes mais linda” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). E a reação da antagonista é raivosa: “Ao ouvir estas palavras a rainha pôs-se a tremer, e seu rosto ficou verde de inveja. Desse momento em diante, odiou Branca de Neve” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73).

Percebe-se que, doravante, a rainha a odeia, e diante desse seu ódio, alçado graças à sua vontade irrefreável de voltar ao *status* de mulher mais bonita para si e para o seu espelho mágico, certa ansiedade começa a rondá-la, o que a complexifica em termos psicológicos e abre espaços para diferentes análises: “Dia ou noite, ela não

tinha um momento de paz” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). A consequência disso, aliás, começa a se tornar ameaçadora e violenta para a pobre menina, a maior vítima da situação. Diz a Rainha a um caçador: “Leve a criança para a floresta. Nunca mais quero ver a cara dela. Traga-me seus pulmões e seu fígado como prova de que a matou” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73).

Percebe-se, aqui, um primeiro movimento da narrativa em expor a *maldade* de um dos seus personagens. A grande questão, porém, é que o caçador teve compaixão e mudou o curso dos acontecimentos planejados pela vilã: “Branca de Neve era tão bonita que o caçador teve pena dela” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). A jovem princesa, nota-se, é poupada graças à sua beleza, e percebemos, com isso, uma dinâmica constante de *superestimação* em relação a ela: o narrador havia relatado que a cada dia passado “ficava mais bonita”, como citamos; o espelho, provocando a peripécia no conto, dissera, com direito à multiplicação e tudo, que “Branca de Neve [era] mil vezes mais linda”; e o caçador a salvava justamente por conta da sua boniteza.

Se o ódio da Rainha em relação à Branca de Neve depende da formosura desta, esse seu ódio se justifica, digamos assim, quando notamos um leque de discursos que coloca a princesa, nesse sentido, em outro patamar, acima da madrasta. Falando em nivelamentos, o texto evidencia uma subida, em níveis de crueldade, por parte da personagem vil, já que, pensando que o caçador havia levado os pulmões e o fígado da jovem (ele, na verdade, levou os órgãos de um javali), “a perversa mulher os comeu, pensando que estava comendo os pulmões e o fígado de Branca de Neve” (Grimm; Grimm, 2010, p. 73). Ainda que saibamos que nada de tão violento havia acontecido à jovem moça devido à focalização da narrativa, é perturbadora a ação relatada pelo narrador onisciente.

Depois de ter escapado e de ter encontrado a cabana dos tão famosos sete homenzinhos, a superestimação sobre a heroína continua: “Os anões ficaram tão encantados com aquela visão que resolveram não a acordar e a deixar continuar dormindo em sua caminha” (Grimm; Grimm, 2010, p. 74). Acontece que, “a rainha, acreditando que havia comido os pulmões e o fígado de Branca de Neve, estava certa de que era novamente a mais bela de todas” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75), por isso se dirige ao espelho mágico e o questiona novamente: “Espelho, espelho meu, / Existe outra mulher mais bela do que eu?” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75). E a resposta, para a sua surpresa: “És sempre bela, minha cara rainha / Mas na colina distante, por sete anões cercada, / Branca de Neve ainda vive e floresce, / e sua beleza jamais foi superada” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75).

Além de ter ficado “pasma, pois sabia que o espelho nunca dizia uma mentira” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75), ela “pôs-se a maquinar uma maneira de se livrar dela. Se não fosse a mais bela de todo o reino, nunca seria capaz de sentir outra coisa senão inveja” (Grimm; Grimm, 2010, p. 75). A partir disso, a Rainha planeja a execução de uma série de ideias malignas, disfarçando-se de uma velha vendedora, com o intuito de matar a Branca de Neve: 1) aperta o cadarço tão forte a ponto de quase esganar a princesa; 2) entrega-lhe um pente envenenado; 3) entrega-lhe a famosa maçã. Em todos os casos, uma solução é logo executada e Branca de Neve é salva: as duas primeiras pelos sete anões, a última pelo príncipe que aparece já nos últimos instantes do conto.

Em paralelo a isso, nas ocasiões em que a Rainha pensa que se livrou, finalmente, da personagem-título, ela corre ao espelho a fim de saber se havia, novamente, se tornado a mais bela do reino, recebendo uma resposta negativa em todos os questionamentos, com exceção de um, o último deles: “Sois vós, minha rainha, do reino a mais bela” (Grimm; Grimm, 2010, p. 78). Notamos que o *immediatismo* da madrasta em colocar as suas ideias macabras em prática, pois queria o quanto antes ser a mais bela do reino, é credenciado graças a um foco especial nos verbos (muito graças às perguntas dela ao espelho) e à ausência de enunciações mais verborrágicas, como a descritiva e a informativa. São poucas as linhas e os parágrafos que separam a primeira tentativa de assassinato da terceira, contando, ainda, no meio disso tudo, as ações dos anões que salvaram a princesa (em duas ocasiões) e as várias idas ao espelho mágico por parte da antagonista.

A agilidade do conto é tão sintomática a ponto de o filho do rei, que aparece subitamente no conto com uma função semelhante daquela de um *deus ex machina*, após salvar a jovem moça, se mostrar completamente apaixonado e, logo em seguida no texto, acontecer já o casamento: “‘Eu te amo mais que tudo no mundo’, ele disse. ‘Venha comigo para o castelo do meu pai, seja minha noiva’. Branca de Neve sentiu afeição pelo príncipe, e partiu com ele. As núpcias foram celebradas com enorme esplendor” (Grimm; Grimm, 2010, p. 79). Temos aqui, sintetizando, uma estruturação veloz por parte de um narrador acelerado, estilo que vai ao encontro das ações desesperadamente cruéis e ansiosas da antagonista. E para abrigar um termo tão utilizado por Cortázar em seu ensaio: quanta *intensidade*!

Em outro conto de fadas dos Grimm, “Chapeuzinho Vermelho”, a abertura com o “era uma vez” já evidencia a questão temporal na primeira linha do conto. Embora um discurso informativo explique laconicamente o porquê de a “menina encantadora”, como diz o próprio narrador, ser chamada de Chapeuzinho Vermelho, o foco da narrativa nas ações e a ausência de descrições, em seguida, leva-a muito rapidamente até o Lobo, o

grande vilão da história. Explicando melhor, observamos que do pedido da mãe para levar os bolinhos à avó, que estava fraquinha e doente, ao encontro da protagonista com a criatura, há poucas frases e linhas.

Mais uma vez a floresta se torna o palco assustador para uma personagem feminina, como havia sido para a Branca de Neve, posto que é logo na entrada desse ambiente que a menina se depara com o antagonista: “Mal pisara na floresta, Chapeuzinho Vermelho topou com o lobo. Como não tinha a menor ideia do animal malvado que ele era, não teve um pinga de medo” (Grimm; Grimm, 2010, p. 80). A combinação floresta-lobo, contudo, é de intimidar até “gente grande”, visto que, para “os europeus de épocas anteriores e para os povos com outras tradições, as montanhas e florestas eram paisagens de medo” (Tuan, 2006, p. 13). Podemos citar, além do mais, que em outras modalidades de histórias infantis, como nas fábulas, o lobo, mesmo sem o apoio da floresta, era visto como uma figura duvidosa e terrível; veja-se, por exemplo, em Esopo (2012, p. 22):

Um lobo que engolira um osso corria pelo campo procurando quem o salvasse. Ao encontrar uma garça, disse:

– Por favor, tira-me esse osso da garganta e te recompensarei.

A garça enfiou a cabeça na goela do lobo e retirou o osso. Depois ela reclamou a recompensa prometida. O lobo então respondeu:

– Já não te basta ter tirado tua cabeça sã e salva da boca de um lobo?

O reconhecimento do homem mau se limita a não causar um novo mal a quem lhe faz o bem.

O próprio narrador, no conto dos Grimm, nos havia alertado sobre o Lobo ser um “animal malvado” em trecho já transcrito por nós. Aproveitando-se, então, da ingenuidade da menina, o ser antropomorfizado coleta informações importantes sobre a localização da casa da avó de Chapeuzinho e consegue enganá-la ao *frear* a sua ida mais direta e, por conseguinte, mais rápida à residência da velha mulher:

Chapeuzinho, notou que há lindas flores por toda parte? Por que não para e olha um pouco para elas? Acho que nem ouviu como os passarinhos estão cantando lindamente. Está se comportando como se estivesse indo para a escola, quando é tudo tão divertido aqui no bosque (Grimm; Grimm, 2010, p. 81).

Embora não se incline ao desespero da Rainha de “Branca de Neve” em alcançar a sua meta, o Lobo é calculista ao conseguir planejar a demora da ida da garotinha ao local de destino e correr para que lá chegasse primeiro: “O lobo correu direto para a casa da avó de Chapeuzinho e bateu à porta” (Grimm; Grimm, 2010, p.

81). Muitas das ações, como podemos observar, são uma *questão de tempo*: o adiamento e a consequente demora da garotinha; o ato de correr e de chegar antes por parte do ser maligno. Levando em consideração que, lá do começo da floresta, onde a dupla estava situada no momento da primeira conversa, a cabana da avó da menina ficava “a um bom quarto de hora de caminhada mata adentro” (Grimm; Grimm, 2010, p. 80), como ela informou ao Lobo.

A questão é que, pela razão de o narrador ter salientado, por meio da sua organização do conto, que o lobo *correu* e, logo em seguida, bateu à porta, a sensação transmitida na leitura é a de que a velocidade impressa pelo animal malvado foi deveras impressionante, já que ele chega muito rapidamente ao espaço desejado. O ritmo impresso, aliás, assim como acontece em “Branca de Neve”, abriga uma verdadeira sensação de agilidade muito graças à ausência de discursos descritivos, somente muito pontualmente acionados, e devido ao foco do narrador em cima dos verbos de ação, como no seguinte fragmento: “O lobo *levantou* o ferrolho e a porta se *escancarou*. Sem dizer uma palavra, *foi* direto até a cama da avó e a *devorou* inteirinha. Depois, *vestiu* as roupas dela, *enfiou* sua touca na cabeça, *deitou-se* na cama e *puxou* as cortinas” (Grimm; Grimm, 2010, p. 72, grifos nossos).

Vale notar como a quantidade de verbos nocionais que indica a passagem de uma ação a outra no trecho recém citado é sintomática, afinal, são oito somente nesse pedaço. Essa configuração, aliás, é predominante na obra, impulsionando o ritmo, o que pode ser provado em outros excertos, como este: “Assim que *pronunciou* estas últimas palavras, o lobo *saltou* fora da cama e *devorou* a coitada da Chapeuzinho Vermelho” (Grimm; Grimm, 2010, p. 82, grifos nossos).

A violência do Lobo, associada ao ato de devorar a protagonista e a velha senhora, tem a ver com o *tempo*, a sua *pressa* para sair da floresta em direção ao local onde a vovó se encontrava, antes de a menina chegar por lá, é evidente, e é notável, inclusive, a maneira como ele acaba com as suas presas, engolindo-as de uma vez só, sem tempo para a mastigação: “Em vez de atirar, [o caçador] pegou uma tesoura e começou a abrir a barriga do lobo adormecido. Depois de algumas tesouradas, avistou um gorro vermelho. Mais algumas, e a menina pulou fora, gritando [...]” (Grimm; Grimm, 2010, p. 82). O ritmo da narrativa, como já mencionamos, está enraizado em uma considerável agilidade devido a uma série de aspectos, o que contribui com a sensação de aceleração, de certa ansiedade até, por parte do vilão.

Visualizamos, até aqui, que são os antagonistas, especialmente, que estão vinculados ao plano da velocidade, são/estão desesperados pelas suas respectivas necessidades, seja a do egoísmo (a Rainha), seja a da alimentação (o Lobo). Em relação

ao último dos contos em análise neste artigo, “João e Maria”, a dinâmica do tempo é igualmente impressa por meio de questões complexas, talvez mais até do que aquelas vistas na outra dupla de narrativas, visto que, desta vez, é sedimentado um drama familiar vinculado às más colheitas e, principalmente, à fome, pois o pai da família, um lenhador, “não conseguia mais levar pão para casa” (Grimm; Grimm, 2010, p. 88).

O cenário principal é, novamente, o da floresta, palco igualmente importante nas outras duas obras. Em meio ao desespero da fome, a mãe das crianças, de modo furtivo, diz ao esposo:

“Ouça-me”, sua mulher respondeu. “Amanhã, ao romper da aurora, vamos levar as crianças até a parte mais profunda da floresta. Faremos uma fogueira para elas e daremos uma crosta de pão para cada uma. Depois vamos tratar dos nossos afazeres, deixando-as sozinhas. Nunca encontrarão o caminho de volta para casa e ficaremos livres delas (Grimm; Grimm, 2010, p. 88).

Embora uma das crianças, João, não perdesse a fé, porque dizia que “Deus não [havia] de nos abandonar” (Grimm; Grimm, 2010, p. 88), a ideia cruel da mãe é logo colocada em prática. O *imediatismo* era fundamental para que ela e o esposo sobrevivessem, não é por menos que a “mulher não deu ao marido um minuto de sossego até que ele [consentisse] no plano dela” (Grimm; Grimm, 2010, p. 88). É verdade que, em “João e Maria”, o espaço narrativo apresenta uma importância até mais evidente do que o tempo. É na floresta, por exemplo, que as crianças são abandonadas e é por lá que elas encontrariam um ambiente (desta vez interior, não exterior) onde passariam momentos de extrema ameaça: a cabana da velha senhora.

Mesmo assim, compreendemos que a dinâmica da pressa/da velocidade está presente mais uma vez. Percebemos isso já nas ações imediatistas da mãe, quando o relógio se mostra contra a família: à medida que o tempo passa, o problema da fome os assola paulatinamente, e é preciso executar (logo!) uma decisão, que é, na concepção dos adultos, a de abandonar as crianças. Ainda que o contexto seja de fato opressor, a atitude da mãe e o consentimento do pai não deixam de ser cruéis: “As crianças têm que ir embora. Desta vez, vamos levá-las para o coração da floresta, de modo que não consigam encontrar uma saída” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90).

As consequências de abandonar as crianças na floresta poderiam, sem dúvidas, expô-las a perigos ou mesmo à morte, como quase aconteceria, mais à frente, na casa da velha senhora, uma mulher canibal, que diria: “Quando [João] estiver gordo e bonito, vou comê-lo” (Grimm; Grimm, 2010, p. 92). É possível perceber, antes disso, que os perigos da fome, elemento central para os desdobramentos dos conflitos na história,

ameaçam as crianças antes mesmo da aparição da bruxa, e diante de um viés, inclusive, *temporal*: “Começara a andar de novo, mas só faziam se embrenhar cada vez mais na mata. Se não conseguissem uma ajuda *logo*, com certeza morreriam” (Grimm; Grimm, 2010, p. 91, grifo nosso).

À luz de um plano mais estrutural, observamos a presença constante dos verbos de ação, propriedade geral dos contos dos Grimm, como vimos nos outros dois contos, responsáveis por provocar uma considerável aceleração no ritmo do texto: “Sob a luz do luar, João *pegou* a irmã pela mão e *foi seguindo* os seixos, que *tremeluziam* como moedas novas e *apontavam* o caminho de casa para eles. *Caminharam* a noite inteira e *chegaram* à casa do pai exatamente ao romper da aurora” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90, grifos nossos).

A ausência de um volume mais considerável de discursos descritivos e informativos também ajuda na confecção de uma leitura/escuta mais acelerada, como vimos, igualmente, nas duas outras narrativas, todas elas limitadas a apenas lacônicas descrições e a poucas adjetivações, como sucede no seguinte trecho: “Quando chegaram mais perto da casa, perceberam que era feita de pão, e que o telhado era de bolo e as janelas de açúcar cintilante” (Grimm; Grimm, 2010, p. 91). Apesar de seu potencial descritivo, evidenciado pelo cenário da floresta e pela casa da senhora ameaçadora – uma construção mágica erguida e sustentada por comidas –, esse tipo de enunciação é, ao contrário, limitado e mais contido no texto.

Além do mais, nota-se que os marcadores temporais colaboram, igualmente, com a intensificação do ritmo, algo que vimos ser impresso com maior empenho, anteriormente, em “Branca de Neve”. Vejamos alguns exemplos de “João e Maria”: “Ao raiar do dia, pouco antes do nascer do sol” (Grimm; Grimm, 2010, p. 89); “Pouco tempo depois, cada cantinho do país” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90); “Bem cedo na manhã seguinte” (Grimm; Grimm, 2010, p. 90); “Fazia três dias que tinham deixado a casa do pai” (Grimm; Grimm, 2010, p. 91).

Considerações finais

Alguns dos aspectos mencionados como tendência de composição de uma narrativa mais acelerada e que estão vinculados, em maiores ou menores graus, à ansiedade e ao desespero das personagens (e conseqüentemente ao terror) não se esgotam aqui, pois, tratando-se de textos engenhosos, existem outras possibilidades de análise e de interpretação de grande potência. Pensemos, para citar somente um caso, na questão da figura da velha senhora de “João e Maria”, que, por seus aspectos e informações, lembra-nos não apenas uma persona de muito *tempo* vivido e que carrega

consigo um *passado* criminoso, dado que “atacava criancinhas e tinha construído a casa de pão só para atraí-las” (Grimm; Grimm, 2010, p. 92), como também parece se assemelhar a uma espécie de *lenda* local, ligada, enfim, a uma dimensão temporal imensurável.

O narrador de “João e Maria”, inclusive, em um raro momento de discurso informativo, volta-se a uma leitura que se vincula, de certa forma, à dinâmica lendária. Vejamos: “As bruxas têm olhos vermelhos e não conseguem enxergar muito longe, mas, como os animais, têm um olfato muito apurado e sempre sabem quando há um ser humano por perto” (Grimm; Grimm, 2010, p. 92). A possível interpretação de aproximá-la a uma ideia de *lenda* permite-nos, mesmo que mais implicitamente, dilatar a questão temporal e faz com que mergulhemos em um passado histórico, absoluto, inalcançável, extremamente distante *no tempo*, o que complexifica a leitura acerca da personagem. Sob essa visão, como é nítido, seria possível discutir ainda mais os movimentos temporais dos contos e traçar outras novas análises e investigações por meio de outros diversos tópicos.

O que acontece, em suma, é que os contos infantis, não apenas os dos Grimm, mas também os de Perrault, de Andersen, de Colasanti e de outros autores, potencializam as mais diversificadas leituras devido à sua riqueza estético-formal, que ultrapassam a esfera do ensinamento, do divertimento e do entretenimento – conforme Bazin (2018, p. 88), “[foi] a pedagogia que inventou para as crianças as cores sem perigo”.

O ensino e a diversão podem, sim, estar vinculados a essas narrativas, mas, como espera-se que tenha sido demonstrado ao longo deste artigo, é necessário que não a subestimemos e que não a inclinemos a essas meras funcionalidades. Afinal, como afirma com enorme precisão María Teresa Andruetto (2012, p. 60), “[a] tendência a considerar a literatura infantil e/ou juvenil basicamente pelo que tem de infantil ou de juvenil é um perigo”.

Referências

- ANDRUETTO, María Teresa. **Por uma literatura sem adjetivos**. São Paulo: Editora Pulo do Gato, 2012.
- BARTHES, Roland. **A câmara clara**. Tradução de Manuela Torres. Lisboa: Edições 70, 1981.
- BARTHES, Roland. O Efeito de Real. In: BARTHES, Roland. **O rumor da língua**. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988. p. 158-165.

BAZIN, André. **O que é cinema?** Tradução de Eloisa Araújo Ribeiro. São Paulo: Ubu Editora, 2018.

CORTÁZAR, Julio. Alguns aspectos do conto. In: CORTÁZAR, Julio. **Valise de Cronópio**. São Paulo: Perspectiva, 2013. p. 147-163.

DA MATA, Sérgio; DA MATA, Giulle Vieira. Os irmãos Grimm entre romantismo, historicismo e folclorística. **Fênix-Revista de História e Estudos Culturais**, v. 3, ano 3, n. 2, 2006. Disponível em: <https://www.revistafenix.pro.br/revistafenix/article/view/913>. Acesso em: 1 jun. 2026.

ESOPO. O lobo e a garça. In: ESOPO. **Fábulas de Esopo**. Tradução de Antônio Carlos Vianna. Porto Alegre: L&PM, 2012. p. 22.

GRIMM, Jacob; GRIMM, Wilhelm. **Contos de fadas**: de Perrault, Grimm, Andersen e outros. Tradução de Maria Luiza Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2010.

MORETTI, Franco. **O burguês**: entre a história e a literatura. São Paulo: Três Estrelas, 2014.

PIGLIA, Ricardo. **Formas Breves**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

TUAN, Yi-fu. Introdução. In: TUAN, Yi-fu. **Paisagens do medo**. São Paulo: Editora UNESP, 2006. p. 7-18.

Memória, ficção e testemunho na obra de Günter Grass: a Trilogia de Danzig e *Nas Peles da Cebola*¹

Bruno Mendes dos Santos²

Resumo: O presente artigo analisa os processos de ficcionalização da memória pessoal e coletiva na obra de Günter Grass, tendo como corpus a Trilogia de Danzig – composta por *O tambor* (*Die Blechtrommel*, 1959), *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1961) e *Anos de cão* (*Hundejahre*, 1963) – e o livro de memórias *Nas peles da cebola* (*Beim Häuten der Zwiebel*, 2006). O objetivo é examinar como o autor articula memória individual, ficção e teor testemunhal na constituição de uma narrativa que contribui para a memória cultural alemã no contexto do pós-Segunda Guerra Mundial. Metodologicamente, o trabalho parte de uma análise narratológica das vozes e dos processos de rememoração nas obras, articulada com a teoria dos atos de fingir de Wolfgang Iser, o conceito de “memória cultural” de Aleida e Jan Assmann, a perspectiva da *postmemory* de Marianne Hirsch e as contribuições da teoria do testemunho de Jeanne Marie Gagnebin e Márcio Seligmann-Silva. Argumenta-se que Grass, ao transformar em ficção as memórias do período nazista, constrói narradores que performam a culpa e a compulsão de rememorar como condição para a elaboração coletiva do passado traumático, contribuindo decisivamente para o projeto de *Vergangenheitsbewältigung* – o enfrentamento crítico do passado – na literatura alemã do pós-guerra.

Palavras-chave: Günter Grass; memória cultural; ficcionalização; testemunho; *Vergangenheitsbewältigung*.

Zusammenfassung: Der vorliegende Artikel analysiert die Prozesse der Fiktionalisierung des persönlichen und kollektiven Gedächtnisses im Werk von Günter Grass. Als Korpus dienen die Danziger Trilogie – bestehend aus *Die Blechtrommel* (1959), *Katz und Maus* (1961) und *Hundejahre* (1963) – sowie der Erinnerungsband *Beim Häuten der Zwiebel* (2006). Ziel ist es zu untersuchen, wie der Autor individuelles Gedächtnis, Fiktion und Zeugnisgehalt in der Konstituierung einer Erzählung verknüpft, die zum kulturellen Gedächtnis Deutschlands im Kontext der Nachkriegszeit beiträgt. Methodisch geht die Arbeit von einer narratologischen Analyse der Erzählstimmen und der Erinnerungsprozesse in den Werken aus, die mit Wolfgang Isters Theorie der Akte des Fingierens, dem Begriff des kulturellen Gedächtnisses bei Aleida und Jan Assmann, Marianne Hirschs Konzept der *Postmemory* sowie den Beiträgen der Zeugnistheorie von Jeanne Marie Gagnebin und Márcio Seligmann-Silva verknüpft wird. Es wird argumentiert, dass Grass, indem

¹ O presente artigo foi desenvolvido a partir de um dos capítulos da dissertação de mestrado do autor (Santos, 2014).

² Doutor e mestre em Teoria e Crítica Literária pela Universidade Estadual de Campinas (Unicamp). Professor Assistente Doutor na Universidade Estadual Paulista (Unesp) de Assis. E-mail: bruno.mendes-santos@unesp.br. ORCID iD: 0000-0002-9097-9616.

er die Erinnerungen an die NS-Zeit in Fiktion verwandelt, Erzähler konstruiert, die Schuld und den Zwang zur Erinnerung als Bedingung für die kollektive Aufarbeitung der traumatischen Vergangenheit performieren und damit entscheidend zum Projekt der Vergangenheitsbewältigung in der deutschen Nachkriegsliteratur beitragen.

Schlüsselwörter: Günter Grass; kulturelles Gedächtnis; Fiktionalisierung; Zeugnisliteratur; Vergangenheitsbewältigung.

Introdução

A Alemanha ocupa uma posição paradigmática na história da barbárie do século XX. Após uma unificação tardia e um período de intensa modernização e efervescência artístico-cultural, o país viu crescer o sentimento nacionalista, culminando nas duas guerras mundiais e no fascismo; levou a cabo um dos mais terríveis genocídios da história, foi derrotada e dividida e, reunificada, assumiu a liderança econômica do continente europeu. O escritor franco-espanhol Jorge Semprún captou com precisão essa singularidade: “ela é o único país europeu que teve de viver, de sofrer, de assumir criticamente também, os efeitos devastadores das duas empresas totalitárias do século XX: o nazismo e o bolchevismo. [...] as mesmas experiências políticas que fazem da história da Alemanha uma história trágica também podem lhe permitir colocar-se na vanguarda de uma expansão democrática e universalista da idéia de Europa” (Semprún, 1995, p. 295).

A Segunda Guerra Mundial representou um marco irreversível na história da civilização ocidental. Pela primeira vez, um conflito bélico tomou proporções globais, causando a morte de dezenas de milhões de pessoas por meio de um inédito aparato tecnológico bélico. Adorno e Horkheimer, ao refletirem sobre esse fenômeno, identificaram na “transformação da inteligência em estupidez”, “um aspecto tendencial da evolução histórica” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 173). O nazismo, longe de ser uma anomalia demoníaca, encontrou seu substrato no apoio da massa de cidadãos do *Reich*, na exclusão do “outro” como projeto político e na indiferença cultivada diante da perseguição sistemática a Judeus, Roma, Sinti, homossexuais e opositores políticos – o extermínio conhecido como Shoah. A revelação dos campos de concentração ao mundo, após a libertação pelos exércitos aliados, e a realização dos Tribunais de Nürnberg colocaram o povo alemão diante de uma exigência inescapável: confrontar sua parcela de responsabilidade na construção da barbárie.

É nesse contexto que emerge a figura de Günter Grass (1927–2015). Nascido em Danzig (hoje Gdańsk, no litoral da Polônia), Grass cresceu sob a ideologia nazista, serviu brevemente na *Waffen-SS* em seus últimos dias como soldado e, após a

capitulação alemã, percorreu um lento processo de autoconhecimento e tomada de consciência histórica. Essa trajetória inicial – a de um jovem comum cuja formação ocorreu dentro do sistema nacional-socialista e depois precisou confrontar esse passado – definiu profundamente seu projeto literário. Em seus primeiros livros, reunidos na Trilogia de Danzig, Grass transforma em ficção as memórias do período nazista, construindo narradores que rememoram suas trajetórias com graus variados de culpa, dissimulação e compulsão narrativa. Décadas mais tarde, em *Nas peles da cebola*, o próprio Grass assume a voz autobiográfica para narrar sua infância, juventude e o processo de criação de *O tambor*, ao mesmo tempo em que realiza a confissão pública de seu passado na SS – fato que mantivera oculto por mais de meio século, enquanto cobrava de figuras públicas a confissão das ações condenáveis do passado.

Este artigo propõe-se a analisar como esses processos distintos de uso da memória pessoal para a composição literária se realizam nas obras do corpus a fim de produzir certos efeitos de sentido. De igual modo, examina-se como a obra de Grass e sua presença pública contribuem para a construção da memória cultural alemã, participando de uma reescritura da história a partir da vivência e da perspectiva de um indivíduo. O ponto de partida é a hipótese de que o teor testemunhal (Seligmann-Silva, 2003) das narrativas ficcionais da Trilogia e o pacto autobiográfico (Lejeune, 2008) de *Nas peles da cebola* formam um *continuum* no projeto grassiano de manter viva, na memória coletiva alemã, a consciência sobre a cumplicidade com o nazismo.

O corpus sob análise compreende quatro obras de Günter Grass: suas primeiras publicações, que compõem a Trilogia de Danzig (*O tambor*, *Gato e rato* e *Anos de cão*), e seu livro de memórias, *Nas peles da cebola*. *O tambor* (*Die Blechtrommel*, 1959), uma das obras mais conhecidas do período pós-guerra, é um romance extenso narrado por Oskar Matzerath, interno de um hospício, que reconstrói sua vida e a história de sua família desde o final do século XIX até o pós-guerra imediato. A narrativa cobre a ascensão e a queda do nacional-socialismo em Danzig e nas regiões vizinhas por meio da perspectiva excêntrica e não confiável de um menino que decidiu conscientemente parar de crescer aos três anos de idade. Na novela *Gato e rato* (*Katz und Maus*, 1961), Heine Pilenz narra, movido por intensa culpa, a história do carismático e mítico Joachim Mahlke, jovem desaparecido no mar durante os anos de guerra. O texto é fortemente reflexivo e problematiza a fiabilidade da memória e a compulsão de testemunhar. No romance polifônico *Anos de cão* (*Hundejahre*, 1963), as perspectivas dos narradores de cada uma das três partes – Brauxel/Amsel, Harry Liebenau e Walter Matern – se complementam e se contradizem na tentativa de reconstituir a história de uma geração desde os anos de Weimar até o pós-guerra. Já o livro de memórias *Nas peles da cebola*

(*Beim Häuten der Zwiebel*, 2006) constitui uma autobiografia na qual Grass narra sua trajetória desde a infância em Danzig até a publicação de *O tambor*, refletindo metalinguisticamente sobre o processo de rememorar e, de forma central, confessando ao público sua pertença à Waffen-SS no fim da guerra – segredo guardado por mais de cinquenta anos.

As quatro obras formam um conjunto coerente e iluminam-se mutuamente: a Trilogia prefigura procedimentos que *Nas peles da cebola* torna autobiograficamente explícitos, enquanto a autobiografia lança retroativamente luz sobre as escolhas ficcionais dos romances.

Pretende-se, aqui, perseguir três objetivos principais: (i) descrever e analisar os processos narrativos de rememoração e ficcionalização presentes nas vozes narradoras do corpus; (ii) examinar as relações entre ficção, autobiografia e testemunho nas obras de Grass à luz de uma fundamentação teórica articulada; e (iii) discutir a contribuição do projeto literário grassiano para a memória cultural alemã no contexto da *Vergangenheitsbewältigung*. Para alcançar esse intento, serão combinadas a análise narratológica – atentando-se às categorias de voz narrativa, tempo, espaço e metalinguagem – com uma abordagem interdisciplinar que articula teoria literária, estudos de memória e teoria do testemunho. A análise parte dos textos primários, identificando procedimentos recorrentes de ficcionalização da memória, e os interpreta à luz dos referenciais teóricos mobilizados.

O próprio Grass oferece, em *Nas peles da cebola*, uma formulação precisa de seu processo criativo:

Quem é obrigado por sua profissão a explorar a si mesmo durante anos se transforma em *aproveitador de restos*. Muita coisa não restou. O que pôde ser *formado, deformado e narrado* em saltos adiante e por fim de novo em direção contrária graças aos meios disponíveis à mão, isso os romances, em sua condição de monstros devoradores de tudo, já *engoliram e expeliram* em cascatas de palavras. O metabolismo lírico foi sucedido pelo épico. Depois de tanto *esterco* [Kot] – as coisas que foram contabilizadas –, brotou a esperança de enfim ter me tornado um espaço oco, esvaziado e asseado com a vassoura da escrita (Grass, 2007, p. 259, grifo meu).

A metáfora escatológica é reveladora: as memórias do período nazista são um excremento que o autor precisa expurgar pela escrita; o processo de ficcionalização ("formar, deformar e narrar") é o mecanismo de conversão desse material bruto em obra literária.

Para compreender como Grass transforma experiências biográficas e históricas em ficção, podemos recorrer à teoria dos atos de fingir (*Akte des Fingierens*) de

Wolfgang Iser (2002). Na tríade conceitual proposta pelo teórico, o texto ficcional se refere à realidade por meio da seleção e reconfiguração de elementos: "a realidade repetida se transforma em signo (através da *irrealização*) e o imaginário se torna o efeito desta referência (por *realização*)" (Iser, 2002, p. 958). Ao selecionar elementos dos "sistemas contextuais preexistentes" – socioculturais ou literários – e recombina-los ficticiamente, o autor constrói "campos de referência" que, durante a *realização* do imaginário, convertem-se em "objetos da percepção" para o leitor (Iser, 2002, p. 961).

Uma das funções do ato de fingir, na perspectiva iseriana, é "causar reações sobre o mundo", ao oferecer ao leitor "a visão da realidade através de uma 'ótica que não lhe pertence'" (Iser, 2002, p. 978). Mais ainda, a *irrealidade* do texto fictício permite que "nossa relação com o mundo do texto [fictício] tenha o caráter de acontecimento", por meio do qual "o imaginário se converte em experiência" (Iser, 2002, p. 979). É precisamente esse mecanismo que Grass aciona em sua ficção: ao transformar o "esterco" – como ele mesmo denomina as memórias contaminadas pelo período nazista – em "cascatas de palavras", o autor reelabora os campos de referência da realidade histórica para produzir novos objetos de percepção no leitor, capazes de gerar uma compreensão renovada da história alemã recente. A tensão entre o que Iser denomina *irrealização* e *realização* ecoa nos debates contemporâneos sobre autoficção, como discutiremos a seguir.

Aplicando a terminologia de Iser: Grass seleciona elementos de seu contexto sociocultural – "o sistema nazista alemão, primeiro na cidade de Danzig, depois em diversos locais sob domínio dos alemães" – e os combina para definir os campos de referência com a realidade que irão compor a ficcionalidade de seus textos épicos. O resultado é que os "objetos de percepção" formados para o leitor da Trilogia – Oskar, Pilenz, os espantalhos de Amsel, o cão Prinz – são ao mesmo tempo signos ficcionais e índices de uma realidade histórica reconhecível.

Um paralelo imediato a esse projeto, a partir de uma perspectiva quase totalmente oposta, é a obra autobiográfica de Jorge Semprún, *A escrita ou a vida* (1994). Sobrevivente do campo de Buchenwald, Semprún descreve o processo de Malraux como modelo de sua própria prática: "Sempre me pareceu uma empreitada fascinante e faustosa, essa de Malraux retrabalhando a matéria prima de sua obra e de sua vida, esclarecendo a realidade pela ficção e esta pela densidade de destino daquela, para salientar-lhe as constâncias, as contradições, o significado fundamental, frequentemente oculto, enigmático ou fugidio" (Semprún, 1995, p. 58). Tanto Semprún quanto Grass optam, em seus primeiros textos, pela ficção – e não pela autobiografia

direta – como forma de elaborar o trauma: a distância estética da ficção permite nomear o que o testemunho direto tornaria insuportável.

Os dois textos autobiográficos são obras que se iluminam mutuamente, apesar das diferenças fundamentais em seus contextos de enunciação. Ambos foram escritos décadas após os fatos decisivos ocorridos durante a Segunda Guerra Mundial e também décadas após o lançamento dos primeiros romances ficcionais de seus autores. Ambos são relatos fragmentários, não lineares cronologicamente, em que as reminiscências se encadeiam por associação, emulando o funcionamento da memória cotidiana: as memórias não se organizam cronologicamente, mas por associação – uma evoca outra, o pensamento avança e recua no tempo de forma não linear, compondo uma rede densa e sobreposta de recordações em que passado e presente se entrelaçam sem hierarquia temporal definida. Os dois autores narram diversos aspectos da vida: casos amorosos, engajamento político, processo criativo e, sobretudo, sua relação com a culpa – Semprún, por ter sobrevivido quando tantos morreram; Grass, por pertencer ao povo que construiu os campos de concentração.

Em *Nas peles da cebola*, Grass demonstra sua propensão à ficcionalização ao narrar, com formas verbais do subjuntivo no pretérito imperfeito, as possibilidades de ação que não tomou – um "convite conjuntivo" para contemplar as alternativas não efetivadas do passado: "Ó, se eu tivesse sido atrevido como Oskar! Ó, se eu tivesse tido seu espírito" (Grass, 2002, p. 237). "Ó, se eu pudesse agora remar de volta e aportar em uma das praias do mar Báltico, onde fazia meus castelos de areia ensopada..." (Grass, 2002, p. 260).

Esse procedimento revela que o narrador das memórias age da mesma forma que os personagens narradores da Trilogia: o passado não é um destino pré-determinado, mas uma sucessão de escolhas – inclusive as omissões – que culminaram nos eventos históricos de sua sociedade. Vejamos como funcionam as vozes narrativas e o trabalho de rememoração em cada narrativa.

Oskar Matzerath em *O tambor*

O narrador de *O tambor* é Oskar Matzerath, internado em um hospício entre 1952 e 1954, que recorre ao toque de seu tambor de lata para rememorar sua trajetória e a de seus antepassados, desde 1899 até sua prisão em Paris. Trata-se de um narrador explicitamente não confiável: fisicamente imaturo, deformado, autodeclarado como alguém que decidiu conscientemente parar de crescer aos três anos para escapar ao mundo dos adultos, filho de pai incerto (o alemão nazista Alfred Matzerath ou o polonês Jan Bronski?). Grass explicita a dificuldade do projeto

mnemônico: "Bater o tambor com astúcia e paciência, para que dite os pormenores necessários para fixar no papel o essencial" (Grass, 1982, p. 23); e reconhece o esforço de reconstruir grandes cenários a partir de uma memória singular: "Não é fácil extrair de um simples tambor de lata, que se pode adquirir em qualquer casa de brinquedo ou bazar, balsas de madeira que correm pelos rios quase até o horizonte" (Grass, 1982, pp. 39–40).

A voz narrativa oscila entre a primeira e a terceira pessoa para referir-se ao próprio narrador, estabelecendo uma alternância entre o "eu-sujeito" e o "eu-objeto" que aponta para a cisão entre o Oskar que viveu os acontecimentos e o Oskar que os narra décadas depois. Dois breves momentos em que outros personagens – o enfermeiro Bruno e o amigo Vittlar – assumem temporariamente a narração em primeira pessoa funcionam como recurso de polifonia localizada: seus testemunhos corroboram e atestam a sequência narrativa do narrador previamente caracterizado como não confiável, sem que isso chegue a constituir um verdadeiro coletivo autoral.

Oskar representa, dentro do universo nazista de Danzig, uma figura paradoxal: "pelo fato de ser um anão com olhos azuis: ele é ao mesmo tempo um ariano e aquilo que os nazistas abominavam" (Mason, 1973, p. 348), encarnando a contradição interna do sistema racial. Como "espelho oco"³ (Grass, 2006, p. 275) diante do qual as pessoas enxergariam ao mesmo tempo a si mesmas e aquilo de que fugiam, Oskar sintetiza o poder da ficção: seu caráter paradoxal e liminar é o que lhe confere força de revelação.

O objeto-símbolo do tambor conecta rememoração, culpa e ruptura: o mesmo instrumento que Oskar toca no presente narrativo para expurgar as memórias é enterrado junto ao cadáver de Alfred Matzerath (a figura que melhor representa, no romance, a identificação da pequena-burguesia com o nazismo), marcando o fim da infância do narrador e sua entrada relutante no mundo adulto. Ao enterrar o tambor, Oskar imediatamente volta a crescer em estatura, sinalizando que a ruptura com o passado é condição para o desenvolvimento pessoal.

³ "[Oskar] se ajustava a representações expressivas e simbólicas. E uma vez que era nanico dotado de uma corcunda, incorporava a loucura tanto da época passada quanto da vindoura. E uma vez que era isso e aquilo, podia ao mesmo tempo ser o contrário de tudo. Quem o encontrava estava diante de um espelho oco. [...] Só diante dos ciganos ele fez uma volta, como se tivesse de temer que eles pudessem desmascarar seu jogo cheio de truques com palavras e imagens, e talvez desencantá-lo." (Grass, 2006, p. 275, grifo meu).

Pilenz em *Gato e rato*

Em *Gato e rato*, Pilenz narra a história de Joachim Mahlke movido por uma culpa que não consegue nomear claramente. A compulsão de escrever é explicitada logo na abertura da novela: "Eu, que mostrei o teu gogó àquele gato e a todos os existentes, tenho de escrever agora. Mesmo que nós dois fôssemos inventados, eu teria de fazê-lo. Aquele que nos inventou, por força de sua profissão, obriga-me a tomar sempre o teu gogó nas mãos e levá-lo a todos os lugares que o viram triunfar ou fracassar" (Grass, 1976, p. 6). Como assinala Mazzari (1994, p. 135), Pilenz se vê "forçado, através de uma reconstituição cuidadosa da história de Mahlke, a esclarecer sua própria participação em seu desaparecimento". A força que o compele – "aquele que nos inventou, por força de sua profissão" – é ao mesmo tempo o autor implícito Grass e uma pulsão interna da narrativa testemunhal: o imperativo de dar voz ao morto, de manter acesa a memória de quem não pôde falar.

O "gogó" de Mahlke – sua voz, o que tem a dizer – torna-se um totem que Pilenz deve carregar e difundir. Essa imagem captura a dimensão ética do testemunho tal como formulada por Gagnebin (2006): o testemunho como terceiro (*tertis*) é aquele que aceita ouvir o sofrimento alheio, não para apropriar-se dele, mas para garantir que não se perca. Ao transmitir sua palavra, mantém viva a memória dos que não puderam falar. Pilenz narra também as distorções e incertezas de sua memória: "Em todo caso, o gato pulou na garganta de Mahlke; ou talvez tenha sido um de nós que pegou o gato e o pôs no pescoço de Mahlke; ou fui eu, com ou sem dor de dente, que peguei o gato e mostrei-lhe o gogó de Mahlke" (Grass, 1976, p. 6). A oscilação entre as versões possíveis não é mero artifício estilístico: ela mimetiza a estrutura real da culpa, que reconfigura continuamente a memória para torná-la mais suportável.

A narração polifônica de *Anos de cão*

Anos de cão é o mais ambicioso projeto narrativo da Trilogia. Sua estrutura polifônica é explicitada desde a abertura, em que os narradores disputam entre si quem iniciará a narrativa: "Conte você. Não, conte o senhor! Ou, você conta. Quem sabe o ator começa? Ou os espantalhos, todos misturados?" (Grass, 1989, p. 9). O romance é organizado em três partes com três narradores distintos: os "Turnos da manhã" (*Frühschichten*), narradas por Brauxel em terceira pessoa; as "Cartas de amor" (*Liebesbriefe*), escritas por Harry Liebenau em formato epistolar; e as "Materniades" (*Materniaden*), narradas em primeira pessoa por Walter Matern.

Brauxel, que no final se revelará ser o próprio Amsel – amigo de infância de Matern, judeu de ascendência, artífice de espantalhos que foram destruídos por seus

comparsas nazistas – é o organizador do projeto coletivo: contrata Liebenau e Matern para escreverem suas memórias, cobrando produção diária. A memória de Harry Liebenau é a mais viva e detalhada, paradoxalmente por ser a mais racional e menos afetada pelas emoções; sua isenção afetiva em relação aos protagonistas o coloca na prerrogativa de testemunha ocular confiável – ainda que sua escrita seja, ela própria, encomendada e controlada, portanto possivelmente artificial⁴. Matern, ao contrário, narra de forma colérica e dissimulada, selecionando o que lembrar para proteger sua imagem: "Recordar significa escolher" (Grass, 1989, p. 385). Essa distinção entre os três modos de rememorar – o organizador que registra o passado para não esquecer nada, a testemunha racional e o rememorante oportunista – constitui, no conjunto, uma fenomenologia das diferentes relações com o passado que coexistiam na sociedade alemã do pós-guerra.

A análise das vozes narrativas da Trilogia de Danzig – especialmente a estrutura polifônica de *Anos de cão* – pode ser realizada a partir de Mikhail Bakhtin. Em *Problemas da Poética de Dostoiévski* (1929/1963), Bakhtin define o romance polifônico como aquele em que coexistem "uma multiplicidade de vozes e consciências independentes e imiscíveis" (Bakhtin, 2010, p. 5), cada qual com sua própria perspectiva sobre o mundo, sem subordinação a uma voz autoral unificante. O conceito complementar de heteroglossia (*raznorechiê*), desenvolvido em "Discourse in the Novel", descreve a diversidade de registros socioideológicos que habita todo enunciado romanesco. Em *Anos de cão*, as vozes de Brauxel/Amsel (o sobrevivente enriquecido que organiza o projeto narrativo), Harry Liebenau (a testemunha ocular meticulosa e emocionalmente distanciada) e Walter Matern (o oportunista que recalca a culpa) constituem um exemplo magistral de heteroglossia: cada voz carrega uma perspectiva ideológica distinta sobre o nazismo, a guerra e a responsabilidade coletiva, e nenhuma delas é validada pelo autor como a versão definitiva dos acontecimentos. A polifonia resulta não apenas de uma opção estética, mas de uma posição epistemológica: a

⁴ Matern critica fervorosamente a memória meticulosa de Harry: "Esse cagão com sua memória de gavetinha. [...] colecionador de detalhes e perseguidor de analogias, distanciando e o que se distancia e o que vai ao fundo; farejador de arquivos e conhecedor do ambiente; sabe quem está à esquerda e quem escreveu a favor da direita; só olha atrás, arquiva o tempo; perguntador e sabichão de merda; mas nenhum congresso de escritores dispensa seu talento de formulador, sua ânsia de recapitular, sua prodigiosa memória. Memória carente de repouso. E o jeito que me olha [...]. Acha que sou material para ele. [...] Pensa que sabe tudo, porque aquela vez me viu uma vez como rena falante e duas vezes de uniforme ao todo. Era novo demais, para. [...] Mas esse tipo que tudo com precisão. Esse paciente-saberescutar [*Dieses Geduldigzuhörenkönnen*], esse talento de espião com sorriso de quem sabe das coisas (Grass, 1997, p. 505).

verdade sobre o passado só pode ser aproximada pela soma contrastante de múltiplos testemunhos parciais e interessados.

O projeto épico de *Anos de cão* almeja uma visão mais abrangente da história, impossível a partir de uma única perspectiva: ao reconstituir os principais eventos a partir de três pontos de vista independentes, pretende-se dar subsídio para construir "uma memória coletiva capaz de lembrar-se de uma maior quantidade de elementos do passado". A genealogia dos cães – da loba lituana ao pastor-alemão Prinz, cão preferido de Hitler – funciona como fio narrativo que conecta a história mítica de Danzig à ascensão e queda do Terceiro Reich, materializando a tese de que o povo alemão foi, em sentido figurado, um "povo-cão": fiel, obediente e incondicional ao seu líder até o colapso final do sistema.

Nas Peles da Cebola e a confissão autobiográfica

A autobiografia de Grass, publicada em 2006 quando o autor tinha 79 anos, reúne e torna explícitos os procedimentos que a Trilogia elaborava ficcionalmente. A confissão da pertença à *Waffen-SS* é o núcleo escaldante da obra: Grass reconhece ter sido membro de uma das organizações mais associadas aos crimes do nazismo – a mesma que gerenciou os campos de concentração – em flagrante contradição com a identidade pública que construíra ao longo de décadas como instância moral da Alemanha pós-guerra. A revelação provocou enorme controvérsia na imprensa alemã, com escritores exigindo a devolução do Prêmio Nobel de Literatura (Schaeffer, 2009).

Mais do que uma confissão biográfica, *Nas peles da cebola* é uma reflexão sobre as condições de possibilidade do autoengano e do esquecimento conveniente. A imagem central da cebola – que, ao ser descascada, revela novas camadas sem nunca atingir um núcleo definitivo – é a metáfora estruturante da própria memória: não há um "eu" estável e transparente a ser recuperado; o que existe é um processo interminável de reelaboração, em que cada camada descoberta revela outra abaixo. A cebola também faz chorar: rememorar é um processo doloroso que produz lágrimas não necessariamente de arrependimento genuíno, mas como reação fisiológica ao contato com substâncias que irritam.⁵

⁵ Em *O tambor*, o recalque coletivo do luto encontra sua representação mais emblemática no episódio da "Adega das Cebolas" [*Zwiebelkeller*]: um estabelecimento onde os clientes recebiam cebolas para cortar, a fim de que pudessem extravasar as lágrimas que a vida cotidiana do pós-guerra lhes vedava – "o século sem lágrimas, apesar de todos os seus sofrimentos" (Grass, 1982, p. 656) –, enquanto confessavam suas amarguras ao som da banda de Oskar, "para se submeterem comunitariamente ao efeito das cebolas e chegar através desse artifício à catarse necessária ao equilíbrio psíquico" (Mazzari, 1995, p. 182). Mazzari analisa o episódio à luz dos estudos de Alexander e Margarete Mitscherlich sobre os fundamentos do comportamento

O estatuto genérico dos textos autobiográficos – e, de forma menos direta, das obras da Trilogia – exige uma discussão sobre os limites entre autobiografia e ficção. Philippe Lejeune define o "pacto autobiográfico" pela identidade nominal entre autor, narrador e personagem, que cria no leitor a expectativa de referencialidade: "É a afirmação dessa identidade que, em última análise, define a autobiografia e distingue-a do romance" (Lejeune, 2008, p. 27). Grass, ao assinar *Nas peles da cebola* com seu próprio nome e assumir a narração em primeira pessoa, ativa esse pacto. Ao mesmo tempo, o frequente uso da terceira pessoa para referir-se a si mesmo – recurso presente tanto na autobiografia quanto em *O tambor* e *Gato e rato* – introduz um distanciamento que problematiza a identidade plena entre narrador e personagem.

É nesse limiar que entra o conceito de autoficção, cunhado por Serge Doubrovsky (1977) para descrever obras em que há identidade nominal entre autor, narrador e personagem, mas com elementos claramente ficcionalizados. A autobiografia grassiana opera precisamente nesse espaço ambíguo: Grass narra sua vida, mas reconhece explicitamente as lacunas, as distorções e as possibilidades contrafactuais da memória. Isso aproxima seu projeto autobiográfico do que Colonna (2004) denomina autoficção especular – em que o autor usa a ficção como espelho deformante de sua própria experiência. No caso de Grass, isso é intensificado pelo fato de que a principal novidade exposta no livro (o pertencimento à Waffen-SS) foi, por décadas, um segredo ocultado sob uma identidade forjada – a imagem pública construída sobre a recorrente denúncia da omissão e da culpa alheia.

Confrontando Lejeune, Paul de Man, em seu ensaio seminal "*Autobiography as De-Facement*" (1979), propõe que a autobiografia não é um gênero, mas uma figura da leitura, baseada numa estrutura de substituição: o texto retroativamente produz o sujeito que supostamente o precede. Essa perspectiva é iluminadora para Grass: a confissão de *Nas peles da cebola* não apenas revela um fato biográfico, mas reconfigura retroativamente a leitura de toda a Trilogia, em que a culpa, a dissimulação e a compulsão de testemunhar ganham nova dimensão à luz da experiência vivida pelo autor.

Nas peles da cebola também retoma e esclarece as chaves ficcionais da Trilogia. Ao narrar, por exemplo, como o professor de arte Otto Pankok – perseguido durante o nazismo e posteriormente engajado na causa dos *Roma* e *Sinti* – foi caricaturado em *O tambor* na figura do professor Kuchen (Grass, 2007, p. 275), Grass torna explícito o funcionamento dos atos de fingir em sua ficção: a realidade é "irrealizada" em signo

coletivo alemão no pós-guerra, publicados em *Die Unfähigkeit zu trauern* (1967) — obra que o próprio Grass cita em entrevistas (Mazzari, *ibidem*).

ficcional que, ao ser "realizado" na percepção do leitor, permite uma nova compreensão do mundo. A literatura é comparada a uma "usina de reciclagem" que aproveita "os restos sem vida do mundo real como fonte para sua produção: 'Assim são as coisas, a literatura vive do botão que ainda restou, da ferradura desenferrujada de um cavalo de ulano, da mortalidade do ser humano e, portanto, de lápides carcomidas'" (Grass, 2007, p. 225).

Grass e a memória cultural alemã

A contribuição de Grass para a memória cultural alemã não se limita à esfera literária. Como intelectual público, o autor participou ativamente de debates políticos, manifestou-se sobre a reunificação alemã – com ceticismo notável – e envolveu-se em polêmicas internacionais. Essa presença constante na esfera pública é parte integrante do projeto de *Vergangenheitsbewältigung* que a Trilogia inaugura: a literatura não basta por si mesma se o autor não assume, paralelamente, a posição de agente na memória coletiva.

Para situar o projeto grassiano no horizonte dos estudos de memória, vamos recorrer à teoria da memória cultural desenvolvida por Jan Assmann (2007) e Aleida Assmann (1999, 2006a, 2006b). Jan Assmann distingue a memória comunicativa – de curto alcance, baseada na experiência vivida e partilhada entre gerações contemporâneas – da memória cultural, que se estende por séculos por meio de textos, rituais e monumentos institucionalizados. A obra literária de Grass funciona como um dispositivo de transição entre essas duas formas: ao transformar a memória comunicativa do nazismo em texto literário de longa circulação, ela contribui para a consolidação de uma memória cultural alemã sobre o período.

Aleida Assmann, em *Der lange Schatten der Vergangenheit* (2006a), analisa as políticas de memória cultural no contexto alemão do pós-guerra, examinando a tensão entre o imperativo de lembrar (*Erinnerungsgebot*) e os mecanismos de recalque coletivo. Assmann examina os discursos do século XXI sobre a memória alemã da *Shoah*, incluindo o surgimento de narrativas de vitimização alemã e a transição da memória vivida para a memória cultural no momento em que a geração das testemunhas diretas se extingue. A obra de Grass – e especialmente *Nas peles da cebola*, publicada quando o autor tinha 79 anos – inscreve-se precisamente nesse momento de transição: é um dos últimos grandes testemunhos de alguém que viveu o nazismo na adolescência.

Aleida Assmann distingue, em *Erinnerungsräume* (1999), entre a *memória funcional* – que organiza o passado em função das necessidades identitárias do presente – e a *memória repositória* – que armazena o que foi descartado pela memória funcional. A

Trilogia de Danzig opera em ambos os registros: ao narrar o cotidiano do nazismo a partir de dentro, sem distância heroica ou vitimista, ela reinsere na memória funcional alemã os elementos que o processo de esquecimento conveniente havia depositado na memória repositória – a cumplicidade do cidadão comum, a covardia da intelectualidade, a indiferença da pequena burguesia.

A publicação de *Nas peles da cebola* em 2006 provocou, paradoxalmente, uma crise na memória cultural que o próprio Grass ajudara a constituir. Ao revelar a participação na Waffen-SS após décadas de silêncio, o autor mostrou que o próprio porta-voz da consciência crítica alemã havia omitido um dado fundamental de sua biografia – o que levantou a questão de saber quantas outras verdades inconvenientes permaneciam enterradas sob as camadas da memória coletiva. A crise, nesse sentido, é produtiva: ela aprofunda, e não cancela, o projeto de *Vergangenheitsbewältigung*, ao demonstrar que a elaboração do passado é um processo sempre inacabado e que ninguém – nem mesmo o mais lúcido crítico do esquecimento – está imune ao mecanismo que denuncia.

O conceito de *Vergangenheitsbewältigung* – literalmente, "enfrentamento", "superação" ou "acerto de contas com o passado" – designa o processo histórico, político e cultural pelo qual a Alemanha buscou confrontar, elaborar e integrar criticamente o período nazista. A *Nachkriegsliteratur* (literatura do pós-guerra) teve papel central nesse processo, e Grass é um de seus protagonistas mais salientes. Como argumenta Mazzari (1994), a obra inicial de Grass pode ser lida como uma narrativa "contra a demonização da história alemã": ao mostrar o nazismo como produto do cotidiano burguês, da covardia e da conivência de pessoas comuns, Grass recusa a tese da monstrosidade excepcional e exige da sociedade alemã – e da humanidade – o reconhecimento de sua responsabilidade.

O conceito de *postmemory*, proposto por Marianne Hirsch (2012), descreve "a relação da segunda geração com experiências culturais, coletivas e traumáticas poderosas que a precedem, mas que foram transmitidas de forma tão profunda e afetiva que parecem constituir memórias próprias". Embora concebido originalmente para os filhos de sobreviventes do Holocausto, o conceito é útil para situar a posição de Grass – nascido em 1927 – na geração liminar entre a testemunha direta e o herdeiro da memória traumática. Grass viveu o nazismo como adolescente: velho o suficiente para ser recrutado como soldado, jovem o suficiente para não ter assumido responsabilidade política plena. Seus narradores ficcionais – Oskar, Pilenz, Brauxel – operam em lógica análoga: são testemunhas parciais, implicadas nos acontecimentos, cuja memória é inevitavelmente fragmentária, interessada e afetivamente distorcida.

Nesse contexto, o conceito de postmemory de Hirsch (2012) permite situar Grass numa posição geracional específica: pertencente à última geração de testemunhas diretas do nazismo, ele ocupa o lugar de mediador entre a memória comunicativa – que se extingue com a morte das testemunhas – e a memória cultural – que precisará sobreviver a elas. A obra grassiana, ao ficcionalizar a memória testemunhal e inscrevê-la no patrimônio literário, realiza essa mediação de forma exemplar, contribuindo para que o passado nazista não se reduza a um dado historiográfico abstrato, mas permaneça como experiência humanamente compreensível, passível de ser revisitada por gerações futuras. A noção de postmemory dialoga produtivamente com a teoria dos Assmann e permite matizar o conceito de testemunho: ao contrário do sobrevivente adulto cuja memória é direta e traumáticamente marcada, o narrador grassiano ocupa uma posição de testemunha secundária que precisa reconstituir, através da ficção, um passado que viveu de forma incompleta ou oblíqua.

Nesse sentido, a categoria do testemunho torna-se central. O testemunho como terceiro (tertis), conforme Gagnebin (2006), ilumina tanto o papel de Pilez em *Gato e rato* – que se vê compelido a contar a história de Mahlke precisamente porque o amigo desapareceu sem poder dar seu próprio testemunho – quanto o projeto mais amplo de Grass como autor: o de ser portador de uma memória coletiva que a sociedade alemã preferia esquecer. É justamente nessa balança entre o subjetivo e o objetivo que se situa o teor testemunhal⁶ de *Nas peles da cebola*. O relato pessoal de Grass é, ao mesmo tempo, o testemunho representativo de uma geração marcada pela dureza e pela iminência constante da morte nos anos de guerra, pelo orgulho nacional ferido e pela vergonha de uma culpa que precisava ser assumida perante o mundo. Trata-se, portanto, de um testemunho de natureza singular: não o do sobrevivente ou da vítima, mas o do sujeito no campo do perpetrador – o pequeno dente de uma grande engrenagem⁷ coletiva que, por décadas, preferiu o esquecimento à confissão.

⁶ Para Seligmann-Silva (2003), o teor testemunhal designa a dimensão da literatura em que a experiência-limite – aquela que "marca e 'deforma' tanto a nossa percepção como também a nossa capacidade de expressão" (*idem*, p. 40) – tensiona de forma irresolúvel a relação entre sujeito e mundo. Nessa perspectiva, a escrita literária oscila entre dois polos: o subjetivo, em que predominam a memória individual, a autobiografia e a reconstrução pessoal do passado, e o objetivo, em que o "real" resiste à linguagem e a excede, enquanto a memória coletiva se constitui como discurso de identidade negociado nos planos político e estético (*idem*, p. 42). O teor testemunhal não é, portanto, um atributo exclusivo da literatura de sobrevivência ou do relato documental, mas uma qualidade que emerge sempre que o texto literário se vê às voltas com o irrepresentável, com aquilo que o vivido tem de intransferível e que a linguagem só pode contornar, nunca abarcar plenamente.

⁷ A metáfora da engrenagem foi evocada, conforme relata Hannah Arendt em *Eichmann em Jerusalém* (2004), pelos advogados de defesa do acusado Otto Adolf Eichmann, que sugeriam que seu cliente não passava de uma peça substituível dentro do sistema nazista. Posteriormente, a filósofa retoma essa imagem em *Responsabilidade e julgamento*, observando que "cada dente

Essa posição liminar do narrador-autor ecoa, de forma deslocada, nas vozes ficcionais da Trilogia de Danzig. Oskar, Pileznik e os narradores de *Anos de cão* não são testemunhas inocentes nem vilões declarados: são figuras que habitam a zona cinzenta entre a cumplicidade e a consciência, entre o recalque e a compulsão de narrar. A complexidade dessas vozes não é um artifício estilístico, mas a expressão literária de uma verdade psicológica e histórica: a de que a responsabilidade pelo nazismo não pertenceu apenas aos líderes, mas se distribuiu capilarmente por uma sociedade inteira – e que o processo de elaborar esse passado exige, antes de tudo, a disposição de olhar para dentro, camada por camada, como quem descasca uma cebola. Essa tensão é constitutiva da ficção grassiana: os narradores da Trilogia são explicitamente apresentados como não confiáveis, suas memórias são lacunares e distorcidas, mas é precisamente por isso que o texto literário captura algo da verdade psicológica e histórica do período que uma narrativa documental não poderia alcançar.

A análise aqui empreendida permite sustentar que Grass desenvolve, ao longo de décadas de produção literária, um projeto coerente e politicamente comprometido de ficcionalização da memória. Na Trilogia de Danzig, esse projeto assume a forma de narradores ficcionais que performam, cada qual a seu modo, os mecanismos psicológicos e sociais pelos quais o passado é lembrado, distorcido ou recalcado: a compulsão culpada de Pileznik, a memória seletiva e oportunista de Matern, a obsessão arquivística de Brauxel/Amsel, a fantasia onipotente de Oskar. Em *Nas peles da cebola*, o próprio autor assume a voz narrativa para mostrar, a partir do exemplo pessoal, que ninguém está acima do mecanismo que denuncia.

O que emerge dessa análise é que o nazismo, na obra de Grass, não é um fenômeno do passado encerrado, mas uma possibilidade sempre renovável inscrita na condição humana. Grass exprimiu isso com precisão ao fim de sua palestra *Schreiben nach Auschwitz*: "nenhum fim pode ser prometido para o 'escrever após Auschwitz', a menos que a espécie humana desista de si" (Grass, 1990, p. 43)⁸. Enquanto as condições materiais, sociais e psicológicas que tornaram possível a barbárie do século XX continuarem a se reproduzir – sob novas formas e em novos contextos, como em diversas sociedades do presente –, a literatura testemunhal de Grass permanecerá como um espelho incômodo e necessário.

da engrenagem, isto é, cada pessoa, deve ser descartável sem alterar o funcionamento do sistema, pressuposição subjacente a todas as burocracias, a todo o serviço público e a todas as funções propriamente ditas" (Arendt, 2004, p. 91). Para Arendt, contudo, cada dente da engrenagem que tenha efetivamente cometido um crime deve responder por seus atos e ser punido.

⁸ So wird meine Rede zwar ihren Punkt finden müssen, doch dem Schreiben nach Auschwitz kann kein Ende versprochen werden, es sei denn, das Menschengeschlecht gäbe sich auf [tradução minha].

Referências

ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. **Dialética do Esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução de Guido Antonio de Almeida. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985.

ARENDT, Hannah. **Eichmann em Jerusalém. Um relato sobre a banalidade do mal**. Tradução de José Rubens Siqueira. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

ARENDT, Hannah. **Responsabilidade e julgamento**. Tradução de Rosaura Einchenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ASSMANN, Aleida. **Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses**. München: C.H. Beck, 1999.

ASSMANN, Aleida. **Der lange Schatten der Vergangenheit**: Erinnerungskultur und Geschichtspolitik. München: Beck, 2006a.

ASSMANN, Jan. **Das kulturelle Gedächtnis**: Schrift, Erinnerung und politische Identität in frühen Hochkulturen. München: Beck, 2007.

BAKHTIN, Mikhail. **Problemas da Poética de Dostoiévski**. Tradução de Paulo Bezerra. 5. ed. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2010.

BAKHTIN, Mikhail. "Discourse in the Novel". In: BAKHTIN, Mikhail. **The Dialogic Imagination**: four essays. Tradução de Caryl Emerson e Michael Holquist. Austin: University of Texas Press, 1981.

COLONNA, Vincent. **Autofiction & autres mythomanies littéraires**. Paris: Tristram, 2004.

DE MAN, Paul. "Autobiography as De-Facement". **MLN**, v. 94, n. 5, p. 919-930, 1979.
DOUBROVSKY, Serge. **Fils**. Paris: Galilée, 1977.

GAGNEBIN, Jeanne Marie. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Editora 34, 2006.
GRASS, Günter. **O tambor**. Tradução de Lúcio Alves. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

GRASS, Günter. **Gato e rato**. Tradução de Rachel Teixeira Valença. Rio de Janeiro: Editorial Labor do Brasil, 1976.

GRASS, Günter. **Anos de cão**. Tradução de Lya Luft. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.

GRASS, Günter. **Nas peles da cebola**. Tradução de Marcelo Backes. Rio de Janeiro: Record, 2007.

GRASS, Günter. **Schreiben nach Auschwitz. Frankfurter Poetik-Vorlesung**. Frankfurt am Main: Luchterhand, 1990.

GRASS, Günter. **Beim Häuten der Zwiebel**. Göttingen: Steidl, 2006.

GRASS, Günter. **Danziger Trilogie: Die Blechtrommel, Katz und Maus, Hundejahre**. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1997.

HIRSCH, Marianne. **The Generation of Postmemory**: Writing and Visual Culture After the Holocaust. Nova York: Columbia University Press, 2012.

ISER, Wolfgang. "Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional". Tradução de Heidrun Krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002. v. 2.

LEJEUNE, Philippe. **O Pacto Autobiográfico**. Tradução de Jovita Maria Gerheim Noronha e Maria Inês Coimbra Guedes. Belo Horizonte: UFMG, 2008.

MASON, Ann L. "Günter Grass and the Artist in History". **Contemporary Literature**, v. 14, n. 3, p. 347-362, 1973.

MAZZARI, Marcos Vinícius. **Die Danziger Trilogie von Günter Grass**: Erzählen gegen die Dämonisierung deutscher Geschichte. Berlin: Freie Universität, 1994.

MAZZARI, Marcos Vinícius. **Romance de Formação em Perspectiva Histórica**: O tambor de Lata de Günter Grass. Cotia: Ateliê Editorial, 1999.

NORA, Pierre (org.). **Les lieux de mémoire**. Paris: Gallimard, 1984-1992. v. 3.

SANTOS, Bruno Mendes dos. **Memória e ficção**: o teor testemunhal na obra de Günter Grass. 2014. 238 f. Dissertação (Mestrado em Teoria e História Literária) – Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2014.

SELIGMANN-SILVA, Márcio (org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas: Unicamp, 2003.

SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Narrar o trauma: A questão dos testemunhos de catástrofes históricas". **Psicologia Clínica**, Rio de Janeiro, v. 20, n. 1, p. 65-82, 2008.

SCHAEFFER, Joseph. "Vergangenheitsbewältigung and the Danzig Trilogy". **Mountaineer Undergraduate Research Review (MURR)**, v. 1, p. 18-37, 2009.

SEMPRÚN, Jorge. **A escrita ou a vida**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995.

C Contingentia

