

Assim é que *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* pode ser considerado um metaromance feminista: tendo como referencial o Realismo Socialista, ele não só incorpora, como também elabora, em reflexões poéticas, a estética da modernidade, até mesmo o momento pós-moderno. A subversão do cânon literário se faz visível na poética de ruptura que segue – ruptura pelo humor, pela ironia, pelo estranhamento, pela metapoesia. Feminismo e modernidade, num livro que é um convite à leitura.

Referências bibliográficas

- BRECHT, Bertolt. "Die Maßnahme". In: BRECHT, Bertolt: *Gesammelte Werke in 20 Bänden*, vol. 2, Frankfurt/Main, Suhrkamp, p. 631-664, 1967.
- HUTCHESON, Linda. *A theory of parody. The teaching of twentieth century art forms*. New York/London, Routledge & Kegan Paul, 1991.
- JAKOBSON, Roman. "Linguistics and Poetics". In: SEBEOK, Thomas A. (org.): *Style in Language*. New York/London, MIT Press/John Wiley, p. 350-377, 1960.
- MORGNER, Imtraud. *Leben und Abenteuer der Trobadora Beatriz nach Zeugnissen ihrer Spielfrau Laura*. Berlin/Weimar, Aufbau-Verlag, 1974.
- MÜLLER, Heiner. "Die Hamletmaschine". In: MÜLLER, Heiner: *Mausier*, Berlin, Rotbuchverlag, 1986.
- _____. "Der Auftrag". In: MÜLLER, Heiner: *Herzstück*, Berlin, Rotbuchverlag, 1983.
- ROUANET, Sérgio Paulo. "Nota do tradutor" e "Apresentação". In: BENJAMIN, Walter: *Origem do drama barroco alemão* (trad. Sérgio Paulo ROUANET), São Paulo, Brasiliense, p. 9-47, 1984.
- SEGNERS, Anna. "Das Licht auf dem Galgen". In: SEGNERS, Anna: *Gesammelte Erzählungen in drei Bänden*, vol. 3: *Der Bienstock*, Berlin, Aufbau-Verlag, 1963.

A ICONOCLASTIA DA NATUREZA: ECOS DO EXPRESSIONISMO NA LITERATURA ALEMÃ DOS ANOS 80

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa*

Abstract: In expressionist poetry we can detect a first major rupture in the relations between man and nature. In expressionist poems such as *Weltende* (The end of the world) by Jakob van Hoddis, we can read and see the fear and distrust of man in face of the progress that the industrial revolution has brought.

The theme of the destruction of nature in our days caused by modern/post-modern technology may be also read and seen in German literature of the eighties, as for example in the poems of Sarah Kirsch, in which she shows concrete landscapes, poisoned rivers, forests and air.

Zusammenfassung: In der expressionistischen Lyrik kann man einen ersten großen Bruch in den Beziehungen zwischen Mensch und Natur beobachten. In expressionistischen Gedichten, wie z. B. in *Weltende* von Jakob van Hoddis, werden die menschliche Angst und das Mißtrauen vor dem von der industriellen Revolution gebrachten Fortschritt auf eine schockierende Weise, d.h. durch apokalyptische Bilder, ausgedrückt.

Diese Thematik der Naturzerstörung wird in den 80er Jahren auf eine emphatische Weise wiederaufgenommen. Es handelt sich jetzt um eine Naturzerstörung durch die moderne, oder besser: post-moderne, Technologie, d.h. um einen zweiten großen Bruch in den Beziehungen zwischen Mensch und Natur. Unter anderen Sarah Kirsch widmet sich der Aufgabe, die beschädigte Welt von heute, d.h. die betonierte Landschaft, die vergifteten Wälder, Flüsse, und die Verschmutzung der Luft, in Gedichten zu gestalten.

Palavras-chave: Lírica da natureza; Expressionismo; *Lyrik der beschädigten Welt* (Lírica do mundo degradado); Jakob van Hoddis; Sarah Kirsch.

A natureza é um ícone, uma imagem, que perpassa toda a literatura. Poderíamos dizer que, até o começo do século XX na Alemanha, a natu-

* A autora é professora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

reza evoca quase sempre uma vida simples, saudável, feliz. A natureza é, por excelência, o refúgio do homem.

A primeira grande agressão a este ícone é mostrada pelos expressionistas através de suas visões e figurasções da civilização. Veja-se o poema de August Stramm "Patrouille" de 1915:

Patrouille	Patrulha
Die Steine feinden	As pedras inimizam
Fenster grinst Verrat	Janela arreganha tração
Äste würgen	Troncos estrangulam
Berge Sträucher blättern	Montes arbustos resfolham
raschlig	sussurramente
Gellen	Berram
Tod.	Morte.

(Trad. de João Barrento)

A natureza está em pé de guerra.

Estamos no auge do imperialismo alemão, na época de Guilherme II, numa fase de franco desenvolvimento econômico, com a Revolução Industrial se desdobrando a todo o vapor, produzindo, entre outras coisas, armamento de todo o tipo, num convívio estranho e, ao mesmo tempo orgulhoso e agressivo, entre capitalismo e militarismo, ou seja, entre burguesia e absolutismo, sufocando os ideais social-democráticos cultivados pelas massas trabalhadoras.

Os escritores expressionistas, filhos da burguesia, educados de modo conservador e idealista, são os primeiros a sentirem a ruptura entre o mundo alienado, xenóforo, em que vivem e o mundo que reverbera à sua volta: um mundo de trabalhadores que sofrem todas as consequências e desdobramentos danosos da Revolução Industrial. Percebem o quanto a burguesia cega e os militares beligerantes se preparam para uma explosão de poder que virá a ser a eclosão da Primeira Guerra Mundial. Estes poetas reagem a este estado de coisas, não por via política, mas através da literatura. Pensam poder, desta forma, chamar a atenção, despertar as

classes dominantes para as misérias que o progresso acarreta consigo. É o que faz Jakob van Hoddis já em 1911 com o poema "Weltende":

Weltende	Fim de mundo
Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut,	Voa o chapéu ao bicocéfalo burguês.
In allen Lüften halt es wie Geschei,	Os ares enchem-se de gritos e rumores.
Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei	Desintegrando-se, caem telhadores,
Und an den Küsten – list man – steigt die Flut. E –	segundo as notícias – sobem as marés.
Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen	Chegou a tempestade, mares irados saltitam
An Land, um dicke Damme zu zerdrücken.	Para terra: esmagar diques é sua intenção.
Die meisten Menschen haben einen Schnupfen.	Em quase toda a parte grassa constipação.
Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.	Das pontes os combóios se precipitam.

(Trad. de João Barrento)

O título deste poema associa-se de imediato ao Apocalipse de João. Neste livro, o profeta descreve metafórica e simbolicamente visões que teve sobre o mundo e sobre a humanidade. Muitas delas, reunidas na última parte da obra, dizem respeito ao fim do milênio, quando o sétimo selo é aberto, ou seja, a época em que nos encontramos. Portanto, o profeta, anuncia o futuro há 2 mil anos atrás. E não se trata de um futuro, ora presentificado, muito animador: as visões são de sofrimento e de destruição até a conquista da Nova Jerusalém.

Ao provocar esta associação, o poeta Jakob van Hoddis também se coloca no lugar do profeta que configura sua visão apocalíptica em forma de poema. Mas o que o poeta revela? A sua visão não tem nada de mítico e sim de social: na primeira estrofe trata da burguesia e do proletariado; na segunda do embate entre a natureza e a civilização. A visão do poeta, à semelhança da do profeta João, é, porém, também de aniquilamento: primeiro voa o chapéu ao bicocéfalo burguês. Ora o fato de voar o chapéu da cabeça, implica na desestruturação de um modelo canônico de vestir que é traço distintivo da burguesia. Ao ficar sem chapéu, levado pelo vento, vale dizer pela natureza, perde, portanto, um pouco de sua identidade. E esta burguesia representada por sinédoque através de um bicocéfalo burguês é ainda ridicularizada pela forma física grotesca que

lhe desenha o perfil desfigurado. Com esta visão o poeta expressa a destruição da burguesia.

Em segundo lugar, cria-se a atmosfera que envolve esta burguesia: uma atmosfera pesada, de sofrimento cheia de gritos e rumores.

Em terceiro lugar, surge o proletariado nas figuras dos telhadores: também eles são alvo da destruição. Em quarto lugar, retoma-se a consubstanciação da atmosfera que se torna ainda mais pesada e ameaçadora: as marés sobem. A alienação do homem é evidente no sintagma “segundo as notícias”. Dito de outro modo, o homem não mais tem acesso direto à realidade, sabe dela apenas dos jornais, fruto da Revolução Industrial, isto é, tem um conhecimento da realidade de terceira mão. A natureza ameaçadora que já destruiu o burguês com o vento, levando-lhe o chapéu e a própria identidade, também destrói os proletários que trabalham para os burgueses, telhando casas. Vale dizer, construindo refúgios, lugares seguros, abrigos. Fica, portanto, patente nesta primeira estrofe que, no mundo civilizado, não há lugares seguros para a humanidade. A natureza é ainda a mais forte, embora o homem tenha se esquecido e separado dela e dela tenha notícias só através de intermediários — os jornais.

Enquanto a primeira estrofe constitui uma preparação, um presságio, um anúncio do que ainda está por vir — uma visão apocalíptica do futuro próximo — a segunda estrofe presentifica e dá forma à catástrofe final: a tempestade está aí, destrói as obras dos homens, ou seja, líquida com a civilização industrial: os diques, as pontes, os trens, e traz consigo doença a que os homens são vulneráveis. Esta imagem de destruição e de caos também acha sustentação na estrutura linguística escolhida pelo poeta que faz questão de utilizar uma sintaxe que abandona as leis gramaticais ao começar frases pelo objeto indireto ou por adjuntos adverbiais e ao não respeitar a *Umstellung* que obriga o sujeito a vir depois do verbo sempre que este não iniciar a oração. Ao costurar as orações de seu texto poético através de conjunções coordenativas ou simplesmente ao justapô-las, confessa-nos estar apenas registrando fatos que estão aí visíveis para quem quiser ver. Ele não está imitando sua opinião, não está expressando nenhum juízo de valor! É o que poderíamos chamar de despersonalização da poesia.

Essa imagem de caos está igualmente presente na manipulação do prefixo “zer” no verbo “zerdrücken”, pois acrescenta-lhe a idéia de dissolução, ou seja a idéia da ordem tornando-se caos. O advérbio “entzwei” empresta de modo enfático essa mesma idéia de despedaçar, de tornar caótico o que está arrumado. Mas que civilização é esta? Trata-se da civilização industrial caracterizada pelo crescimento das cidades e pelo esvaziamento do campo. Tudo o que os operários constroem e a burguesia paga não resiste à destruição levada a cabo pela natureza revolta. Afinal, a cidade nasce em cima do cadáver das árvores, da relva, dos animais silvestres, polui e mata os rios e os mares.

Ora a visão do nosso poeta-profeta, uma fantasia composta de fragmentos do mundo em vez da unidade do mundo, uma mistura do que é heterogêneo, avisa-nos, ao nos alhear do habitual, de que se continuarmos nessa direção, neste ritmo, seremos destruídos pela natureza que, no fim, é mais forte do que nós. Ou seja, o homem, embora pretensioso e orgulhoso de seu saber, não é nada no mundo e, se quiser viver pacificamente, deve dizer não à perspectiva desenvolvimentista de urbanização tal como existe, e cultivar a natureza. Nesta época, ainda é visível o poder da natureza.

Poderíamos dizer que este poema pertence à Vanguarda Expressionista, na medida em que expressa a ruptura entre o homem e a natureza. Seu cunho vanguardista também advém, como diz Hugo Friedrich em sua *Estrutura da lírica moderna*, da *capacidade de ver no deserto da metrópole não só a decadência do homem, mas também de pressentir uma beleza misteriosa, não descoberta até então [...] a possibilidade da poesia na civilização comercializada e dominada pela técnica* (p.35). *É a metrópole sem plantas com sua fealdade, seu asfalto, sua iluminação artificial, suas gargantas de pedra, suas culpas e solidões no bulício dos homens. Significa, além disso, a época da técnica que trabalha com o vapor e a electricidade e a do progresso* (p.43). Diz Hugo Friedrich que Baudelaire, em alguns momentos, definia o progresso como “decaimento progressivo da alma, predomínio progressivo da matéria” ou como “atrofia do espírito”. É conhecida sua “aversão infinita” pelos manifestos, pelos jornais, pela “crescente maré de democracia que tudo nivela” (p.43). Trata-se em “Welende” de uma poesia despersonalizada, *pelo menos no*

sentido de que a palavra lírica já não nasce da unidade de poesia e pessoa empírica, como haviam pretendido os românticos (p.36/37).

Por outro lado, é possível vislumbrar uma certa saudade do bucolismo romântico e arcádico, de um retorno à Natureza que se expressa poeticamente pelo grito de alerta veiculado em imagens chocantes, de horror, de medo, que deveriam levar à reflexão sobre o modo de conseguir um mundo melhor.

Passados 71 anos, isto é, em 1982 pegamos um livro de poemas de Sarah Kirsch e paramos para ler o seguinte poema:

Sommerabend	Noite de verão
Auf schwarzen Weiden das Melkvieh	Por prados negros o gado leiteiro
sucht den Pferch auf und immer	procura o redil e sempre
zur nählichen Zeit: Der zufriedene Landmann	à mesma hora. O lavrador satisfeito
sitzt auf dem Schemel am Rande des Wegs	sentado no banco à beira do caminho
raucht eine Marlboro während die Milch	fuma um Marlboro enquanto o leite
wild in den gläsernen Leitungen strömt.	corre selvagem pelos condutos vítreos.
	(Trad. Celeste H.M.Ribeiro de Sousa)

“Sommerabend” ao contrário do poema de Jacob van Hoddis, cria, no começo, uma expectativa de tranquilidade no leitor. O sintagma “Sommerabend” (=noite de verão) por si só evoca tempo de férias, clima agradável, portanto, relaxamento, bem estar. Além disso, outros textos se juntam a estas reminiscências, entre os quais, eu nomeio *Midsummer night's dream* (Sonho de uma noite de verão) de Shakespeare, peça em que o mundo humano e o mundo das fadas interagem junto à natureza formando um todo coeso e harmonioso e onde o amor, apesar dos percalços, se realiza. Também os poemas do romântico Eichendorff “Mondschein” (Luar) e “Abend” (Noite) vêm à lembrança, trazendo a atmosfera de magia da noite, onde o homem se enfrenta com a Natureza e atinge a plenitude.

A expectativa criada pelo título é, portanto, a da paz, da tranquilidade, do equilíbrio, da plenitude. A primeira linha do poema, porém, in-

troduz uma primeira ruptura nesta atmosfera bucólica: os prados, onde o gado pasta, são negros e não verdejantes, como o leitor trazido no embalo da expectativa despertada pelo título espera. Por que os prados serão negros? Um sinal da noite, da falta de luz do sol? Um sinal da poluição ambiental? Ou pelo contrário, uma maneira exagerada para expressar a pujança do verde do pasto graças aos adubos químicos utilizados? De qualquer forma, temos o fim do pasto poético, do pasto bucólico, da Europa. A segunda grande agressão à Natureza está em marcha.

O movimento do gado vem corroborar esta última asserção, introduzindo uma segunda ruptura na expectativa do leitor. É um gado automatizado, não faz mais as antigas cabriolices. É um gado civilizado, já está condicionado à rotina. Toda esta monotonia é transmitida por uma única oração absoluta que se espraia por 3 versos sem rima. Esta oração absoluta dá a dimensão da paisagem campestre monótona. A segunda oração configura uma outra imagem que se sobrepõe à primeira e dá conta da vida do lavrador: é um homem satisfeito. Satisfeito não porque esteja embevecido com a paisagem, como faria um romântico, pois a paisagem está escura e nem sequer há luar. O único vocábulo que nos remete à natureza neste quadro é o advérbio “wild” (selvagem) que, no contexto, também já se encontra domado pela civilização trazida pela revolução industrial em nome da higiene. O leite corre selvagem, mas dentro de tubos de vidro, isto é, sob o controle absoluto do homem. Neste passo, fica evidente a completa alienação do homem em relação à natureza. O lavrador está satisfeito, não porque a paisagem natural o absorva mas, ao que tudo indica, porque sua situação financeira é boa; a falta de dinheiro não lhe traz inquietações e ele também não as tem de outra ordem.

Há, no entanto, outra imagem que se projeta deste quadro, proveniente da associação que o leitor faz entre a leitura desta segunda oração do poema e aquele *ouidor* famosíssimo e conhecidíssimo em todo o mundo da propaganda do cigarro Marlboro. Este intertexto marca o poema. Ora se analisarmos o texto de partida, ou seja, o da propaganda, teremos o seguinte:

A natureza realmente selvagem, não domada, como pano de fundo e um cow-boy bonito, saudável, musculoso, capaz de sobreviver nesta

natureza, portanto, capaz de dominá-la, suportando fome e sede na captura de búfalos ou cavalos selvagens sob sol cáustico em longas cavalgadas, livre das leis sociais. A paisagem natural serve, então por transferência, para atribuir a este homem pelo menos duas qualidades sonhadas por todo o ser humano: a força e a liberdade. Por associação, o cigarro da propaganda absorve as qualidades da natureza selvagem em que foi incrustado e as transfere, por sua vez, a esse mesmo homem, de tal forma que, mesmo longe da natureza selvagem, basta o homem pôr na boca um cigarro Marlboro que as qualidades da força e da liberdade lhe são imediatamente conferidas.

Se, porém, encaixarmos esta figura do cow-boy americano na moldura do poema, ocorre um processo de estranhamento e o resultado torna-se cômico ou mesmo patético, provocando um sorriso do leitor. Não existe mais natureza selvagem, mas uma natureza absolutamente mecanizada, artificial: a pastagem é plantada, adubada, comida por gado com hora certa para sair e entrar no redil. O leite é ordenhado por máquinas. Disso apenas sobra o dinheiro e a ilusão do lavrador que se acha um cow-boy americano porque fuma um Marlboro.

Esta cena, ao mesmo tempo em que, num primeiro momento, nos faz sorrir, dado o seu deslocamento no poema, num segundo momento, deixa-nos aflitos com a mensagem que daí emana: um homem absolutamente separado da natureza, não consciente dela, alienado do mundo que o cerca, ou seja, da destruição da paisagem natural. Um homem de comportamento heterodirigido – apresentando um conformismo que leva a crer que cada indivíduo se pauta pelo outro e isso lhe basta. A destruição da natureza, vale dizer do campo, é evidente e banal em plenos anos 80. Ora a ciência sabe e propala que essa paisagem não pode ser destruída sob pena de se destruírem em cadeia as estruturas que possibilitam a vida na terra.

Então, o poema encerra dentro de si a mesma temática do poema expressionista: ambos figuram a civilização como algo negativo, como sí-nônimo de aniquilamento humano. As técnicas literárias usadas para configurar-la assemelham-se em alguns momentos, diferem em outros. Tanto o poema de Sarah Kirsch quanto o de Jakob van Hoddis são desperstonalizados, naquele sentido atrás mencionado: *Não há unidade de poesia*

e pessoa empírica. Em ambos os poemas não há unidade de mundo, mas fragmentos de mundo justapostos ou superpostos. O poeta expressionista prefere a estratégia do choque arremetedor do leitor, lançando mão de imagens de fim de mundo iminente. Sarah Kirsch prefere possibilitar uma vivência, uma apresentação do descompasso, entre a realidade e as ilusões, mobilizando o leitor através de uma linguagem cotidiana, e também banal, introduzindo-o num mundo já sem esperança. O eu poético age como um observador que “fotografa” a paisagem e expõe, depois, a imagem para apreciação do leitor. Esta estratégia pode ser interpretada como uma forma de colocar à literatura a serviço da denúncia da loucura embutida no desenvolvimento tecnológico que grassa pelo mundo. Na verdade, a loucura pressentida pelos expressionistas não cessou. Na década de 80, os escritores alemães estão atentos aos perigos da guerra-fria, ao acúmulo de foguetes e ogivas nucleares, às armas químicas, às bombas de neutrons. Estão atentos às catástrofes ecológicas provocadas pela tecnologia míope que não vê que o envenenamento da natureza equivale ao envenenamento do próprio homem. Estão atentos à substituição da natureza por parques fabris cada vez maiores. Estão atentos à manipulação dos cérebros humanos pelos meios de comunicação.

A preocupação com o meio-ambiente nos domínios literários é tão grande que, Ralph Schnell, ao fazer um balanço da literatura alemã produzida nos anos 80, detecta um número de obras suficiente para criar um espaço tipológico chamado de “beschädigte Welt” (mundo degradado), onde se encaixam livros não só de Sarah Kirsch, mas também de Michael Krüger, Guntram Vesper, Hans Magnus Enzensberger, Günter Kunert, Ulla Hahn, Peter Maiwald, Doris Rünge e Oskar Pastior.

Pelo que apresentamos, é possível identificar na temática da natureza destruída pela civilização, montada por Sarah Kirsch em seu poema “Sommerabend” um eco da temática da natureza revolta, ainda ameaçadora da civilização aos tempos do Expressionismo, eco esse oriundo de poemas como “Patrouille” de August Stramm e “Weltende” de Jakob van Hoddis, entre outros. Poderíamos até dizer que, na verdade, trata-se de um eco que carrega outros ecos. É que, por detrás da poetização da cidade tecnicizada e do campo mecanizado, é possível ainda perceber a saudade, mesmo a necessidade, do convívio com uma natureza idílica e

bucólica, para afastar os medos dos expressionistas e as destruições por eles profetizadas. Afinal, trata-se de destruições que não só aconteceram como continuam até hoje. Os poetas da década de 80 continuam a denunciá-las tal como fizeram seus colegas expressionistas, conferindo à literatura uma função social – dando, aliás, a resposta à grande questão literária colocada em 1981 durante um encontro de escritores da antiga RDA e da RFA conhecido como *Begegnung zur Friedensförderung* (Encontro para a paz) e realizado em Berlim, justamente para discutir a função da literatura e a tarefa dos escritores na sociedade. Perguntava-se se era tarefa da literatura influenciar a política. A resposta afirmativa veio embutida na profusão e no sucesso, junto ao grande público, de obras que questionam o progresso tecnológico tal como o conhecemos hoje.

Referências bibliográficas

- BARRENTO, João. *Expressionismo alemão*. Lisboa, Ática, s.d..
- FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna*, trad. Marise Curion, São Paulo, Duas Cidades, 1956.
- KIRSCH, Sarah. *Erdreich. Gedichte*. Stuttgart, Deutsche Verlags-Anstalt, 1982.

PAUL CELAN: A EXPRESSÃO DO INDIZÍVEL

Irene Aron*

Abstract: The title "Paul Celan: Expression of the unspeakable" explains Celan's technique of showing the crude reality of the Third Reich with simple linguistic means, using traditional *topoi* of the lyric. Celan also questions the German language after Auschwitz in his poem *Todesfuge*.

Zusammenfassung: Unter dem Titel "Paul Celan: Ausdruck des Unsagbaren" wird gezeigt, wie Celan mit einfachen linguistischen Mitteln und den aus der lyrischen Tradition übernommenen *Topoi* die Realität des Bösen im Dritten Reich darstellt. Zugleich wird dadurch in seiner *Todesfuge* die deutsche Sprache nach Auschwitz in Frage gestellt.

Palavras-chave: Lírica pós-45; Tradição e modernidade; Técnica de montagem.

A discussão político-estética na Alemanha do pós-guerra é determinada fundamentalmente por dois postulados ligados entre si e, ao mesmo tempo, incompatíveis, ou seja, a necessidade e até mesmo a exigência da lembrança das atrocidades do nazismo que não deveriam jamais ser esquecidas ou varridas para baixo do tapete, e uma incapacidade de uma transposição estética adequada para a recordação desse mesmo passado, que já *a priori* se considerava uma tarefa impossível de ser realizada artisticamente.

A discussão ocupou durante anos renomados pensadores alemães, preocupados com a dificuldade alemã de repensar o passado. O povo lançou-se diligentemente, numa tentativa de escapar à paralisia provocada pela lembrança das atrocidades do regime nazista, à tarefa da reconstru-

* A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.