

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Línguas Modernas
Área de Língua e Literatura Alemã

SOFIA MAIA DE CARVALHO MARIUTTI

A lírica da natureza em Günter Eich:
tradução comentada de poemas de *Botschaften des Regens*

São Paulo
2022

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
Departamento de Línguas Modernas
Área de Língua e Literatura Alemã

SOFIA MAIA DE CARVALHO MARIUTTI

A lírica da natureza em Günter Eich:
tradução comentada de poemas de *Botschaften des Regens*

Versão corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Orientadora: Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez

São Paulo
2022

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

M3431 Mariutti, Sofia Maia de Carvalho
A lírica da natureza em Günter Eich: tradução comentada de poemas de Botschaften des Regens / Sofia Maia de Carvalho Mariutti; orientadora Juliana Pasquarelli Perez - São Paulo, 2022.
221 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Literatura Alemã. 2. Poesia. 3. Tradução. 4. Século XX. I. Perez, Juliana Pasquarelli, orient. II. Título.

Nome: MARIUTTI, Sofia Maia de Carvalho

Título: A lírica da natureza em Günter Eich: tradução comentada de poemas de *Botschaften des Regens*

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, como requisito parcial para obtenção do título de mestre.

Aprovada em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Profa. Dra. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____

Julgamento: _____



ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Anuência do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Sofia Maia de Carvalho Mariutti

Data da defesa: 28/03/2022

Nome do Prof. (a) orientador (a): Profa. Dra. Juliana Pasquarelli Perez

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento ao Sistema Janus e publicação no **Portal Digital de Teses da USP**.

São Paulo, 23/05/2022

(Assinatura do (a) orientador (a))

Agradecimentos

Agradeço à Juliana Perez por ter me acolhido nesse caminho com tanta sensibilidade e leituras afiadas;

Ao Helmut Galle pela generosidade, por ter despertado desde a graduação o gosto por Eich e pela literatura alemã, pelas correções minuciosas;

Ao Helmut Galle e ao Daniel Martineschen pelos preciosos comentários na qualificação;

Ao Paulo Henriques Britto por ser mestre, por me acolher nas disciplinas da PUC-Rio, me ensinar a arte das tabelas e pelas correções na banca;

À Betina Bischof por ter participado da banca com sua leitura atenta e generosa;

Ao Matheus Barreto, parceiro de poesia, tradução e academia, que está sempre um passo à frente e desde o começo me serve de guia;

À Mariana Holms, Mariana Braga e Juliana Lopes, parceiras de poetas exiladas e interlocutoras que me ajudaram a atravessar esses anos de pandemia;

À Mell e à Tita, que me inspiraram a retomar a pesquisa acadêmica.

Ao Otavio à Mira pelo amor diário, à bebezinha na barriga pela companhia.

À minha querida família e a todos os amigos e colegas pelas horas de escuta atenta nos momentos de crise e pela troca de sempre.

Agradeço finalmente à Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior - Brasil (CAPES), que apoiou este trabalho.

Resumo

MARIUTTI, Sofia Maia de Carvalho. A lírica da natureza em Günter Eich: tradução comentada de poemas de *Botschaften des Regens*. 2022. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2022.

Neste trabalho, apresento a tradução comentada de cinco poemas do livro *Botschaften des Regens* (1955), de Günter Eich (1907-1972), autor proeminente no contexto do pós-guerra na Alemanha. Os poemas do corpus são todos estruturados em quadras, podendo ser relacionados ao gênero da *Volkslied*, ou canção popular, e fazem parte de um ciclo de poemas que visita as quatro estações do ano, sendo também exemplares da lírica da natureza. O trabalho se inicia por uma extensa biografia do autor, que abarca sua vida e obra, e pretende relacioná-la aos poemas do corpus no momento da análise e interpretação. Em seguida, o trabalho se debruça sobre a teoria da tradução e, mais especificamente, a tradução literária de poesia, a fim de fundamentar teoricamente as traduções que serão feitas. Este capítulo inclui ainda discussões sobre ritmo e notações que norteiam a análise dos poemas. Por fim, as traduções, apresentadas em etapas, são precedidas por paráfrases, análises detalhadas e interpretações dos poemas, e procedidas por tabelas comparativas com os originais. A pesquisa tem como resultado a tradução de cinco poemas do alemão para o português, acompanhados de uma leitura crítica abrangente. Além disso, oferece um panorama da vida e obra do autor, discute questões em torno da tradução literária e do conceito de ritmo.

Palavras-chave: Literatura alemã. Poesia. Lírica da natureza. Tradução literária. Günter Eich.

Abstract

MARIUTTI, Sofia Maia de Carvalho. Nature poetry by Günter Eich: annotated translation of *Botschaften des Regens*' poems. 2022. Dissertação (Mestrado em Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo). São Paulo, 2022.

This study presents the annotated translation of five poems from the book *Botschaften des Regens* (1955), by Günter Eich (1907-1972), a prominent author in post-war Germany. The poems are structured in quatrains, being related to the genre of *Volkslied*, (folk song), and are part of a lyric cycle which visits the four seasons of the year, being also typical of nature lyric. The study begins with an extensive biography of the author, covering his life and work, and intends to relate it to the poems of the corpus during their analysis and interpretation. Subsequently, it addresses translation studies and, more specifically, poetry literary translation, in order to theoretically substantiate the translations that will be done. This chapter includes also discussions on rhythm and notations that will guide the analysis of the poems. The translations, presented in stages, are preceded by paraphrases, detailed analyses and interpretations of the poems, and proceeded by charts comparing the translations with the original poems. The research results in the translation of five poems from German into Portuguese, accompanied by a comprehensive critical reading. It provides an overview of the author's life and work as well and a discussion on literary translation and the concept of rhythm.

Keywords: German literature. Poetry. Nature Poetry. Literary translation. Günter Eich.

Sumário

Introdução	9
1. Günter Eich: entre a ruptura e a continuidade, o <i>Kahlschlag</i> e a lírica da natureza	15
1.1. A infância e os primeiros passos na República de Weimar (1907-1933)	20
1.1.1. A revista <i>Die Kolonne</i> como terreno para o cultivo da lírica da natureza..	22
1.1.2. Reflexões poetológicas de Eich em <i>Die Kolonne</i>	23
1.1.3. <i>Die Kolonne</i> : autonomia ou conservadorismo?	28
1.2. Atividade durante o Terceiro Reich (1933-1945)	29
1.3. Pós-guerra: o recomeço pela poesia (1945-1950)	35
1.3.1. Medo e retorno	38
1.3.2. Sob o signo da continuidade: modernização moderada e obrigação à verdade	40
1.3.3. Reformulação da lírica da natureza	46
1.4. Três discursos e tendências da obra tardia (1950-1972)	47
1.4.1. Ceticismo na linguagem	48
1.4.2. Integração da lírica moderna na lírica da natureza: <i>Botschaften des Regens</i>	51
1.4.3. Esteticismo engajado e linguagem como terreno de resistência	54
1.5. As fases da obra de Eich: <i>Botschaften des Regens</i> como ápice da modernidade.....	58
2. Tradução e crítica como ferramentas da tradução	
2.1. As épocas de Goethe, os caminhos de Schleiermacher e as etapas de tradução.....	64
2.2. Das concepções de linguagem, da intraduzibilidade e da tradução literária.....	69
2.3. Da tradução como criação e como crítica.....	74
2.4. Traduzir e escrever.....	79
2.5. Noções de fidelidade e perda.....	84
2.6. Sobre signo e descontínuo, senso de linguagem, corpo e ritmo e retradução.....	87

2.7. Ritmo, para além do metro.....	91
3. Análise e tradução dos poemas	
3.1. “Mirjam”	100
3.2. “Weg zum Bahnhof”	115
3.3. “Februar”	130
3.4. “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”	152
3.5. “Kurz vor dem Regen”	180
Considerações finais	199
Referências bibliográficas	206
Anexo	212

Introdução

UM PONTO DE PARTIDA

O mestrado começa e temos muito a pesquisar e descobrir sobre o nosso objeto de estudos, ou não faríamos um mestrado. Ao mesmo tempo, para escolher um tema, já temos alguma familiaridade com ele. Aí está o primeiro contrassenso, que deve levar muitos pesquisadores de primeira viagem a passarem por algum tipo de decepção com o autor que estudam ao longo do trabalho, como aconteceu comigo.

No meu caso, a escolha do tema de estudos veio do encontro com um livro, em 2016: *Botschaften des Regens* [Mensagens da chuva], de Günter Eich. Folheando aquele livro, lembrei na hora do poema “Inventur” [Inventário], que é leitura essencial para todos os estudantes de germanística na graduação da USP. Resgatei o poema e a aula sobre Eich, do professor Helmut Galle. Era uma aula sobre o pós-guerra, sobre o *Kahlschlag*¹ da literatura alemã, a hora zero, a escrita a partir das ruínas da Segunda Guerra Mundial. Falamos da dificuldade em fazer poesia naquela língua que tinha sido usada pelos nazistas, e da solução de Eich pela linguagem lacônica, pela listagem dos objetos que restavam ao soldado detido em uma prisão americana de guerra, em 1945.

O que mais me chamou a atenção em “Inventur”, então, foi a modernidade. Aquele poema me lembrava de alguma forma o modernismo brasileiro, com sua linguagem coloquial e musicalidade. Era bem ritmado, organizado em quadras, como uma canção popular. De alguma forma, me colocava em contato também com o cancionário popular brasileiro. Agora em 2016, o volume *Botschaften des Regens* me trazia de novo esse laconismo. De novo, a coloquialidade. De novo, algumas quadras ritmadas e rimadas, de novo a música. Se essas formas tradicionais poderiam soar antiquadas, eu via naquela linguagem simples, pouco adjetivada e pouco sentimental, um contraste moderno. Agora, o tema era outro. Não a prisão, mas a natureza. A modernidade não estava exatamente na forma, nem exatamente no tema. Mas estava ali, e eu queria saber por quê.

¹ Sobre *Kahlschlag*, ver o capítulo 1.

Aos poucos, entendi que a musicalidade de Eich se mostrou uma porta de entrada para a leitura de poesia alemã. Há uma longa discussão sobre a ligação entre som e sentido, a impossibilidade de dissociá-los. Qual deles tem mais importância na apreciação de poesia? Qual deles tem mais importância na tradução? Algo me diz que, quando lemos em uma língua estrangeira, o som parece falar bem mais alto do que o sentido numa primeira leitura — é claro que entremeado por ele. E alguns dirão que quando lemos poesia em qualquer língua os efeitos sonoros são mais determinantes para a apreciação estética².

Ao mesmo tempo, notei que o que mais me inquietava na tradução de poesia era justamente ir até o limite do que muitos consideram impossível, outros consideram possível, sabendo que sempre haverá perdas, e outros preferem nem chamar de tradução³. Me interessava traduzir tentando preservar esse elo entre som e sentido que é próprio da poesia, tentando ao mesmo tempo transportar o sentido e recriar a música do original. Foi o que comecei a fazer. Escolhi alguns poemas desse livro, *Botschaften des Regens*. E, enquanto isso, comecei a ler sobre Eich e suas obras, para saber mais sobre o que pretendia traduzir.

Àquela altura, entendi que Eich foi soldado durante a Segunda Guerra Mundial, e toda a bibliografia que li naquele momento isentava Eich como um representante da chamada Emigração Interna (*Innere Emigration*)⁴. Então veio o mestrado, e com ele o aprofundamento dos estudos. A uma dada altura, lendo sobre a culpa na obra de Eich, adentrei uma polêmica que se tornou central na discussão de sua obra depois de sua morte. Uma peça de Eich esquecida, escrita para a rádio estatal durante o Terceiro Reich, foi encontrada em um mosteiro de Praga nos anos 1990. Então um americano, Glenn Cuomo, dedicou sua tese à atuação de Eich no período. E o próprio organizador da obra de Eich pela Suhrkamp, Axel Viereg, um professor neozelandês, entrou em conflito com a editora e a família ao escrever um artigo que evidenciava momentos colaboracionistas na trajetória de Eich, a partir de suas cartas que, depois disso, nunca vieram a lume. Seguiu-se um intenso debate nos jornais alemães, e a pesquisa em torno de Eich se divide entre antes e depois de 1990. Depois de 1990, não se podia mais falar de Eich sem tocar nesse assunto. Não posso falar de Eich sem tocar nesse assunto.

² Ver 2.2.

³ As discussões sobre teoria da tradução e tradução literária estão no capítulo 2.

⁴ Toda a discussão a seguir, sobre a atuação de Eich no Terceiro Reich, está concentrada no capítulo 1.2.

Mergulhei nessa polêmica e entrei em conflito com meu objeto de estudos. Será que eu tinha escolhido estudar um artista nazista? Debrucei-me ainda mais, e cheguei às questões estéticas, que são as que interessam ao meu trabalho. Descobri que Eich começou sua carreira literária na revista *Die Kolonne* [A coluna], defendendo algumas posições conservadoras, que se opunham ao Expressionismo e à Nova Objetividade, as vanguardas alemãs do começo do século. Eich se aproximava por vezes de uma corrente então vigente, a “revolução conservadora” (*konservative Revolution*). Ele rejeitava a urbanidade e o progresso como temáticas da poesia, e insistia em fazer lírica da natureza.

Como Eich era tido como essa nova voz da poesia alemã no pós-guerra, fiquei surpresa quando comecei a ler sobre esse conservadorismo, ainda que ele explicasse em parte esse eco das canções populares e da lírica da natureza nos poemas que me interessaram. Como podia ser conservador e ter escrito poemas que são marcos de uma transição? Poemas tão modernos e lacônicos como “Inventur” e “Latrine”? Como podia ser conservador e ao mesmo tempo anarquista, que foi como Eich ficou conhecido ao fim da vida?⁵ Peter Horst Neumann considera, aliás, que esse anarquismo estava presente desde o começo da obra de Eich⁶.

A revista *Die Kolonne* era editada por Martin Raschke, com quem Eich assinou uma série de longa duração para a rádio do Terceiro Reich. Na *Kolonne*, ele escreveu alguns ensaios sob pseudônimos, defendendo que a poesia deveria ser apolítica, não deveria servir nem à esquerda nem à direita, pois isso a tornaria datada, e que também devia evitar usar termos contemporâneos como “rádio”, por exemplo – muitos autores apontam aí a ironia de que Eich se tornará um célebre autor de radionovelas durante o regime Nacional-Socialista.

O fato de estar alheio a questões políticas sem dúvida levou Eich por caminhos questionáveis durante o Terceiro Reich. Mesmo depois de tudo que veio à tona, alguns críticos ainda defendem que ele está entre os autores que praticaram a Emigração Interna, deixando de escrever poemas ao longo dos anos 1930 e só escrevendo peças de rádio, um ganha-pão, um trabalho comercial que ele consideraria menor. Outros apontam Eich como um oportunista que, embora nunca tenha manifestado publicamente seu apoio ao

⁵ O termo “conservador” e seus cognatos permeiam todo o primeiro capítulo desse trabalho, com os seguintes sentidos: avesso à modernidade; contrário à incorporação de avanços tecnológicos e linguagem contemporânea na literatura; que tende ao isolamento rural e fuga do progresso; a favor do resgate de formas literárias antigas e da continuidade da tradição literária, em oposição às rupturas vanguardistas; avesso à politização da literatura em um momento de efervescência política. Mas, como veremos em 1.2, o termo é controverso, e a resistência ao progresso passa a ser vista como “progressismo” na era atômica.

⁶ Ver 1.2.

Nacional-Socialismo nem tenha escrito obras de cunho antisemita, enriqueceu durante o período como autor de peças de rádio financiadas pelo Terceiro Reich. Alguns acreditam que a riqueza de seu trabalho no pós-guerra vem da consciência de ter se “vendido”, da culpa, do arrependimento.

Eich por um lado passava pelo crivo nazista, ao negar a cultura americana e fazer uma poesia da natureza inspirada pela tradição. Por outro, não embarcava no sistema Nacional-Socialista em sua corrida pelo progresso e armas. Há muitos trabalhos debatendo a atuação de Eich nesse período. Ele escreveu peças até 1939, sendo que uma delas é considerada especialmente política, uma peça de propaganda contra a Inglaterra. Nesse meio tempo, foi chamado como soldado para combater na guerra. Seu apartamento foi bombardeado em Berlim, de modo que muitas dessas peças se perderam e o tema só voltou à tona em 1990.

Depois da guerra, junto com os poemas do cativo, Eich integraria desde os primórdios os encontros do *Gruppe 47*, que reuniam escritores que pensavam a literatura na transição para a democracia. Alguns autores defendem, contudo, que a poesia que se praticou ali foi de fato uma poesia de retorno, e não uma poesia de ruptura. Diante das ruínas, e depois do *Kahlschlag*, esses autores recuperaram as tradições alemãs como um lugar de apoio, de base.

Muitas questões me vieram à cabeça ao longo de minha pesquisa: é possível separar autor de obra? Seria possível fazer uma poesia rimada e ritmada e moderna? Ou o que eu estava procurando cada vez mais nas formas, ao escolher me debruçar só sobre as quadras, era um sintoma de conservadorismo estético? Seria possível fazer uma lírica da natureza moderna? Falar da natureza é necessariamente ser conservador, ou se alienar politicamente? O que significava fazer lírica da natureza antes da guerra, o que significava depois, e o que significa hoje, quando defender a natureza virou pauta de resistência (e sobrevivência)?

Essas e outras perguntas me fizeram me agarrar a Eich. Depois de muita reflexão, entendi que rejeitar Eich pelo que descobri de sua biografia seria um jeito de aprofundar um abismo. Tive vontade de ler mais sobre ele, de entendê-lo melhor, para poder informar os estudantes e leitores brasileiros, já que há pouquíssimas pesquisas sobre ele — e, ao mesmo tempo, me debruçar sobre esses poemas que em nenhum momento deixaram de ecoar na minha cabeça; traduzir esses poemas ainda desconhecidos no Brasil.

Se nos anos 1990 a crítica a Eich diz respeito à sua atuação durante o Terceiro Reich, enquanto ele ainda estava vivo as controvérsias diziam respeito à sua

radicalização, por escrever obras cada vez mais inacessíveis, mesmo as peças de rádio, que cada vez mais rompiam com o status quo. Uma poesia cada vez mais lacônica, com intensa reflexão poetológica, e com consciência aguda de seus desdobramentos políticos. Hoje, Eich não desperta mais reações tão enérgicas, e embora seja matéria obrigatória nos currículos de germanística, é pouco pesquisado — salvo algumas exceções, como Júlia Garraio, germanista portuguesa que em 2005 dedicou sua tese de doutorado às reflexões poetológicas de Eich, e que serviu de base para o primeiro capítulo deste trabalho.

ESTRUTURA DO TRABALHO

Pretendo apresentar aqui a tradução comentada de cinco poemas do livro *Botschaften des Regens* (Suhrkamp, 1955), de Günter Eich (Lebus an der Oder, 1907 – Großmain, 1972). Foram duas as atividades principais de Eich ao longo da vida: poeta e autor de peças radiofônicas. Além disso, Eich assinou algumas obras de ficção e traduziu poemas do chinês e do húngaro. Vencedor do Georg-Büchner-Preis em 1959, Eich se destacou no pós-guerra como uma voz de transição democrática com os poemas do *Kahlschlag*, ou *Stunde Null* da literatura alemã, e como membro destacado do *Gruppe 47*.

Os poemas escolhidos para tradução têm alguns traços em comum; são todos poemas que seguem a tradição da *Volkslied*⁷, ou canção popular, estruturados em quadras, estrofes regulares de quatro versos com rimas cruzadas (por vezes completas, por vezes parciais), 3 ou 4 acentos por verso e terminação dos versos em geral masculina (acentuada)/feminina (não acentuada) alternante. Os autores que nortearam minha análise dos poemas em alemão são Christian Wagenknecht e Dieter Burdorf, e apresento algumas de suas ideias e nomenclaturas no capítulo 2.7.

Ao mesmo tempo, no campo temático, todos os poemas do corpus flertam com a lírica da natureza. Por mais que alguns poemas tragam cenários e léxico urbano, todos estão inseridos dentro de um ciclo de poemas (cf. Cook) que perpassa as estações do ano, começando e terminando no outono: este ciclo é o próprio livro *Botschaften des Regens*⁸. Assim, como na tradição do haikai, todos os poemas do corpus têm alguma marca mais ou menos evidente de estação do ano, e esse é o ponto de partida para que dialoguem com a tradição da lírica da natureza.

⁷ Ver 2.5 para uma definição de *Volkslied*.

⁸ Sobre “ciclo de poemas”, ver 1.4.2.

O trabalho começa com uma biografia do autor, um pouco mais extensa do que o previsto a princípio. Enquanto abordo aspectos por vezes polêmicos de sua vida pessoal, pretendo apresentar um panorama das correntes estéticas que fizeram parte de sua trajetória nada linear. Esse capítulo também situa o livro *Botschaften des Regens* na obra de Eich e revela suas particularidades, sendo útil para nos nortear na análise e interpretação dos poemas. Entre os autores mais importantes para essa parte do trabalho estão os germanistas Julia Garraio, Axel Vieregg e Fabian Lampart.

O segundo capítulo discute algumas obras da teoria da tradução que foram fundamentais para nortear o trabalho tradutório, em especial a ideia de “épocas de tradução” a partir de Goethe e “retradução” a partir de Antoine Berman, a ideia de “tradução como criação e como crítica” a partir de Haroldo de Campos e um campo amplo de reflexões em torno do conceito de “tradução literária”, conforme Paulo Henriques Britto. Nesse capítulo, discuto ainda o conceito de “ritmo” a partir de Henri Meschonnic e Matheus Barreto (pesquisa em andamento) e reúno a terminologia de versificação e rimas utilizada nas análises dos poemas, tanto em alemão para os originais quanto em português para as traduções.

O terceiro capítulo traz as traduções propriamente ditas. Os poemas estão organizados conforme a ordem de aparição no livro. Sobre cada poema apresento primeiro uma breve contextualização, seguida de uma primeira tradução interlinear e uma leitura parafraseada do poema para situar o leitor. Então, faço uma análise detalhada dos aspectos formais, sistematizada em tabelas e expandida em um comentário. Nos casos em que o poema tem mais de uma versão, uma comparação entre as versões me permitiu aprofundar seu sentido. E para finalizar a parte preliminar do trabalho tradutório, ainda sumário uma interpretação fundamentada na voz da crítica. Passo então às traduções definitivas, que buscam levar em conta tudo o que apareceu nas análises prévias. As traduções são seguidas de uma análise detalhada e comparativa com os originais, além de um comentário sobre sua realização.

O anexo traz poemas citados de Eich ao longo do trabalho, mas que não integram o corpus, além de poemas citados de outros autores. Acredito que posso afirmar, depois desse processo, que pude me aprofundar na vida e obra de Günter Eich e em alguns pontos importantes discutidos no campo da tradução literária, e que essas ferramentas me ajudaram a fazer traduções fundamentadas, com um conhecimento profundo do objeto traduzido e de alguns princípios tradutórios norteadores.

1. Günter Eich: entre a ruptura e a continuidade, o *Kahlschlag* e a lírica da natureza

Wilhelm e o velho

Wilhelm: Acha que é possível escrever quando toda a política se nos tornou alheia?

O velho: Sim. Se fosse possível descrever como se chegou a esse alheamento. Ele só não pode parecer natural.

Wilhelm: Eu teria que contar toda a história do Ocidente.

O velho: É claro.

Wilhelm: Na verdade, primeiro a política tornou-se para mim tão incompreensível quanto a escrita. Eu queria escrever politicamente, mas percebi que me faltavam palavras. Quer dizer, havia palavras, mas elas não tinham nada a ver comigo. Não me faziam sentir nada. Isso não é meu, pensei. Eu escrevia como falam talvez os políticos progressistas, mas mais desamparado, porque eu não agia, e mais incisivo, por desamparo.

O velho: Mas isso teria sido motivo para se tornar ativo politicamente e parar com a escrita?

Wilhelm: Mas foi por meio da escrita que percebi que não podia formular minhas necessidades de modo político. Os políticos nunca as despertaram, só os poetas.

O velho: Que interesse tem o mundo nas suas necessidades pessoais?

Wilhelm: Todo mundo tem necessidades pessoais, e elas são as verdadeiras. Para mim só há necessidades pessoais.

O velho: Mas elas são inatingíveis, comparadas às necessidades com que a política se ocupa. [...]

Wilhelm: Se ao menos a política e a poesia pudessem ser uma coisa só.

O velho: Seria o fim do desejo e o fim do mundo.⁹

⁹ Trecho de *Falsche Bewegung* [Movimento em falso] (1975), roteiro de Peter Handke para o filme homônimo de Wim Wenders, inspirado em *Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister*, de Goethe. Todas as traduções, salvo indicação em contrário, são minhas. “Wilhelm und der Alte./ Wilhelm: “Glauben Sie, dass man schreiben kann, wenn alles Politische einem fremd geworden ist?”/ Der Alte: “Ja. Wenn man beschreiben könnte, wie es zu dieser Fremdheit gekommen ist. Sie darf nur nicht als das Natürliche erscheinen.”/ Wilhelm: “Da müsste ich ja die ganze Geschichte des Abendlandes erzählen.”/ Der Alte: “Freilich.” Wilhelm: “Eigentlich ist mir das Politische erst mit dem Schreiben unfassbar geworden. Ich wollte politisch schreiben und merkte dabei, dass mir die Worte dafür fehlten. Das heißt, es gab schon Worte, aber die hatten wieder nichts mit mir zu tun. Ich hatte überhaupt kein Gefühl dabei. Das ist doch nicht von mir, dachte ich. Ich schrieb, wie vielleicht fortschrittliche Politiker reden, nur hilfloser, weil ich nicht handelte, und pointierter, aber aus Hilflosigkeit.” [...]/ Der Alte: “Das wäre doch ein Grund gewesen, politisch aktiv zu werden und mit dem Schreiben aufzuhören?”/ Wilhelm: “Aber ich hatte doch gerade mit dem Schreiben gemerkt, daß ich meine Bedürfnisse eben nicht auf politische Weise formulieren konnte. Ich fand sie bis jetzt nie von einem Politiker geweckt, immer nur von den Poeten.” Der Alte: “Was kümmern denn die Welt deine höchstpersönlichen Bedürfnisse?” Wilhelm: “Höchstpersönliche Bedürfnisse hat ein jeder, und sie sind die eigentlichen. Für mich gibt es nur höchstpersönliche Bedürfnisse.”/ Der Alte: “Aber sie sind unerfüllbar, im Gegensatz zu den Bedürfnissen, mit denen die Politik sich beschäftigt. [...] / Wilhelm: “Wenn nur beide, das Poetische und das Politische, eins sein könnten.” / Der Alte: “Das wäre das Ende der Sehnsucht und das Ende der Welt.”

Günter Eich foi poeta, ficcionista e autor de peças radiofônicas. Em seu percurso literário, que vai do fim dos anos 1920 ao começo dos anos 1970, críticos veem ora momentos de inovação e ruptura, ora traços de continuidade¹⁰. Segundo Post-Adams, “O nome de Günter Eich desperta, ainda hoje, as reações mais contraditórias. A recepção de sua obra variou conforme o gênero e a década”¹¹.

Entre as muitas polêmicas que veremos ao longo deste capítulo, ninguém questiona que Eich seja uma voz destacada da chamada *Kahlschlagliteratur*.¹² Segundo Post-Adams, ele foi considerado o “verdadeiro representante” dessa fase de reconstrução da literatura a partir das ruínas da Segunda Guerra Mundial¹³. Os poemas que escreveu enquanto estava detido numa prisão americana de guerra, em 1945, como “Inventur” e “Latrine”, além de outros textos publicados no volume *Abgelegene Gehöfte* [*Chácaras remotas*], de 1948, são considerados marcos desse momento — Anna Magdalena Fenner fala em textos “programáticos” da *Kahlschlaglyrik*¹⁴. Jörg Drews afirma que, embora se conheça pouco de sua obra hoje, Eich era um dos poetas mais conhecidos e apreciados nos anos 1950 e 1960, ao lado de Gottfried Benn, Karl Krolow e Paul Celan, e que seus poemas do *Kahlschlag* são os de maior importância para um tempo de “total

¹⁰ Cf. Neumann, 1981; Vieregg, 1996; Garraio, 2005; Lampart, 2013.

¹¹ „Der Name Günter Eich ruft auch heute noch die widersprüchlichsten Reaktionen hervor. Die Rezeption seines Werks war je nach Gattung und Jahrzehnt auffällig unterschiedlich.“ Post-Adams, 2008, p. 1.

¹² O termo *Kahlschlag*, traduzido por Júlia Garraio como “tábula rasa” (2005, p.286), está associado a um ideal de recomeço literário e inovação em 1945, também referido pelo termo *Stunde Null*, “hora zero”. A questão central que o *Kahlschlag* coloca, segundo Fabian Lampart é: como formular esteticamente a experiência traumática da Segunda Guerra Mundial? (2013, pp. 102-3). Dieter Lamping fala em uma linguagem que deve ser abordada em outros termos para dar conta de uma realidade histórica inédita (2016, p. 458). A crítica fala em uma linguagem sóbria e reduzida (Cf. Lampart, p. 105). *Kahlschlag*, segundo Joshua Mehigan (2009, pp. 37-39), se refere ao ato de abrir clareiras nas florestas [clearing forests], e foi usado para autores que escreviam como se estivessem abrindo essas clareiras. “Kahlschlagliteratur responded to the catastrophic destruction of the war, and to the general debasement of meaningful language under Goebbels, et. al. These writers meant to address their shattered reality with dependable bluntness and, in doing so, to move on.” [A literatura do *Kahlschlag* respondia à destruição catastrófica da Guerra e à degradação geral da linguagem significativa sob Goebbels, entre outros. Esses escritores queriam tratar de sua realidade despedaçada com franqueza e, ao fazê-lo, seguir em frente.] (Mehigan, 2009, p.38). Essa mesma literatura é também chamada de *Trümmerliteratur*, “literatura de escombros”, segundo Heinrich Böll, uma literatura sobre pessoas que viviam nos escombros (2013, p.18). No ensaio de 1952, Böll menciona outros dois termos associados a essa “nova literatura”: *Kriegs-* e *Heimkehrliteratur*, ou seja: “literatura de guerra” e “literatura de retorno”, e opõe a elas uma literatura alheia ao presente, que feche os olhos a essa realidade do pós-guerra (2013, p.18-20). No caso de Eich, a *Kahlschlaglyrik*, ou a *Trümmerliteratur*, estará sempre associada aos “poemas do cativo”, ou seja, aos poemas que ele escreveu enquanto esteve preso em um campo de detenção norte-americano. A discussão sobre essa literatura do pós-guerra imediato costuma vir acompanhada do questionamento acerca do grau de sua inovação (cf. Lampart, 2013, Garraio, 2005, Lamping, 2016). A ideia de recomeço parece figurar na leitura dos contemporâneos imediatos daquela literatura, mas mais tarde a crítica mostra que na década de 1950 há uma continuidade com a literatura anterior à guerra (Cf. Lamping, 2016, p.458).

¹³ Post-Adams, 2008, p. 1.

¹⁴ Fenner, 2015, p.28.

empobrecimento e privação da Alemanha”¹⁵. Para Garraio, foram os “famosos ‘poemas do cativoiro’” que deram “notoriedade a Eich como representante da chamada ‘literatura de escombros’”¹⁶.

Todas essas considerações apontam para um caráter de inovação e ruptura em relação à poesia que ele próprio praticava antes da guerra, como veremos em seguida¹⁷. Segundo Fenner, a perspectiva subjetiva dos poemas do cativoiro foi vista pela crítica como sinal de “autenticidade”¹⁸. Mas o livro *Abgelegene Gehöfte* não continha apenas os poemas escritos imediatamente após a guerra. Nele, Eich reuniu também poemas escritos ainda na década de 1930, mais precisamente até 1935 (entre 1935 e 1945, o autor não teria escrito poemas¹⁹). Segundo Post-Adams, embora alguns textos isolados do livro busquem “um novo e hesitante começo na paisagem arruinada da literatura, eles estão em sua maioria claramente ligados à tradição”, sendo que muitos foram escritos antes da guerra²⁰. Para Júlia Garraio, 1945 não pode ser tido como uma ruptura na obra do escritor, já que ao incluir poemas escritos durante a ditadura no novo livro, Eich mostra que ainda os aceita no pós-guerra²¹. Mas, em outro momento, a autora reconhece que o livro “testemunha exemplarmente a coexistência de sinais de ruptura e de continuidade na obra eichiana do após-guerra”, pois o autor revela uma “dívida” com o “discurso poetológico da tradição oitocentista” e, ao mesmo tempo, mostra sua “evolução” como poeta sujeito aos “processos históricos” e uma “necessidade” de “transformação literária”²². Ora, será o Günter Eich do pós-guerra um poeta da continuidade ou da ruptura?

Não é só o livro *Abgelegene Gehöfte* como um todo que traz essa tensão entre o velho e o novo. Os poemas geralmente associados à *Kahlschlagliteratur* que integram o livro, quando analisados de perto, trazem traços de continuidade, embora sejam símbolos de um momento de ruptura. O poema “Inventur”, por exemplo, ao tematizar a vida na prisão e a redução das posses, na forma de um inventário e com uma linguagem concisa,

¹⁵ „(...) zwei der für die Stunde der totalen Verarmung und Entblößung Deutschland im Jahre 1945 aussagekräftigsten Gedichte, *Inventur* und *Latrine* (...)“ Drews, 2006, p. 613.

¹⁶ Garraio, 2005, p.122.

¹⁷ Ver 1.1.

¹⁸ Fenner, 2015, p.28. Por “subjetiva”, aqui, entendo uma perspectiva centrada na vivência do próprio autor, ainda que ela possa ser também “objetiva” no sentido de “construída numa linguagem direta, sem floreios ou excesso de sentimentalidade”.

¹⁹ Cf. Lampart, 2013, p. 138.

²⁰ „(...) hier gibt es einzelne Gedichte, die einen zögernden Neuansatz in der literarischen Trümmerlandschaft versuchen, obwohl die meisten deutlich an die Tradition anknüpfen (...)“ Post-Adams, 2008, p.2.

²¹ Cf. Garraio, 2005, p.250.

²² Id., p.288.

remete a uma experiência familiar à população alemã naquele momento, e isso pode parecer um traço de atualidade e inovação²³. Ao mesmo tempo, esse poema está ligado a uma forte tradição literária, de modo que as ideias de “recomeço literário”, “tábula rasa” e “Stunde Null” [hora zero] em 1945 podem ser consideradas falácias²⁴. Ainda assim, mesmo que o poema se ligue à tradição, é possível ver uma ruptura literária, pois ele apresenta uma linguagem concreta e revela um desejo de repensar o lugar do artista na sociedade, além da crença de que é possível inovar a linguagem e os padrões socioculturais de uma Alemanha em ruínas²⁵.

“Latrine”, do mesmo modo, está para Júlia Garraio entre os

[...] poemas do cativo em que a tensão entre a tradição literária e a situação do prisioneiro atinge dimensões mais radicais. As formas estróficas e métricas usadas no texto — a quadra de verso curto com rima cruzada, de origem popular, muito comum desde o Romantismo — são conotadas com a lírica tradicional, tendo sido usada por Eich nos anos 30 [...] Em ‘Latrine’, porém, a forma tradicional é utilizada para invocar um cenário que rompe drasticamente com a tradição. O eu-lírico é um prisioneiro de guerra, numa latrina a olhar para o rio, recordando versos de Hölderlin, enquanto dá conta da sujidade que o rodeia. [...] a descrição sóbria e exaustiva do cenário imundo da latrina traduz a recusa do sentimentalismo e do olhar do esteta a uma vontade de provocar e de defraudar as expectativas do leitor de lírica tradicional com idílios da natureza. [...] O poeta cria dissonâncias semânticas e utiliza meios provocatórios para confrontar a tradição literária com a realidade do pós-guerra.²⁶

Embora esses poemas não sejam o objeto de nosso estudo, apresento aqui “Latrine” no original e em tradução minha, a título de ilustração:

Latrine

Latrina

Über stinkendem Graben,
Papier voll Blut und Urin,
umschwirrt von funkeln den Fliegen,

Sobre a fossa fedorenta,
papel de sangue e xixi,
de joelhos me agacho,

²³ Id., p.286.

²⁴ Id., p.287.

²⁵ Id., ibd.

²⁶ Id., p. 281.

hocke ich in den Knien,	entre moscas a zunir,
den Blick auf bewaldete Ufer, Gärten, gestrandetes Boot. In den Schlamm der Verwesung klatscht der versteinete Kot.	o olhar à orla e seu bosque, jardins, barco preso no chão. Duras fezes estalam no lodo da putrefação.
Irr mir im Ohre schallen Verse von Hölderlin. In schneeiger Reinheit spiegeln Wolken sich im Urin.	Me engano ou no ouvido ressoam versos de Hölderlin. Nuvens qual neve em pureza refletem-se no xixi.
“Geh aber nun und grüße die schöne Garonne —” Unter den schwankenden Füßen schwimmen die Wolken davon. ²⁷	“Mas agora vá, cumprimente a bela Garonne —” sob os pés trementes afastam-se as nuvens.

É interessante observar como se dá essa tensão entre continuidade e ruptura, que caracteriza também os poemas do nosso corpus, igualmente escritos no pós-guerra. Os poemas de *Botschaften des Regens* (1955), como veremos mais à frente, estabelecem uma continuidade com a tradição da lírica da natureza, e os textos escolhidos para análise e tradução trazem essa mesma quadra com rima cruzada, de origem popular, muito usada no Romantismo e citada por Garraio. Ao mesmo tempo, vemos nos poemas a linguagem lacônica e concreta de “Inventur”, sem muito espaço para o sentimentalismo, e Fabian Lampart dirá que nesse livro Eich chega ao mais alto grau de modernidade em sua obra do pós-guerra (ver 1.5)²⁸.

Antes de falar em ruptura e modernidade, é preciso entender melhor a que tradição o poeta se ligava, portanto a que ele estava dando continuidade, e para isso voltaremos aos anos que antecedem a guerra.

²⁷ Eich, GWI, 1991, p.37.

²⁸ Cf. Lampart, 2013, p.162.

1.1. A infância e os primeiros passos na República de Weimar (1907-1933)

Nascido em Lebus an der Oder em 1907, Günter Eich muda-se diversas vezes de cidade na infância, por causa do trabalho do pai em empreendimentos agrícolas de Brandemburgo²⁹. Em 1918, a família se estabelece em Berlim, e no mesmo ano sua mãe morre. O pai logo se casa com a antiga governanta da família, e todos se mudam para Leipzig. Sua infância, marcada pela Primeira Guerra Mundial, o desmoronamento da ordem oitocentista, a industrialização, o êxodo para as cidades, a queda de Guilherme II e a conseguinte guerra civil, é caracterizada por um sentimento de insegurança que se fez notar em toda uma geração³⁰.

Depois do Abitur, já no período da República de Weimar, Eich começa a estudar sinologia em Berlim, onde conhece Martin Raschke, Willi Fehse e Jürgen Eggebrecht, nomes relevantes no mundo literário com quem firmará longas amizades e relações de trabalho³¹. Em 1927, são publicados seus primeiros poemas, sob o pseudônimo Erich Günter, na *Anthologie jüngster Lyrik* [Antologia da mais nova lírica], organizada por Willi Fehse e Klaus Mann. Nessa antologia, vê-se pela primeira vez a poesia do fim da República de Weimar voltar-se para o tradicionalismo, opondo-se à estética da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade]³² e à literatura politicamente engajada, e recuperando formas variadas como “a lírica de inspiração cristã, a poesia mística, a imitação da *Klassik* ou a lírica da natureza”³³.

²⁹ Os dados biográficos foram retirados da cronologia de Joachim W. Storck e Karl Karst. (Eich, 2006, pp. 603-612).

³⁰ Cf. Garraio, 2005, p.42. Esse sentimento de insegurança é um traço que alguns críticos reconhecerão na obra de Eich do pós-guerra, incluindo alguns dos poemas do nosso corpus, como veremos mais adiante.

³¹ Id., p.47.

³² Segundo Garraio, a Nova Objetividade surge no início dos anos 1920 como tendência estética nas letras alemãs, e em 1930 se estabelece como a corrente dominante no meio cultural da República de Weimar. Embora não seja um grupo coeso, o movimento faz parte do Modernismo, confrontando-se com a industrialização e a urbanização e opondo-se ao excesso de subjetivismo e à espiritualização do Expressionismo, em busca de mais objetividade, precisão e sobriedade na criação literária, a partir da recuperação de certos aspectos do Naturalismo. O estilo é documental e comprometido com a realidade, com técnicas da escrita jornalística, e a arte para de ser vista como autônoma para ser vista como algo útil, um bem de consumo dentro de um contexto cada vez mais politizado e massificado. Contrários à lírica sentimental e ao individualismo, os autores dessa corrente defenderão que se adote um posicionamento político-social, que pense a coletividade (2005, p. 51).

³³ Id., p. 53.

Ainda em 1927, Eich começa a estudar economia em Leipzig, onde trava contatos com Oskar Loerke, que o influenciará como autor de lírica da natureza, e Hermann Kasack, um interlocutor que o ajudará no pós-guerra, como veremos mais adiante. Entre 1928 e 1929, o autor continua os estudos de sinologia em Paris, onde frequenta o “meio boêmio de Montparnasse”³⁴ e conhece o surrealista Philippe Soupault, que lhe apresenta as obras de Rimbaud, Lautréamont e Apollinaire. Segundo Marie Simon Rollin, Eich teria tido aí a oportunidade de escolher outra via intelectual e estética antes de 1933, mas ao voltar a Leipzig, em vez de se juntar às revistas expressionistas *Die Aktion* e *Der Sturm*, mantém-se ligado aos autores que fundarão a “conservadora” *Die Kolonne* [A coluna]³⁵.

São eles Martin Raschke e Adolf Artur Kuhnert, que lançam a revista pela editora Wolfgang Jess, em Dresden, em 1929. Eich será colaborador regular de *Die Kolonne* até o fim de 1932, publicando poemas, uma narrativa, um drama, uma radionovela, ensaios e resenhas (por vezes sob o pseudônimo Georg Winter). Ao lado de Raschke, Eich é o autor com o maior número de publicações na revista³⁶. Ao longo desses anos, ele fará sua estreia como poeta, com o livro *Gedichte* [Poemas] (1930) — publicado na coleção *Die junge Reihe* [A série jovem], uma iniciativa também de Raschke em parceria com a editora Wolfgang Jess —, e sua estreia no rádio, com a peça radiofônica *Leben und Sterben des großen Sängers Enrico Caruso* (1931) [Vida e morte do grande cantor Enrico Caruso], escrita em parceria com Raschke e transmitida na Funk-Stunde Berlin, a primeira rádio alemã³⁷. O nome de Eich ficará mais tarde associado principalmente a esses dois gêneros literários, a poesia e a peça radiofônica, e sua passagem por *Die Kolonne* marca sua afirmação como poeta no fim da República de Weimar³⁸. O ápice desse movimento é o ano de 1932, quando Eich abandona os estudos para viver como escritor independente, e se muda para Dresden para trabalhar na redação da *Die Kolonne*, onde mora com Raschke e Kuhnert. Lá, chega a contribuir como editor de um número da revista e membro do júri de seu prêmio literário.

³⁴ Id., p. 48.

³⁵ Cf. Rollin, 1996, p. 34-5. Embora as revistas expressionistas sejam mais antigas que a *Kolonne*, a autora as considera mais inovadoras.

³⁶ Cf. Garraio, 2005, p. 61.

³⁷ Consta como data de nascimento da Funkstunde AG Berlin o dia 29 de outubro de 1923, durante a República de Weimar. Entre 1933 e 1935, a rádio, então controlada pela Reichs-Rundfunk-Gesellschaft [Sociedade da rádio do Reich] se torna o principal instrumento de propaganda do regime Nacional-Socialista. Informações colhidas no Deutsches Rundfunkarchiv, acessível em <https://www.dra.de/de/bestaende/weimarer-rundfunk/>. Acessado em 10 de janeiro de 2021.

³⁸ Cf. Garraio, 2005, p. 49.

1.1.1. A revista *Die Kolonne* como terreno para o cultivo da lírica da natureza

A tendência de recuperação de uma lírica de valor intimista e espiritual, já presente na *Anthologie jüngster Lyrik*, será continuada em *Die Kolonne*³⁹. A revista, como a antologia, é considerada por diversos críticos como uma tentativa de resistência à estética da *Neue Sachlichkeit* [Nova Objetividade] e à literatura politicamente engajada⁴⁰. Se a Nova Objetividade busca situar os cenários urbanos e o proletariado no centro da escrita literária para atingir fins políticos, a redação de *Die Kolonne* chama a atenção para a natureza que está por trás de qualquer espaço da civilização, e recusa a ideia de arte engajada, com um fim — ao invés disso, a ideia de autonomia da arte será um de seus principais pilares⁴¹. Para os editores de *Die Kolonne*, o valor estético da poesia não deveria ser subordinado a ideologias, e era preciso resgatar a interioridade humana e os cenários da natureza como fonte de criação⁴². Logo veremos como Eich adotará esses pressupostos em suas reflexões poetológicas da época.

O editorial da *Die Kolonne* também está afinado com o conceito de Realismo Mágico que surge na Alemanha no fim da década de 1920. Segundo Garraio,

[...] a superação do subjetivismo exacerbado do Expressionismo; a valorização dos objetos e da precisão na captação do real, uma atitude que se demarca, todavia, da Nova Objetividade, já que o real não surge como cenário da metrópole industrial e tecnológica, mas como o ambiente original do ser humano, a natureza; a rejeição de uma concepção meramente racionalista de realidade; a valorização do pormenor e dos objetos não como fim em si mesmo, mas como meios imbuídos de significado, como veículos para o espiritual, para a captação do Todo e dos mistérios do real⁴³.

³⁹ Id., p. 53.

⁴⁰ Id., p. 56.

⁴¹ Id., p. 57.

⁴² Id., p. 59.

⁴³ Id., ibd. Garraio parte dos estudos de Michael Scheffel, que afirma que o conceito de Realismo Mágico foi usado pela primeira vez na Alemanha em 1923 para identificar uma pintura pós-expressionista, embora seus maiores frutos tenham vindo mais tarde da América Latina.

Muitos desses traços aparecem na obra de Eich da época, e também em sua obra posterior: em um cenário da natureza, cotidiano, descrito com minúcia e realismo, vemos surgir uma atmosfera de mistério, sem elementos fantásticos ou sobrenaturais, mas com cifras que apontam para uma esfera além do visível, muitas vezes ligadas à morte⁴⁴.

Die Kolonne seria o primeiro espaço, na República de Weimar, para muitos *Naturmagische Lyriker* [poetas da magia da natureza] que se tornariam conhecidos no pós-guerra⁴⁵. Embora os mais importantes nomes dessa corrente nos anos 1920, Oskar Loerke (1884-1941) e Wilhelm Lehmann (1882-1968), não fizessem parte da revista, o editorial já deixa clara desde o primeiro número a afinidade com a lírica da natureza, privilegiando cenários naturais e vocabulário da natureza, mostrando o mundo natural como superior à civilização humana e como um meio cheio de mistérios por decifrar.⁴⁶ Segundo Garraio, “o ideal de lírica da natureza preconizado na revista *Die Kolonne* se encontra intimamente associado a uma concepção ‘mágica’ da linguagem, a um modelo de palavra poética como meio de revelação do real”⁴⁷. Como veremos, essas tendências aparecerão não só na poesia de Eich da época, como em sua poesia do pós-guerra, incluindo os poemas de *Botschaften des Regens* que são objeto deste estudo.

1.1.2. Reflexões poetológicas de Eich em *Die Kolonne*

É em *Die Kolonne* que Eich manifestará suas primeiras reflexões poetológicas. Um trecho muito citado pelos críticos mostra sua posição nessa fase, radicalmente contrária à literatura com engajamento político:

Considero totalmente indigno de mim ter que me desculpar pelos meus poemas e prestar reverência a editoriais, e hei de prescindir sempre de aludir à minha “consciência social”, mesmo correndo o risco de não conquistar a simpatia dos jornais de esquerda e mesmo correndo o risco ainda mais terrível de não ser

⁴⁴ Id., p. 143.

⁴⁵ Id., p. 106.

⁴⁶ Id., p. 107.

⁴⁷ Id., p. 110.

considerado “atual”. E responsabilidade perante a época? Absolutamente nenhuma. Apenas perante mim próprio⁴⁸.

O poeta, assim, em defesa da autonomia da arte, não precisaria tomar partido, e poderia mesmo alhear-se de seu tempo e espaço em prol de sua interioridade⁴⁹. Por trás do pensamento de Eich, pode estar uma máxima de Goethe: “O poeta tem uma posição demasiado elevada para dever tomar partido”⁵⁰. É nesse mesmo texto que Eich afirma, “A princípio sou poeta, e tudo o que escrevo são, em maior ou menor medida, ‘diálogos internos’”⁵¹. Para Fenner, Eich mostra, nessa fase, considerar a poesia como “expressão de experiências e percepções subjetivas, assim como do isolamento do indivíduo”⁵².

Importante notar que, em resenha publicada em *Die Kolonne* em 1931, ao falar contra a “Tendenzliteratur” [literatura tendenciosa], ou literatura engajada politicamente, fica claro que Eich não considera linguagem e forma esferas acessórias e decorativas, que estão lá para deixar mais bonita uma mensagem com uma intenção extraliterária, ideológica, mas elementos internos essenciais para a coesão do texto poético⁵³. Uma carta de Eich a Erhard Göpel em 16 de agosto de 1931 vai na mesma direção, mostrando que Eich considerava a forma e o conteúdo indissociáveis na poesia; a palavra poética, assim, não está a serviço de um conteúdo sócio-político, e o texto deve ser valorizado como fenômeno estético:

Acho que agora sou considerado por Martin Raschke, Kuhnert e Jürgen Eggebrecht como um formalista e partidário da arte pela arte. Mas apenas começo a conquistar para mim uma velha sabedoria, a sabedoria da frase batida: *Le style, c'est l'homme*, uma frase que antes me era incompreensível e estava totalmente fora do meu domínio. É que uma torrente de sentimentos não serve para nada, os sentimentos são baratos, o estilo significa para mim não

⁴⁸ „Ich finde es gänzlich unter meiner Würde, mich für meine Gedichte zu entschuldigen und mich vor Leitartikeln zu verbeugen, und werde immer darauf verzichten, auf mein ‚soziales Empfinden‘ hinzuweisen, selbst auf die Gefahr hin, die Sympathie von Linksblättern nicht zu erringen und selbst auf die noch furchtbarere Gefahr hin, nicht für ‚heutig‘ gehalten zu werden. Und Verantwortung vor der Zeit? Nicht im Geringsten. Nur vor mir selber.“ Eich apud Garraio, tradução de Garraio, 2005, p. 64. O testemunho, de 1930, foi publicado mais tarde como “Innere Dialoge” [Diálogos internos].

⁴⁹ Garraio, 2005, p. 64.

⁵⁰ „Der Dichter steht viel zu hoch, als dass er Partei machen sollte“. Goethe apud Garraio, tradução de Garraio, 2005 p. 64.

⁵¹ „Ich bin zunächst Lyriker und alles, was ich schreibe, sind mehr oder minder ‚innere Dialoge‘“ Eich apud Fenner, tradução minha, 2015, p. 96.

⁵² „Ausdruck subjektiver Erfahrungen und Empfindungen sowie der Isolation des Einzelnen.“ Fenner, 2015, p. 96.

⁵³ Garraio, 2005, p. 92.

apenas pôr uma vivência, uma coisa ou o que for numa frase de determinado cunho e de determinada entoação, mas ter digerido essa vivência e essa coisa, isto é, encontrar o meu estilo, encontrando-me a mim próprio, não forçar um conteúdo numa [forma?] preexistente.⁵⁴

Assim, se numa época de fortes tensões políticas os escritores eram cobrados por posicionamento, responsabilidade coletiva, e a literatura era vista em sua utilidade, conforme notamos acerca da Nova Objetividade⁵⁵, Eich adota uma posição individualista (responsabilidade “apenas perante mim próprio”), defende a autonomia da arte e a importância da forma.

Em 1932, no artigo “Bemerkungen über Lyrik” [Considerações sobre a lírica], Eich celebra a interioridade como fonte de criação, conforme os pressupostos da revista. “[...] As mudanças do eu são o essencial de uma época”⁵⁶, diz ele; quanto ao vocabulário, o poeta deve dar preferência ao vocabulário da natureza como forma de expressão do eu⁵⁷, e a vocábulos “velhos”, tão distantes do tempo presente que podem ganhar “seu novo significado apenas através do eu”⁵⁸. Para Fabian Lampart, essa posição remete ao “paradigma clássico-romântico, da lírica como gênero genuinamente subjetivo”⁵⁹. Nesse momento, a lírica está, para Eich, alheia às tendências sociais e tecnológicas, e não deve se engajar por este ou aquele partido, pois assim reduziria a complexidade de uma época. Destaco o seguinte trecho em que Eich compara a lírica à natureza, trecho, portanto, fundamental para este estudo:

Pode-se dizer da chuva que promove o crescimento das plantas, mas ninguém vai, por isso, lembrar-se de afirmar que essa é a intenção da chuva. A grandeza

⁵⁴ „Ich glaube, ich gelte jetzt bei Martin Raschke, Kuhnert und Jürgen Eggebrecht als ein Formalist und Anhänger des l’art pour l’art. Aber ich fange nur an, eine alte Weisheit für mich zu erobern, die Weisheit des abgeklapperten Satzes: Le style, c’est l’homme, eines Satzes, der mir früher unverständlich war und gänzlich außer meinem Bereich. Man kann eben mit einem Schwall von Gefühlen nichts anfangen, Gefühle sind billig, und Stil heisst für mich nicht nur, ein Erlebnis, ein Ding oder was es sei in einen Satz von bestimmter Prägung und bestimmtem Tonfall zu bringen, sondern dieses Erlebnis und dieses Ding verdaut zu haben, d. h. meinen Stil zu finden, indem ich mich selbst finde, nicht einen Inhalt in eine vorher bestehende [Form?] zu zwingen.“ Eich apud Garraio, tradução de Garraio, 2005, p. 100.

⁵⁵ Ver 1.1.

⁵⁶ „[...] die Wandlungen des Ichs sind das Wesentliche einer Zeit.“ Eich apud Garraio, tradução de Garraio, 2005, p. 74. Eich escreve este artigo em resposta a Bernhard Diebold, que em artigo também publicado no primeiro número de *Die Kolonne*, “An die jungen Lyriker”, [Aos jovens líricos], em 1932, cobra dos poetas uma abertura radical à modernidade.

⁵⁷ Cf. Garraio, 2005, p. 130.

⁵⁸ „[...] der Lyriker muß alte Vokabeln gebrauchen, die, selbst problemlos geworden, ihre neue Bedeutung erst durch das Ich gewinnen.“ Eich apud Garraio, tradução de Garraio, 2005 p. 74.

⁵⁹ „Diese auf den Autor ausgedehnte normative Gattungssaxiomatik beruht auf dem klassisch-romantischen Gattungparadigma von der Lyrik als dem genuinen subjektiven Genre.“ Lampart, 2013, p.137.

da lírica e de toda a arte é que ela, embora criada pelo ser humano, tem a falta de intencionalidade de um fenômeno da natureza. Podem existir poemas quando ninguém precisa deles, e talvez não existam nenhuns quando todos anseiam por eles.⁶⁰

Por “falta de intencionalidade” da lírica, nesse contexto, entende-se a falta de engajamento político, a ausência de uma função prática no mundo, como, por exemplo, promover uma ideia. Entende-se das palavras de Eich que, se a lírica acabar por beneficiar uma ideia, será como a chuva, que acaba fazendo com que cresçam as plantas, sem ter essa intenção. Importante notar, contudo, que a lírica deve expressar a subjetividade — esse é seu ponto de partida, a lei que deve reger sua criação, mas não sua intencionalidade.

A revista *Die Kolonne* trazia, entremeados aos textos de autores contemporâneos a Eich, reflexões poetológicas de autores do século 19 como Hölderlin e Eichendorff, e quando Eich compara a produção poética à criação na natureza, há um diálogo com essas reflexões⁶¹. Na valorização da interioridade para a criação poética, há também ecos do pensamento de Novalis⁶². Em um poema da época, recolhido mais tarde em *Abgelegene Gehöfte*, “Wiepersdorf, die Arnimschen Gräber” [Wiepersdorf, os jazigos de Arnim], há um diálogo claro com a poesia romântica, seja nas estrofes regulares e quadras rimadas de verso curto, seja no vocabulário da natureza⁶³.

Eich atualiza em sua poesia da época a imagem do “poeta magus”, o mago da palavra capaz de ler as cifras da natureza, motivo recorrente na tradição literária alemã, presente, por exemplo, no poema “Wünschelrute” [Forquilha] de Eichendorff⁶⁴. Trata-se de um elemento da estética romântica que marcou profundamente a obra eichiana. A natureza é compreendida como fonte de sinais que o poeta deve decifrar ou traduzir, conforme mostram diversos críticos: Egbert Krispyn trabalha o conceito de “Chiffrenschrift” [escrita de cifras] como “atualização do mito da palavra adâmica”, Axel

⁶⁰ „Man kann vom Regen sagen, er fördere das Wachstum der Pflanzen, aber niemand wird es einfallen, deswegen zu behaupten, das sei die Absicht des Regens. Die Größe der Lyrik und aller Kunst aber ist es, daß sie, obwohl vom Menschen geschaffen, die Absichtslosigkeit eines Naturphänomens hat. Es kann Gedichte geben, wenn niemand ihrer bedarf, und vielleicht gibt es keine, wenn alle sie ersehnen.“ Eich apud Garraio, tradução de Garraio, 2005, p. 76.

⁶¹ Cf. Garraio, p. 76.

⁶² Id., p. 79.

⁶³ Id., p. 125.

⁶⁴ Id., p. 143.

Goodbody, o termo “*Natursprache*” [linguagem da natureza] e Peter Horst Neumann, o motivo do livro da natureza⁶⁵.

Nota-se um diálogo ainda maior com um contemporâneo para determinar as reflexões poetológicas de Eich dessa época: Gottfried Benn. É da arte de Benn, segundo Garraio, que vem a “valorização da interioridade humana na criação poética, a imagem do artista como ser associal, cuja atuação escapa a qualquer missão comunitária ou à responsabilidade histórica, e a profunda descrença perante os benefícios do progresso”⁶⁶. Benn é levado por um sentimento de “ameaça existencial, partindo do medo para a criação artística”, e revela um profundo pessimismo histórico, uma visão trágica da existência humana e de seu destino inevitável — e esse pensamento será abraçado por Martin Raschke, que encabeça a revista, assim como por Eich⁶⁷.

Segundo Axel Vieregg, em cartas e ensaios dessa época, Eich mostra ser contra a crença no progresso, além de ser cético quanto à razão e à consciência⁶⁸. Em 1933, ele escreve a Raschke: “O pensamento sempre aparece para mim como ‘estrangeiro’, como praga, como ‘pecado original’, é o que eu quero dizer. Era e é para mim o problema da existência humana por excelência”⁶⁹. Como veremos, o pensamento aparece como animal selvagem em um poema do corpus, “Februar”, numa imagem de perturbação da paz: “Doch der Gedanke hat pochende Hufe” [Mas o pensamento tem cascos barulhentos]⁷⁰. Segundo Vieregg, Eich via o terreno do sonho como o terreno da realidade, e no estudo de chinês já revelaria uma tendência ao isolamento, aproximando-se da *Konservative Revolution* [revolução conservadora]⁷¹. O denominador comum da *Konservative Revolution*, um movimento heterogêneo, seria o medo da modernidade: a vida rural, com sua estabilidade e o retorno cíclico do mesmo, se coloca como uma alternativa à dinâmica do mundo urbano, sempre em progresso.⁷²

⁶⁵ A presença da natureza na obra inicial de Eich aponta para diversas influências, segundo Garraio: a filosofia romântica de Schelling, o Antigo Testamento e o Misticismo, a tradição do Bucolismo, o pensamento anticivilizacional de Rousseau; a visão mágica e panteísta da natureza do Romantismo Alemão; a filosofia oriental, a crítica civilizacional de Nietzsche, que influenciou o pessimismo cultural de Trakl e Benn, a lírica da natureza de Oskar Loerke e de Wilhelm Lehmann. Id., p. 134.

⁶⁶ Id., p. 77.

⁶⁷ Id., p. 96.

⁶⁸ Cf. Vieregg, 1996, p. 5.

⁶⁹ „Mir erschien eigentlich immer das Denken als ‚fremd‘, als Fluch, als ‚Ersünde‘ möchte ich sagen. Es war und ist mir das Problem der menschlichen Existenz schlechthin.“ Eich apud Vieregg, 1996, p. 6.

⁷⁰ Eich, 2006, p. 148. Ver 3.3.

⁷¹ Cf. Vieregg, 1996, p. 6

⁷² Id., p. 7.

1.1.3. *Die Kolonne*: autonomia ou conservadorismo?

A revista *Die Kolonne* reuniu escritores que, nas décadas seguintes, seriam relevantes no meio literário⁷³. São autores que não se alinham à ideologia do regime, mas continuaram a publicar durante o Terceiro Reich, por vezes sendo apontados como precursores do que se chamaria de Emigração Interna⁷⁴. Os jovens poetas em torno da iniciativa buscavam recuperar a tradição literária alemã, enquanto recusavam a estética da Nova Objetividade e a literatura engajada, fosse ela de esquerda, fosse a *Blut-und-Bodenliteratur* [Literatura Sangue e Solo]⁷⁵. A geração de Eich, conhecida como a “jovem geração” daquela época, pode ser tida como um meio de continuidade entre a República de Weimar, o Nacional-Socialismo e o pós-guerra, continuidade que se dava pela lírica da natureza, tendência preponderante na poesia depois de 1945⁷⁶, e que está no centro deste trabalho.

À época, correntes conservadoras, instrumentalizadas pela ideologia Nacional-Socialista, também criticavam a Nova Objetividade por representar uma cidade decadente, sem alma, mas esse não era o caso da revista *Die Kolonne*; as críticas partiam de lugares diferentes⁷⁷. Os membros da *Kolonne* não faziam um julgamento moral da literatura da Nova Objetividade, eles só eram contrários à ideia de que a literatura deve ser útil e engajada, e buscavam uma arte autônoma. Ainda assim, a revista pode ser lida no contexto da crítica conservadora, e dentre todos os teóricos da revista, Eich se mostra o mais radical nessa recusa da modernidade⁷⁸. (Nos próximos capítulos veremos como se deu essa transição de um poeta radicalmente conservador para um poeta moderno, portavoza da *Kahlschlaglyrik*, e em que medida esses traços conservadores se mantiveram no pós-guerra e determinam os poemas do nosso corpus.)

Mas, assim como a esquerda, a direita também praticava uma literatura com fins políticos. A escrita populista, com grande êxito de mercado, que remonta ao Império Guilhermino, leva à proliferação, no século 20, da literatura nacional-popular e

⁷³ Cf. Garraio, 2005, p. 117.

⁷⁴ Id., p. 154.

⁷⁵ Id., p. 117.

⁷⁶ Id., p. 118.

⁷⁷ Id., p. 70.

⁷⁸ Id., ibd.

antisemita, e nesse contexto ganha força a já citada *Blut-und-Bodenliteratur*, “tipo de escrita que mostrava uma sociedade agrária como mundo são e sem conflitos, e que se autoproclamava como alternativa à literatura da grande cidade, à vanguarda artística e ao empenhamento de esquerda conotados com Berlim”⁷⁹.

Alguns críticos identificarão a revista *Die Kolonne* ao conservadorismo ideológico dessas correntes, mas é importante notar que houve também ataques da *Kolonne* à literatura Nacional-Socialista⁸⁰. Outros críticos consideram, assim, que a revista se manteve imune tanto às ideologias de direita quanto às de esquerda⁸¹. De todo modo, por mais que *Die Kolonne* defendesse a autonomia da arte e não esboçasse simpatia por essa ou aquela ideologia, “um posicionamento apolítico pode equivaler na prática a uma tomada de atitude política”, conforme aponta Garraio⁸². No caso de Eich, isso se aplica perfeitamente, como veremos no próximo item. Se, por um lado, o poeta se distancia do Nacional-Socialismo ao defender uma arte autônoma e individual, por outro, ao abrir mão da literatura de protesto e de responsabilidade social, ele se sujeita aos riscos que a política da época apresenta⁸³.

1.2. Atividade durante o Terceiro Reich (1933-1945)

Foi o círculo da revista *Kolonne* que inseriu Eich no meio radiofônico e permitiu que ele prosperasse durante o Terceiro Reich⁸⁴. Eich está de volta a Berlim e compra a crédito uma casa em Poberow, na costa do Ostsee, o que o obriga a fazer trabalhos por encomenda para o rádio para sanar suas dívidas⁸⁵. Não era tão simples viver como escritor independente naqueles anos, e as estações de rádio acabam funcionando como mecenas dos autores⁸⁶.

⁷⁹ Id., p. 83. Por “empenhamento”, entende-se engajamento”.

⁸⁰ Id., p. 85.

⁸¹ Id., p. 87.

⁸² Id., p. 88, a partir de Adorno (1973), “höchst politisches Apolitisches”.

⁸³ Id., p. 113.

⁸⁴ Vieregg, 1996, p.7, Garraio, 2005, p. 116.

⁸⁵ Wagner, 1996, p.80; Hartung, 1996, p. 95; Staudacher, 1996, p. 98.

⁸⁶ Garraio, 2005, p. 161.

A partir de 1933, o meio da *Die Kolonne* terá um contato próximo com Werner Pleister, diretor da Deutschlandsender⁸⁷ de quem vem a ideia da série radiofônica *Deutscher Kalender. Ein Monatsbild vom Königswusterhäuser Landboten* [Calendário alemão. Um quadro mensal do mensageiro de Königswusterhausen], com o qual Eich e Raschke colaboram de 1933 a 1940 em uma transmissão de uma hora, todo mês⁸⁸. Embora aparente ser uma peça de entretenimento apolítica, a emissão ajudava a propagar o conceito de *Volksgemeinschaft* [comunidade do povo], era popular entre o público e especialmente entre os órgãos do regime⁸⁹.

Por mais que Eich escrevesse, nessa época, em sua maioria textos de entretenimento e sem cunho político para a rádio, ele realizou muitas adaptações de obras literárias, especialmente de autores românticos, em um contexto que buscava instrumentalizar o cânone como meio de difundir um ideal de comunidade germânica⁹⁰. Para Garraio, Eich soube conciliar habilmente a “obediência às diretrizes da rádio e a tentativa de manutenção de distância em relação aos valores do poder”, mas paira sobre toda a sua produção para o rádio do período a “suspeita de enredamento nas teias da propaganda”⁹¹. Assim, por mais que não difundissem a ideologia Nacional-Socialista, os textos apolíticos e de entretenimento cumpriam a função de dar aos ouvintes uma sensação de normalidade⁹². Segundo Wolfram Wessels, os nazistas avaliavam que tudo o que passava no rádio era político, e o objetivo de Goebbels não era veicular apenas propaganda, mas “só nunca ficar chato”⁹³, ou seja: entreter os ouvintes era parte da estratégia.

Assim, se na *Die Kolonne* Eich havia defendido a autonomia da arte e recusado o engajamento político, agora – querendo ou não – ele atendia às expectativas de mercado e à política cultural do regime⁹⁴. Garraio mostra como Eich foi, “se não oportunista”, ao menos “calculista”, pois soube ocupar lugares que se abriam com as demissões e estabelecer contatos com aqueles que pareciam “seguros nos seus postos” em um momento de incertezas⁹⁵. Uma das atitudes mais comprometedoras de Eich nesse

⁸⁷ Estação de rádio do Reich alemão de 1927 a 1945, conforme o dicionário Duden. Consultado em 13 de março de 2021, disponível em: <https://www.duden.de/rechtschreibung/Deutschlandsender>. Acessado em 10 de fevereiro de 2021.

⁸⁸ Cf. Vieregg, 1996, p. 7 e Eich, 2006, pp. 603-612.

⁸⁹ Garraio, 2005, p. 172.

⁹⁰ Id., p. 168.

⁹¹ Id., p. 170.

⁹² Id., ibd.

⁹³ „Nur nicht langweilig werden“. Goebbels apud Wessels, 1996, p. 114.

⁹⁴ Garraio, 2005, p. 179.

⁹⁵ Id., p. 165.

momento é seu pedido de admissão no Nationalsozialistische Deutsche Arbeiterpartei NSDAP [Partido Nacional-Socialista Alemão dos Trabalhadores], em 1º de maio de 1933, que nunca será efetivado por excesso de pedidos, e sua adesão ao *Reichsverband Deutscher Schriftsteller* (RDS) [União Imperial dos Escritores Alemães], que se tornou obrigatória a partir de 1933⁹⁶.

É nessa época que o autor publica, na revista *Das Innere Reich*, a narrativa *Katharina* (1935), um de seus maiores sucessos na década de 1930⁹⁷. Eich é convocado para a força aérea como motorista e radialista em 1939, e liberado em 1940 para trabalhar na peça radiofônica *Die Rebellion in der Goldstadt* [A rebelião na cidade do ouro], uma peça de propaganda antibritânica transmitida no mesmo ano⁹⁸. *Die Rebellion in der Goldstadt* é tão ambígua que chega a ser interpretada por vezes como “manifesto anticapitalista na defesa dos direitos sociais”, e por vezes como “propaganda com uma temática racista, de acordo com as diretrizes de Goebbels”⁹⁹. Para Garraio,

[...] não há em *Rebellion in der Goldstadt*, como não existe aliás no restante da obra eichiana, uma defesa do Nacional-Socialismo e de seus projetos (expansionismo no Leste, militarismo) ou um ataque aos grupos políticos, étnicos e sociais perseguidos pelas autoridades. [...] O que torna a peça problemática não é o suposto racismo do texto, mas o fato de Eich ter conhecimento do ambiente propagandístico em que a peça seria transmitida.¹⁰⁰

Por muitos anos, não se falou do trabalho de Eich durante o Nacional-Socialismo, até que, em 1993, esta peça, que se acreditava destruída, foi encontrada em um convento de Praga, trazendo à tona um intenso debate¹⁰¹. Por trás dessa discussão, estava uma tese publicada nos Estados Unidos em 1982 e por muito tempo ignorada na Alemanha, *Career at the Cost of Compromise* [Carreira às custas de comprometimento], de Glenn Cuomo, que se debruçou sobre a produção de Eich nesse período e mostrava que Eich não tinha passado ileso pelo Terceiro Reich, como muitos acreditavam. Quando a peça radiofônica aparece, vem também à tona um ensaio que Axel Viereg, organizador do primeiro e do

⁹⁶ Id., p. 166-7.

⁹⁷ Id., p. 135.

⁹⁸ Cf. Wagner, 1996, p. 80.

⁹⁹ Garraio, 2005, p. 229.

¹⁰⁰ Id., p. 230.

¹⁰¹ Cf. Viereg, 1996, pp. i-viii.

quarto volumes das *Gesammelte Werke* [Obras completas] de Eich pela Suhrkamp em 1991, apresenta à editora na ocasião da publicação do volume de cartas, concordando com Cuomo ao afirmar que Eich havia se submetido ao regime para sobreviver. A editora afasta Vieregg, e o volume de cartas que ele organizava nunca vem à lume. Por outro lado, o organizador publica seu ensaio *Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eich Realitäten 1933-1945* [Encontro com a própria falibilidade. Realidades de Günter Eich 1933-1945] (1993), pela editora Isele, pautando o debate que se seguirá até o fim dos anos 1990.

Até a peça *Die Rebellion in der Goldstadt* vir à tona, muito se dizia que a postura de Eich durante o Nacional-Socialismo não deveria ser nem heroicizada nem condenada.¹⁰² Havia uma impressão generalizada de que sua produção no período se restringia ao “necessário para o ganha-pão”, que ele era “um desconhecido, que queria ficar na sombra por oposição interna”¹⁰³. Achava-se que Eich tinha produzido cerca de oito trabalhos por ano durante o período, e evitado escrever poemas, mas a pesquisa de Cuomo esclarece que ele produziu em média 22 peças radiofônicas por ano, o que lhe permitiu comprar um terreno, construir uma casa, e ter um alto padrão de vida no período¹⁰⁴. Cuomo mostra ainda que Eich não abriu mão da poesia no período, só reduziu sua produção por ver seu tempo tomado pelo trabalho para o rádio¹⁰⁵.

Horst Denkler fala em “desejos de recalque”, que faziam com que os alemães não lessem os trabalhos que tratavam do tema, para não tomar conhecimento da realidade¹⁰⁶. Segundo Vieregg, o próprio Eich procurou fomentar essa impressão de que era um desconhecido. Em uma carta do pós-guerra, ele diz que “mal deram atenção a suas peças radiofônicas à época”¹⁰⁷, o que pode ser refutado por diversos documentos¹⁰⁸. A apreciação oficial e a fama chegaram ao ápice com *Die Rebellion in der Goldstadt*¹⁰⁹. Mas o próprio Vieregg nota que Eich, embora estivesse trabalhando para o Nacional-Socialismo na esfera pública, criou um “nicho livre de política na esfera privada”, e

¹⁰² Id., p. ii

¹⁰³ „[...] immer wieder wurde, bis in die jüngste Zeit hinein, mehrheitlich der Eindruck vermittelt, Eich sei im Dritten Reich mit einer geringen, nur durch die Notwendigkeit des Broterwerbs abgepressten Produktion ein gleichsam Unbekannter geblieben, der aus innerer Opposition heraus im Schatten bleiben wollte.“ Id., ibd.

¹⁰⁴ Id., ibd.

¹⁰⁵ Cf. Garraio, 2005, p. 226.

¹⁰⁶ „Verdrängungswünsche“, Denkler apud Vieregg, 1996, p. ii.

¹⁰⁷ „[...] meine Hörspiele sind damals kaum geachtet worden.“ Eich apud Vieregg, 1996, p. iii.

¹⁰⁸ Cf. Vieregg, 1996, p. iii.

¹⁰⁹ Id., p. iv.

mostrava em suas cartas estar mais preocupado com pequenas coisas do cotidiano, além de revelar por vezes um tom subversivo¹¹⁰.

Para Peter Horst Neumann, não há provas de que Eich tenha se comprometido. Ele, que dedica um livro ao “anarquista Günter Eich”, e busca já na sua obra inicial traços de uma subversividade que aparecerá nos poemas tardios¹¹¹, cita Wulf Segebrecht, um “leitor cuidadoso” que não encontrou nos textos uma linha que pudesse ser lida como “uma concessão ou acordo com a ideologia predominante da época”¹¹². Ulrich Greiner concorda, dizendo que “Eich nunca foi partidário nem porta-voz do Nacional-Socialismo. Ele não tinha um cargo, não estava empregado, não recebeu prêmios, não teve influência e nem procurou ter.”¹¹³ Lothar Baier cita exemplos de autores que oscilaram de posição durante o Terceiro Reich para mostrar como aquele tempo era ambivalente e contraditório¹¹⁴.

Garraio considera que há alguns elementos em comum entre a obra de Eich e a escrita conotada com o Nacional-Socialismo, como a “valorização da tradição e o pessimismo civilizacional”, mas que há “um certo consenso na crítica quanto ao caráter não comprometido da obra não radiofônica de Günter Eich com a ideologia do regime”¹¹⁵. É possível dizer, ainda, que em sua defesa do individualismo, que vem desde a revista *Die Kolonne*, e da interioridade e da subjetividade na criação literária, Eich contraria os valores de obediência promovidos pelo regime¹¹⁶. Nota-se ainda a ambiguidade de algumas peças mais autorais de Eich do período, consideradas mesmo por seu valor literário, como *Fährten in der Prärie* [Trilhos na pradaria] (1936) e *Radium* [Rádio] (1937), pois nelas, por meio de suas personagens, o autor problematiza “a sua própria situação enquanto artista que trabalhava para a rádio do regime Nacional-Socialista”¹¹⁷. Nessas peças, surge ainda uma abertura de Eich ao contexto moderno, pois o autor reflete

¹¹⁰ Id., p. 12.

¹¹¹ Cf. Neumann, 1981.

¹¹² „[...] da sei keine Zeile, die sich ‚als Zugeständnis oder gar Einverständnis mit der damals herrschenden Ideologie‘ lesen lasse.“ Segebrecht apud Neumann, 1996, p. 72.

¹¹³ „Aber Eich war niemals ein Anhänger oder gar Sprachrohr des Nationalsozialismus, er hatte kein Amt, er war nicht angestellt, er bekam keine Preise, er hatte keinen Einfluss und suchte ihn auch nicht.“ Greiner, 1996, p. 66.

¹¹⁴ Cf. Baier, 1996, pp. 84-91.

¹¹⁵ Garraio, 2005, p. 146.

¹¹⁶ Id., p. 145.

¹¹⁷ Id., p. 226. A tradução dos títulos é de Garraio.

sobre as consequências sociais do progresso, influenciado pelo pessimismo cultural de Gottfried Benn, com uma visão negativa que contraria os princípios do regime¹¹⁸.

As peças radiofônicas foram base de sustento do poeta ao longo do Terceiro Reich e a principal fonte de renda do escritor na República Federal da Alemanha. Por isso, é preciso investigar em que medida essa atuação de Eich como colaborador radiofônico teve efeito sobre suas reflexões poetológicas¹¹⁹. Dentro do presente trabalho, essa polêmica é menos importante pelas acusações, defesas e julgamentos morais de Günter Eich do que pela reflexão de como essa atuação se desdobrou em novas práticas poéticas no pós-guerra¹²⁰. Há diferentes leituras da crítica: enquanto Hans-Ulrich Wagner não vê ruptura na biografia do escritor, apenas uma tensão constante entre o bem estar econômico e a liberdade do poeta, Vieregg considera que a partir de 1936 Eich viverá uma crise, que será fundamental para a leitura de suas peças da época (*Fährten in den Prärie e Radium*) e o seu trabalho no pós-guerra¹²¹. Inúmeras pesquisas tratarão do luto, da culpa e da melancolia na obra de Eich, inclusive em seus poemas dos anos 1940 e 1950 que são nosso objeto de estudo. Anna Magdalena Fenner, por exemplo, afirma que Eich, depois de ser considerado o poeta do *Kahlschlag* por excelência e então o autor de lírica da natureza, é caracterizado pela crítica como “poeta do luto e da melancolia”¹²². Carsten Dutt e Dirk von Petersdorff afirmam que “a lírica da natureza de Eich, mesmo em momentos de breve satisfação, sempre tem uma base de melancolia”¹²³.

¹¹⁸ Id., p. 201. Garraio também dirá que nessas duas peças, “ao questionar a ligação entre poder e desenvolvimento científico, a relação entre o ser humano e a natureza na sociedade racionalista e tecnológica e o papel do artista no mundo moderno, Günter Eich problematiza temas de grande atualidade no ambiente cultural alemão do pós-guerra, que ocuparam o pensamento de dois dos mais influentes filósofos da época, Adorno e Horkheimer.” As peças serão retransmitidas no pós-guerra, em um contexto diferente, e as posições de Eich do pré-guerra ganham contornos diferentes depois de 1945. O “ceticismo civilizacional”, antes associado ao pensamento conservador, passa a ser visto como “progressismo”, na era atômica, quando os saberes científico e tecnológico revelam-se ameaças à vida. Cf. id., p. 254-6. Garraio vê ecos da obra *Dialektik der Aufklärung*, de Adorno e Horkheimer, também no “Rede vor den Kriegsblinden” [Discurso para os Cegos de guerra], de 1953, à medida que nesse discurso Eich problematiza a relação entre “tecnologia, poder e cultura” e vê a palavra como meio de resistência. Cf. id., p. 329.

¹¹⁹ Id., p. 32.

¹²⁰ Id., p. 34.

¹²¹ Id., p. 227.

¹²² „Dichter von Trauer und Melancholie“. Fenner, 2015, p. 30.

¹²³ „Daher ist Eichs Naturlyrik selbst in Momenten kurzer Erfüllung immer melancholisch grundiert.“ Dutt e Petersdorff, 2007, p. 16.

Em 1940, Eich se casa com Else Burk, uma dançarina e atriz do exército¹²⁴, e em 1941-42, entra na área de censura para bibliotecas das forças armadas em Berlim, com a ajuda de Jürgen Eggebrecht. Está morando em Dresden, em 1943, quando seu apartamento em Berlim é bombardeado e quase todos os seus manuscritos se perdem — o que explica, em parte, a demora para que essa polêmica em torno da obra radiofônica venha à tona no pós-guerra. Entre 1944 e 1945, Eich é transferido para a força aérea da Baviera e então para a região do Vale do Ruhr. Detido no campo de detenção norte-americano Remagen, em abril de 1945, onde escreve seus célebres poemas do cativo, é liberado no mesmo verão. Parte então para Geisenhausen, na Baixa Baviera, onde viverá até 1954.

1.3. Pós-guerra: o recomeço pela poesia (1945-1950)

Embora os poemas do cativo, tratados no primeiro capítulo, sejam considerados inovadores, em 28 de outubro de 1945, de Geisenhausen, Eich escreve uma carta a Hermann Kasack em que revela uma tentativa de resgatar o passado, o que lhe é familiar, e não exatamente sinais de ruptura¹²⁵. Poberow, onde ficava a casa de campo de Eich, estava sob administração polonesa, e seu apartamento de Berlim, como dito antes, fora bombardeado em 1943, de modo que o poeta havia perdido todos os seus bens na guerra. Ele pergunta a Kasack se guardou algum manuscrito seu, e diz que sente falta dos livros de poemas, mas que conseguiu manter *Antwort des Schweigens* [Resposta do silêncio], de Wilhelm Lehmann, livro de 1935¹²⁶. A poesia (e, mais especificamente, a lírica da natureza) aparece, assim, para Eich, como um meio de encarar a realidade, diante da privação e do imperativo de reorganizar a própria existência¹²⁷. Erhart Kästner dirá em um depoimento que Eich havia tentado decorar poemas nos primeiros anos de guerra, e

¹²⁴ Segundo Júlia Garraio, Else Burk (que também seria presa pelos Norte-Americanos) era dependente de álcool e morfina, sofria de depressão e tentou algumas vezes o suicídio. Burk foi internada, o casal se separou em 1949 e ela morreu em 1951. O casamento infeliz é, para alguns críticos, causa dos problemas financeiros de Eich no pós-guerra e também explica em parte seus tons pessimistas e a presença da culpa em alguns de seus textos. Garraio, 2005, p. 246-7.

¹²⁵ Garraio, 2005, p. 242.

¹²⁶ Id., p. 242.

¹²⁷ Id., Ibid.

Garraio considera que é “como se o soldado, perante uma realidade adversa, tentasse garantir a existência através da poesia”¹²⁸.

Mais tarde, em 30 de outubro de 1946, é de novo Kasack, autor “livre de suspeitas de colaboracionismo”, quem escreverá uma carta de recomendação, isentando Eich de “qualquer aproximação ideológica ao Nacional-Socialismo”, para que ele consiga ter seus poemas publicados no pós-guerra¹²⁹. Glenn Cuomo fala em um contexto de “desnazificação”, que considerava inocentes todos os autores apolíticos e os separava de colaboracionistas de modo simplista, sem nuançar os diferentes graus de envolvimento¹³⁰. O próprio Eich nunca falou publicamente sobre sua atividade no Nacional-Socialismo e não há evidências de que ele tenha procurado reescrever o passado¹³¹. Muitos críticos citam a carta em que Eich recusou que seu nome fosse citado num ensaio escrito por Willi R. Fehse sobre a Emigração Interna: “Não fiz resistência ativa ao Nacional-Socialismo. Não é do meu feitio agir agora como se tivesse feito”, diz o poeta.¹³² Em outra carta a Alfred Andersch, Eich diz que não foi perseguido, mas tampouco patrocinado pelos nazistas¹³³.

No pós-guerra, Eich se estabelece como um expoente da nova literatura, frequentando os círculos das revistas *Der Ruf* [A chamada] e *Skorpion* [Escorpião] e as reuniões do *Gruppe 47*, do qual torna-se membro em 1947. Essas vozes assim ditas “jovens” queriam se diferenciar da literatura produzida no Terceiro Reich, da Emigração Interna e também da literatura de exílio, criando um recomeço possível na literatura que pudesse testemunhar a experiência do soldado na guerra¹³⁴. Em suas obras de ficção desse momento, Eich cria personagens anônimos que se deparam com cenários de destruição e vivem um cotidiano miserável¹³⁵. Mas, como vimos, muito embora Eich se abra a uma reformulação do conceito de literatura, ele segue valorizando tendências estéticas do passado recente¹³⁶. Assim a “tradição clássico-romântica não deixa de exercer fascínio”,

¹²⁸ Id., p. 283.

¹²⁹ Id., p. 243.

¹³⁰ Cuomo apud Garraio, 2005, p. 243.

¹³¹ Id., ibd.

¹³² „Ich habe dem Nationalsozialismus keinen aktiven Widerstand entgegengesetzt. Jetzt so tun als ob, liegt mir nicht.“ Eich em carta a Willi R. Fehse em 1/11/1947 apud Garraio, em tradução de Garraio, 2005, p. 243. Entre os outros críticos que citam a carta, estão Busche (1996, p.69), Greiner (1996, p. 65), Hartung (1996, p. 93) e Thomas (1996, p. 125).

¹³³ „Und von den Nazis bin ich nicht verfolgt worden (gefördert freilich auch nicht).“ Eich em carta a Alfred Andersch em 22/08/1948, apud Garraio, em tradução de Garraio, 2005, p. 243.

¹³⁴ Cf. Garraio, 2005, p.245. Sobre a jovem geração, ver p. 13.

¹³⁵ Id., p. 274.

¹³⁶ Id., p. 260.

mas ele passa por um “momento de autocrítica e de avaliação da herança poética”, tomando a “verdade como valor supremo da arte” e enxergando o seu papel de responsabilidade diante da humanidade, depois da “experiência da usurpação e instrumentalização da estética no Nacional-Socialismo”¹³⁷.

Se, durante o Terceiro Reich, Eich viveu de peças radiofônicas, seu recomeço literário se dá pela produção poética¹³⁸. O livro *Abgelegene Gehöfte* [Chácaras remotas], com poemas dos anos 1930 e do pós-guerra, é publicado em 1948 pela editora Georg Kurt Schauer, em Frankfurt. Em 1949, um novo volume de poemas, *Untergrundbahn* [Metrô], sai pela editora Ellermann, em Hamburgo. É assim que o poeta logo se consolida como uma voz de destaque na República Federal da Alemanha¹³⁹, e como “figura-símbolo”¹⁴⁰ do *Gruppe 47*. Segundo Böttiger, trata-se de “um dos poucos fóruns — e de literatura, em última análise, o único — que, distante do ressentimento e das regulamentações oficiais da língua, ensaiava novas formas de abertura democrática” no pós-guerra¹⁴¹. Para Joshua Mehigan, trata-se de um “coletivo literário pró-democracia”¹⁴². Dele participariam autores como Günter Grass, Hans Magnus Enzensberger, Heinrich Böll, Ingeborg Bachmann, Martin Walser e Peter Bichsel. Eich foi o primeiro a receber o prêmio criado pelo grupo, no encontro de 1950 em Inzigkofen.

Embora seja envolto por essa aura de novidade e juventude, alguns críticos veem também no *Gruppe 47* um movimento de resgate de uma literatura anterior ao *Kahlschlag*. Citando Hermann Glaser, Vieregk mostra como a premiação de Günter Eich em Inzigkofen foi um ponto de virada para a literatura alemã do pós-guerra, em que a “*Kahlschlagliteratur* chegou ao fim”, embora mal tivesse começado¹⁴³. Se com “*Inventur*” e “*Latrine*”, Eich se destaca como principal nome dessa literatura, ao ler “*Fränkisch-Tibetischer Kirschgarten*” [Jardim de cerejeiras francônio-tibetano]¹⁴⁴ no encontro do *Gruppe 47*, ele teria se distanciado do presente da República Federativa da

¹³⁷ Id., p. 289.

¹³⁸ Id., p. 256.

¹³⁹ Id., p. 246.

¹⁴⁰ Böttiger, 2012, p. 78.

¹⁴¹ Id., p. 14.

¹⁴² Mehigan, 2009, p. 39.

¹⁴³ „In seiner *Kulturgeschichte der Bundesrepublik Deutschland* verweist Hermann Glaser auf die Verleihung des frisch gegründeten Preises der Gruppe 47 an Günter Eich bei der Tagung der Gruppe in Inzigkofen 1950 als auf einen Wendepunkt in der deutschen Nachkriegsliteratur. Er zitiert Eichs dort gelesenes Gedicht, *Fränkisch-Tibetischer Kirschgarten*“, das, wie Glaser sagt, sich von der Gegenwart der jungen Bundesrepublik ab- und den „Zeichen aus den Ländern/ um Lhasa und Kumlum“ zuwende, und sieht darin einen Indikator, dass die „Kahlschlagliteratur zu Ende war“, „kaum dass sie begonnen hatte.“ Glaser apud Vieregk, 1996, p. 3.

¹⁴⁴ O poema está traduzido em 3.4.

Alemanha. Segundo Glaser, a “redução” dos poemas do *Kahlschlag* havia servido para a “concretização e fixação de um mundo histórico real”, enquanto agora ela se dirigia a “generalidades atemporais”¹⁴⁵.

Friedhelm Kröll caracteriza o *Gruppe 47* como “executor do testamento do círculo da revista *Kolonne*, à medida que contribuiu essencialmente para ‘suavizar os estilos modernos e fundi-los em uma literatura metafísica-meditativa’”¹⁴⁶. Para Hermann Glaser, Eich pode “figurar como pessoa para o arco da continuidade, que se estende desde o antimodernismo da revista *Kolonne*, ao qual ele pertencia, através dos anos do Terceiro Reich, nos quais continuou publicando como escritor, até o pós-guerra”¹⁴⁷.

1.3.1. Medo e retorno

Nas concepções de tempo de Eich no pós-guerra, é possível distinguir uma tendência conservadora: o poeta parecia querer se encapsular no tempo e no espaço para fugir do progresso. Em alguns de seus escritos, o autor mostra querer parar o tempo, ou ocupar um espaço e um tempo interior, que ele chama de realidade¹⁴⁸. O poeta tem um apreço pelas pequenas coisas e em resgatar o que, se não fosse a poesia, teria se perdido¹⁴⁹. Vieregg afirma que o que determinará a poesia de Eich depois do breve desvio pela *Kahlschlagliteratur*, e que já aparece em 1930, é a “preponderância do sonho em relação à realidade pragmática, a presença mágica do que passou e está distante, e também o

¹⁴⁵ „Hatte die ‚Reduktion‘ — wie etwa zuerst in Eichs Inventur und Latrine — ‚vorher der Konkretisierung und der Fixierung einer realen geschichtlichen Welt‘ gedient, schreibt Glaser, so ziele sie nun auf überzeitliche Allgemeingültigkeit [...]“. Id., ibd.

¹⁴⁶ „[...] Friedhelm Kröll, der in seinem Artikel *Literaturpreise nach 1945. Wegweiser in die Restauration*. die Gruppe 47 charakterisiert hatte ‚gleichsam als Testamentsvollstrecker des ‚Kolonne‘-Kreises, insofern sie wesentlich dazu beitrug, ‚moderne Stile abzumildern und in eine metaphysisch-meditative Literatur‘ einzuschmelzen“. Kröll apud Vieregg, 1996, p. 3.

¹⁴⁷ „Eich, so Glaser, kann somit ‚als Person für den Kontinuitätsbogen stehen, der sich vom Antimodernismus des Kolonne-Kreises, dem er angehört hatte, über die Jahre des Dritten Reiches, in denen er als Schriftsteller weiterhin veröffentlichte, bis zur Nachkriegszeit erstreckt.“ Glaser apud Vieregg, 1996, p. 3.

¹⁴⁸ Cf. Vieregg, 1996, p. 14.

¹⁴⁹ Id., p. 15

apego ao pequeno, ao idílico, ao rural, como um espaço deslocado da modernidade e da urbanidade”¹⁵⁰.

O conceito de “retorno” é fundamental na poesia de Eich do pós-guerra. Um de seus poemas se chama mesmo “Wiederkehr”, e este quase foi o título do livro *Abgelegene Gehöfte*, mas Eich o evitou por considerá-lo demasiado programático. Escreve o autor:

Aliás, quanto ao meu poema (“Wiederkehr”), acredito de fato que o tempo (não no sentido de “presente”) é a verdadeira preocupação da poesia e do homem. Para mim, há muito movimento no conceito de retorno. Nesse e em outros poemas, eu quis dizer uma presença permanente de todo ser, passado e presente. Para mim, e você entenderá isso, não é uma questão mística, mas uma realidade da minha constituição, e suspeito que eu não seja uma aberração particular do ser humano. Aparentemente, na poesia são mantidas formas de ser que desaparecem da consciência com o surgimento da história. Toda poesia é realmente pré-histórica e a história é adversária da poesia.¹⁵¹

Segundo Vieregg, a principal preocupação da poesia de Eich no pós-guerra é a fuga dos fatos, do empírico, em direção à busca da própria existência. E o poeta procurava imagens de antes da guerra, do passado, nessa poesia feita depois da guerra. Em dezembro de 1948, Eich manda, em uma carta a um amigo americano, três poemas, “Betrachtet die Fingerspitze” [Contemplai a ponta do dedo], “Schuttablage” [Depósito de detritos] e “Der Nachmittag” [A tarde], dizendo que os poemas falam “do medo, o sentimento básico do nosso tempo”¹⁵². Para Vieregg, em “Der Nachmittag”,

¹⁵⁰ „[...] der Vorrang des Träumens gegenüber der pragmatischen Realität, die magische Anwesenheit des Vergangenen und Entfernten, aber auch der Hang zum Kleinen, zum Idyllischen, zum Ländlichen als einem dem Urbanen und der Moderne enthobenen Raum“. Id., ibd.

¹⁵¹ „Was übrigens mein Gedicht in diesem Zusammenhang [der ‚Wiederkehr‘, A. V.] betrifft, so bin ich in der Tat der Ansicht, dass die Zeit (- nicht im Sinne von ‚Gegenwart‘ gemeint -) das eigentliche Anliegen der Dichtung und des Menschen liegt. Dabei wohnt für mich dem Begriff der Wiederkehr zuviel Bewegung inne. Ich meinte in diesem und in anderen Gedichten eine dauernde Anwesenheit allen Seins, des vergangenen wie des gegenwärtigen. Das ist mir, und Sie werden das verstehen, nichts Mystisches, sondern eine Realität meiner Konstitution, und ich vermute, dass ich keine besondere Verirrung des Gebildes Mensch bin. Offenbar werden in der Dichtung Seinsformen aufbewahrt, die mit der Entstehung der Geschichte aus dem Bewusstsein verschwunden sind. Alle Dichtung ist eigentlich prähistorisch und die Historie die Widersacherin der Poesie.“- Eich apud Vieregg, 1996, p. 17. A questão do tempo será importante para a leitura do poema “Mirjam”, ver 3.1.

¹⁵² „Ich schicke Ihnen hier einige Verse“, schreibt Eich im Dezember 1948 an den Amerikaner Gilbert Perleberg, [...] „sie sind freilich etwas düster, sprechen sie doch von der Angst, dem Grundgefühl unserer Zeit.“ Eich apud Vieregg, 1996, p. 21.

Todos os “requisitos do idílio” ainda estão lá: telhados cobertos de musgo, pássaros, fumaça subindo das chaminés [...]. Mas agora, em vez de duração, o último instante antes de o idílio se tornar horror. [...] Assim, Eich atingiu o cerne de seu tempo, o “sentimento básico de medo” do qual falara. E assim encontrou seu tom próprio, o famoso tom de Eich, no qual os ouvintes de rádio e leitores de poesia da década de 1950 logo se viciaram, aquela ânsia em se apegar ao familiar quando se sabe da perda iminente, por exemplo, no célebre verso de “Kurz vor dem Regen” [Pouco antes da chuva]: “Bald regnet es, Hol die Wäsche herein!” [Logo já chove, traz as roupas para dentro!]¹⁵³.

Júlia Garraio afirma que “a tensão ente uma segurança aparente e a onipresença do perigo” é um “tema recorrente na obra eichiana posterior a 1945”¹⁵⁴. Em consonância com esse pensamento, Vieregg aponta que os temas centrais de Eich eram “o medo da terrível desordem da modernidade, a busca de ilhas românticas de refúgio (seja na concretude da natureza ou no absoluto da existência) e o medo de sua destruição”¹⁵⁵.

1.3.2. Sob o signo da continuidade: modernização moderada e obrigação à verdade

Fabian Lampart afirma que Günter Eich, assim como Peter Huchel e outros poetas do círculo da *Kolonne*, reagem à “fragmentação e desestabilização” causadas pela modernidade por meio da recusa dos “axiomas dos vanguardistas”, e dão continuidade à lírica da natureza de Lehmann e Loerke, defendendo uma “variante conservadora da lírica

¹⁵³ „Alle Requisiten der Idylle sind noch da: die bemoosten Dächer, die Vögel, der aus den Kaminen steigende Rauch, [...]. Statt Dauer nun aber der letzte Moment vor dem Umkippen der Idylle ins Grauen [...]. Damit hatte Eich den Nerv der Zeit getroffen, eben jenes ‚Grundgefühl der Angst‘, von dem er gesprochen hatte. Und er hatte damit den eigenen, den berühmten Eich-Ton gefunden, nach dem die Lyrikleser und Rundfunkhörer der fünfziger Jahre schnell süchtig wurden: jene bange Festhaltenwollen am Vertrauten bei gleichzeitigem Wissen um den drohenden Verlust, etwa in der berühmten Zeile aus ‚Kurz vor dem Regen‘: ‚Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!‘.“ Vieregg, 1996, p. 22. O poema „Kurz vor dem Regen“, traduzido neste trabalho, pode ser lido em 3.5.

¹⁵⁴ Garraio, 2005, p. 254.

¹⁵⁵ „Die Angst vor der heillosen Unordnung der Moderne, die Suche nach romantischen Inseln der Flucht und Zuflucht und die Angst um deren Zerstörung — das waren Eichs eigentliche Zentralthemen gewesen, sei es im Konkreten von Natur und Ländlichkeit oder im Absoluten des Seins“. Vieregg, 1996, p. 24.

moderna”, posição que segue nos anos do pós-guerra¹⁵⁶. Se, nos anos 1930, Eich e Huchel consideravam as vanguardas radicais demais e propunham uma volta conservadora, no pós-guerra eles estariam a serviço de uma “modernização moderada”¹⁵⁷. Ao lado do conceito de “modernização moderada”, Lampart traz o conceito de “restauração moderna”:

Só no modelo da “restauração moderna”, que Stephen Parker, Peter Davies e Matthew Philpotts defendem, é que o duplo papel de Eich se torna compreensível. Sendo um dos importantes representantes da *Kolonne* e devido ao seu reposicionamento radical nos anos imediatos do pós-guerra, ele é um dos autores que falam pela hipótese de uma continuidade que abrange as décadas de 1930, 1940 e 1950 do século XX. Segundo Parker, Davies e Philpotts, esta caracteriza-se por uma “procura de estabilidade de significado, no contexto de crises sucessivas e contínuas”, ou seja, oscila entre a reação ao modernismo de vanguarda dos anos 20 e as tentativas mais ou menos moderadas de reagir esteticamente à consciência de crise que, no entanto, existe.¹⁵⁸

Como vimos, o começo do século foi acompanhado por uma série de mudanças no modo de vida (industrialização, mudança para as cidades), pela instabilidade da Primeira Guerra Mundial e de guerras civis, além de uma crescente polarização política — de onde nasce uma geração marcada pela insegurança e pelo medo da desordem da modernidade¹⁵⁹. Assim, alguns autores, num contexto de muitas crises sucessivas, buscam na estética essa estabilidade que não encontravam na realidade, opondo-se à inovação e ruptura trazida pelo modernismo de vanguarda dos anos 1920, que de certo modo acentuava esses sentimentos de insegurança. Na juventude, como vimos, Eich

¹⁵⁶ „Günter Eich und Peter Huchel sind bereits in ihren Anfängen um 1930 Vertreter einer konservativen Variante der modernen Lyrik, und diese Ausrichtung setzt sich in den Nachkriegsjahren fort. Die Axiome der Avantgardisten lehnen sie ab und schreiben die vor allem von Lehmann und Loerke vertretenen naturlyrischen Poetiken fort.“ Lampart, p. 132.

¹⁵⁷ „moderate Modernisierung“. Id., p.133.

¹⁵⁸ „Erst im Erklärungsmodell der ‚modern restoration‘, das Stephen Parker, Peter Davies und Matthew Philpotts vertreten, wird Eichs Doppelrolle verständlich. Gerade als einer der wichtigen Repräsentanten der Kolonne und aufgrund seiner radikalen Neupositionierung in den unmittelbaren Nachkriegsjahren ist er einer der Autoren, die für die Annahme einer die 30er, 40er und 50er Jahre des zwanzigsten Jahrhunderts umfassenden Kontinuität sprechen. Diese ist nach Parker, Davies und Philpotts gekennzeichnet durch eine ‚search for stability of meaning, against the background of successive and on-going crisis‘, bewegt sich also zwischen Reaktion auf die avantgardistische Moderne der 20er Jahre und mehr oder weniger moderaten Versuchen, auf das dennoch vorhandene Krisenbewusstsein ästhetisch zu reagieren.“ Lampart, 2013, p. 154.

¹⁵⁹ Ver 1.1. e 1.3.1.

havia negado a Nova Objetividade, e depois de entrar em contato com os surrealistas franceses, optado pela estética conservadora da *Die Kolonne* ao voltar para a Alemanha, ao invés de se aproximar das revistas expressionistas¹⁶⁰. Mas, depois da Segunda Guerra Mundial, seus poemas e reflexões poetológicas passam a querer refletir esteticamente sobre a experiência traumática, e isso se dá na “desconfiança das próprias possibilidades linguísticas”, usando as palavras de Korte.¹⁶¹ Para este, tanto Eich quanto Huchel já tinham, antes de 1950, uma “tendência a uma perspectiva pessimista”, e com a “reflexão sobre a catástrofe histórica” notam que “qualquer interpretação concisa da história no arranjo estético de verso, ritmo e rima ameaça se tornar — nas palavras de Adorno — ‘papo-furado’ [...]”, “e assim a representação da natureza vai se tornando mais sombria e pessimista.”¹⁶² Eich e Huchel não abandonam completamente a lírica da natureza, mas buscam integrar fundamentos da lírica moderna em sua própria lírica, como veremos mais adiante, mesmo que na origem esta fosse cética da modernidade¹⁶³.

Segundo Lampart, a “guerra, a prisão e a realidade do pós-guerra desencadeiam reflexões importantes” para Günter Eich, “mas algumas posições fundamentais se mantêm”, e ele “nunca se torna um autor engajado”¹⁶⁴. Mais tarde, como veremos, Eich defenderá que a literatura deve ser “desperta” em relação aos “desdobramentos políticos e sociais” e “destinada à resistência crítica”¹⁶⁵, mas interessam-lhe mais “as questões existenciais” do que as “condições políticas e econômicas da vida”¹⁶⁶. De todo modo, é fato que Eich vai ficando cada vez mais cético em relação à realidade, e tem dificuldades de expressá-la em signos da natureza.¹⁶⁷ O próprio autor escreve, em uma introdução a um texto intitulado “Lebenslauf”, presume-se que em 1946 ou 1947, que os poemas do

¹⁶⁰ Ver 1.1.

¹⁶¹ „Bei beiden Lyrikern ist dieser Prozess ‚vom zunehmenden Misstrauen gegen die Möglichkeiten der eigenen Sprache begleitet‘“ Lampart, 2013, p.133.

¹⁶² „Je intensiver die Reflexion über die historische Katastrophe, desto deutlicher werde die Wahrnehmung, dass ‚Formeln und Bilder nicht über die Unbegreiflichkeit des Vergangenen hinwegtäuschen können und jede bündige Interpretation der Zeitgeschichte im ästhetischen Arrangement von Vers, Rhythmus und Reim — mit Adornos Worten — ‚Geschwätz‘ zu werden droht [...]‘, ‚umso dunkler und pessimistischer wird das Naturbild, bis es am Ende nur noch ein fragmentarisches Zeichen antiquierten lyrischen Sprechens selber ist.‘ Id., ibd.

¹⁶³ Cf. Lampart, 2013, p. 133.

¹⁶⁴ „Krieg, Gefangenschaft und Nachkriegswirklichkeit lösen wichtige Reflexionen aus, aber zugleich bleiben zentrale Grundpositionen bestehen.“; „(...) Eich [wird] doch nie zum engagierten Autor.“ Id., p.134.

¹⁶⁵ „Nachdrücklich vertritt er seit Kriegsende das Konzept einer Literatur, die gegenüber den gesellschaftlichen und politischen Entwicklungen wach und auf kritische Widerständigkeit angelegt sein soll“ Id., ibd.

¹⁶⁶ „Eich interessieren nicht so sehr die politisch ökonomischen Voraussetzungen des Lebens, als vielmehr die existentielle Fragestellung.“ Post-Adams apud Lampart, 2013, p.134.

¹⁶⁷ Lampart, 2013, p.135.

pós-guerra foram escritos “depois de dez anos em que nenhum verso me foi concedido, no campo em que fui preso e mais tarde”, e que eles não teriam “a intenção de deslocar o leitor ou ouvinte para um mundo mais belo, eles se esforçavam por objetividade”¹⁶⁸.

Anna Magdalena Fenner chama a atenção para a crítica que Eich faz do poema “Abendgang im Schnee” [Passeio noturno na neve], de Emil Alfred Herrmann, no texto “Die heutige Situation der Lyrik (I)” [A situação atual da lírica], de 1947, em que fica evidente que “uma poesia isolada da realidade contemporânea, que busque se isolar na fuga ao idílio”¹⁶⁹, já não é possível para o autor:

Não se pode imaginar que o autor viva em um mundo assolado por guerras, fome, devastação e insegurança, em um mundo das mais profundas transformações sociais, econômicas e políticas, no mundo da máquina, do avião e da bomba atômica. Esses autores de idílios, sem coração, que fogem das dificuldades de seu tempo para o conforto de seus sentimentos, não têm legitimidade para erguer sua voz e representar o presente.¹⁷⁰

Embora o autor recuse explicitamente suas próprias concepções dos anos 1930 neste artigo, ainda há espaço para a vivência emocional, desde que ela seja pautada pela realidade — se antes os sentimentos vinham das belas paisagens, da lua, ou do canto de um rouxinol, agora o eu-lírico também pode se comover com o saguão de uma estação de trem e com os ruídos da cidade¹⁷¹.

No discurso “Der Schriftsteller 1947” [O escritor em 1947], que deveria ter saído na revista *Skorpion* — nunca publicada, mas importante como primeiro passo para o surgimento do *Gruppe 47* — Eich tenta descrever o lugar do escritor em relação às

¹⁶⁸ „Die vorzutragenden Gedichte seien entstanden, ‚nachdem mir zehn Jahre lang kein Vers beschieden war, im Gefangenlager und später‘. Sie hätten ‚nicht die Absicht, den Leser oder Hörer in eine schönere Welt zu versetzen, sie bemühen sich um Objektivität‘“. Id., p. 138

¹⁶⁹ „Eine von der zeitgenössischen Realität isolierte und sich in einer Flucht in die Idylle isolierende Lyrik ist für Eich nicht mehr möglich“. Fenner, 2015, p. 97.

¹⁷⁰ „Man kann sich nicht vorstellen, daß ihr Verfasser in einer Welt lebt, die von Kriegen, Hunger, Verwüstung und Unsicherheit gepeinigt ist, in einer Welt tiefster sozialer, wirtschaftlicher und politischer Umschichtungen, in der Welt der Maschine, des Flugzeugs und der Atombombe. Diese herzlosen Idylliker, die aus den Nöten der Zeit in die Behaglichkeit ihrer Gefühle flüchten, haben in der Tat nicht die Legitimation, ihre Stimme zu erheben und die Gegenwart zu repräsentieren.“ Eich apud Fenner, 2015, p. 97.

¹⁷¹ Cf. Fenner, 2015, p. 98. Importante notar que mais tarde, em 1949, Eich colocará limites aos sentimentos, como já foi citado: „Gefühle, auch echt empfundene, machen noch kein gutes Gedicht. Daß der Vers erst seinen Rang durch die Sprache erhält, scheint weitgehend unbekannt zu sein.“ [Sentimentos, mesmo que reais, não fazem um bom poema. O fato de que o verso só adquire importância através da linguagem ainda parece ser amplamente ignorado.] Eich apud Fenner, 2015, p. 99.

mudanças da modernidade¹⁷². O título do ensaio, que remete a uma data concreta, já revela a aproximação do autor à realidade social¹⁷³. Eich cria um poeta fictício, Rönne¹⁷⁴, que no pós-guerra tem de se haver com a extrema pobreza, e por vezes se desligar do seu mundo interior, que é um reino poético e sem conexão com a realidade imediata¹⁷⁵. Neste texto, Eich reconhece que já não é possível olhar para a lua e mergulhar em sentimentos de deleite, ou olhar para a floresta com “os olhos de Stifter ou Eichendorff”¹⁷⁶, e que “o material é indisciplinado. Que irritante que no fim a linguagem sempre expresse pensamentos!”¹⁷⁷. Eich afirma que o autor precisa estar pronto para o “vento frio e cortante da realidade inelutável”, que sua tarefa mudou “do estético para o político” e que “tudo o que ele escreve deve estar distante de qualquer adorno descomprometido, distante de qualquer embelezamento da existência”¹⁷⁸. A lírica da natureza já não serve como “veículo de expressão de realidades fundamentais”¹⁷⁹, e a “situação do escritor” é a “obrigação à verdade”¹⁸⁰. Pode até haver soneto, pode até haver interlocução com o romantismo, afirma Eich, — pode até haver beleza, desde que ela parta da verdade¹⁸¹. Segundo Fenner, Eich recusa “o belo e o decorativo” e se volta para o “feio, destruído, doloroso, técnico”¹⁸².

Eich revê, ainda, o que dissera antes sobre o léxico da modernidade: “A ideia de que certas palavras não cabem no poema é bem característica de uma forma caduca de lírica”¹⁸³. Para Garraio, “a crítica de Eich tem de ser entendida essencialmente como auto-

¹⁷² Cf. Lampart, 2013, p. 138.

¹⁷³ Cf. Garraio, 2005, p. 265.

¹⁷⁴ Nome inspirado em Werff Rönne, protagonista do ciclo de novelas *Gehirne* (1916) de Gottfried Benn, cf. Garraio, 2005, p. 265.

¹⁷⁵ Id., Ibd.

¹⁷⁶ „Er erkennt beispielweise, dass es kaum mehr möglich ist, zum Mond heraufzublinsen und ‚in schwelgerische Gefühle zu versinken oder den Wald ‚mit den Augen Stifters oder Eichendorffs zu sehen““. Eich apud Lampart, 2013, p. 139.

¹⁷⁷ „Der Stoff ist widerspenstig. Wie ärgerlich, daß die Sprache letzten Endes doch immer wieder Gedanken ausdrückt.“ Eich apud Lampart, 2013, p. 139.

¹⁷⁸ „Der Autor muss sich dem ‚schneidend kalten Wind der unentrinnbaren Wirklichkeit‘ stellen, seine Aufgabe habe sich ‚vom ästhetischen zum Politischen gewandelt‘ und das bedeutete, ‚alles, was er schreibt, sollte fern sein jeder unverbindlichen Dekoration, fern aller Verschönerung des Daseins““ Eich apud Lampart, 2013, p. 140.

¹⁷⁹ „Die Konsequenz dieser Ästhetik ist eine Abkehr vom Inventar der Naturlyrik als Vehikel zum Ausdruck ‚grundlegender‘ Wahrheiten.“ Id., Ibd.

¹⁸⁰ „Der Zwang zu Wahrheit, das ist die Situation des Schriftstellers.“ Id., p. 140.

¹⁸¹ „Er soll nicht unbedingt die Kollektivschuld in Sonettform abwandeln oder die deutsche Romantik zugunsten des amerikanischen Romans in Fetzen reißen (...) Ich will nicht sagen, dass es keine Schönheit gibt, aber sie setzt Wahrheit voraus.“ Eich apud Fenner, 2015, p. 97.

¹⁸² „Das bedeutet für Eich, wie in ‚Der Schriftsteller 1947‘ dargestellt, zunächst die Abkehr vom nur Schönen, Dekorativen und die Hinwendung zum Hässlichen, Zerstörten, Schmerzhaften, Technischen in der eigenen Zeit.“ Fenner, 2015, p. 99.

¹⁸³ „Die Meinung, gewisse Vokabeln gehörten nicht in Gedichte, ist sehr charakteristisch für eine verfllossene Art von Lyrik.“ Id., p. 141.

crítica e reformulação poetológica”¹⁸⁴. Mas, para Lampart, o programa de Eich nos anos do pós-guerra é de “revisão cuidadosa”, uma “correção” da “posição ‘antivanguardista’ depois do choque da guerra”¹⁸⁵, com uma “indecisão no julgamento da lírica da natureza”, já que ele acha “injusto” que Loerke e Lehmann sejam “poetas contemporâneos pouco considerados”¹⁸⁶. Quando diz que a evolução da lírica na Alemanha tem sua raiz no expressionismo, Eich coloca Loerke e Lehmann ao lado de Benn e Heym, unindo os poetas da lírica da natureza aos expressionistas¹⁸⁷. Para ele, a lírica da natureza é parte do percurso da poesia na Alemanha, e ele não quer condenar totalmente esses motivos¹⁸⁸.

É claro que a floresta e a lua estão aí, e a força dessas coisas delicadas e suaves é grande. Um poema sobre uma tília pode dizer mais sobre o nosso tempo do que um hino à luz elétrica. Seria estúpido acreditar que basta o vocabulário da civilização para que surjam bons poemas.¹⁸⁹

É assim que vemos mais uma continuidade entre os anos 1930 e o pós-guerra do que uma ruptura. A revisão poetológica de Eich no texto “Der Schriftsteller 1947” se processa “sob o signo da continuidade”¹⁹⁰. Eich passa a levar em conta o “imperativo ético que subjaz à criação artística”, sem desconsiderar “o texto como fenômeno estético”, nem seu “caráter individualista”¹⁹¹. Poderíamos falar, nesse momento, em lampejos de ruptura sobre um pano de fundo de continuidade.

¹⁸⁴ Garraio, 2005, p. 266.

¹⁸⁵ „Das poetologische Programm Günter Eichs in den frühen Nachkriegsjahren, nach dem er nicht nur seine eigene lyrische Produktion ausrichtet, sondern auch zeitgenössische Lyriker beurteilt, ist ein Programm vorsichtiger Revision: Nach der Erschütterung durch den Krieg erfährt die antiavantgardistische Position eine Korrektur – mit dem Ziel, die im kulturellen und literarischen Leben nicht mehr haltbare Position einer subjektivistischen Lyrik durch moderate Assimilation der Moderne zu verteidigen oder erneut zu reklamieren.“ Lampart, 2013, p. 141.

¹⁸⁶ „Gleichzeitig verrät Eich Unschlüssigkeit in der Beurteilung der Naturlyrik. Loerke und Lehmann sind in seiner Darstellung zu Unrecht wenig berücksichtigte zeitgenössische Lyriker.“ Id., ibd.

¹⁸⁷ Id., p.143

¹⁸⁸ „Offenbart ist die Naturlyrik für Eich Teil des eigenen Wegs der ‚lyrischen Entwicklung in Deutschland‘. Dazu passt, dass Eich selbst in ‚Die heutige Situation der Lyrik‘ die Naturmotive nicht gänzlich verurteilen mag.“ Id., ibd.

¹⁸⁹ „Gewiss, auch der Wald und der Mond sind da und die Kraft dieser leisen und zarten Dinge ist groß. Ein Gedicht an eine Linde kann mehr von unserer Zeit aussagen als eine Hymne auf das elektrische Licht. Es wäre ja töricht zu glauben, mit dem Vokabular der Zivilisation allein entstünden schon gute Gedichte.“ Eich apud Lampart, 2013, p. 143.

¹⁹⁰ Cf. Garraio, 2005, p. 268.

¹⁹¹ Id., p.273.

1.3.3. Reformulação da lírica da natureza

Eich defende em diversos ensaios do pós-guerra a importância da poesia lírica na modernidade¹⁹². Ele conjuga a valorização da tradição poética alemã, em especial dos anos 1920 e 1930, com a necessidade de abertura da criação poética à civilização e à tecnologia, sem ver aí uma incompatibilidade. Em 1949, assina um ensaio sobre a poesia do alemão Georg von der Vring (1889–1968), um antigo colaborador da *Kolonne* que, como Eich, escrevia lírica da natureza, usava formas tradicionais como a quadra popular e buscava descrever o real com precisão¹⁹³. Nesse ensaio, Eich defende que o uso de formas tradicionais por Vring e sua herança do Romantismo não resultam em anacronismo. Para ele, ainda que a poesia de Vring use estrofes simples da canção popular e um vocabulário da natureza, ela está ligada à experiência histórica da ditadura e da guerra: “O poeta, esse sismógrafo — ele fala de papoulas nos campos e nós lemos, sem que ele o quisesse, Hiroshima. O poeta alheado da época, isso é uma contradição em si.”¹⁹⁴

A defesa de Vring por Eich é também uma autodefesa. Ele próprio seguirá fazendo lírica da natureza no pós-guerra, mesmo que esteja cada vez mais preocupado com a realidade ao seu redor. Segundo Garraio, a poesia de Eich foi tida pela crítica como um “exemplo de continuidade do Realismo Mágico na poesia alemã”¹⁹⁵. Ao lado de Peter Huchel, ele é considerado

exponente de uma mudança de paradigma na lírica da natureza depois de 1945, na medida em que a natureza surge na sua obra como um espaço para a percepção de uma realidade histórica conturbada e ameaçadora, traduzindo uma ruptura com o modelo a-histórico de Lehmann, baseado na imagem do mundo natural como esfera harmoniosa e sã, demarcado da situação histórica. Ao ser identificada, na obra eichiana, com cenários de

¹⁹² Id., p.257.

¹⁹³ Id., p.261.

¹⁹⁴ „Der Dichter, dieser Seismograph, — er spricht vom Mohn auf den Feldern, und wir lesen, ohne daß er es gewollt: Hiroshima. Der zeitferne Dichter, das ist ein Widerspruch in sich.“ Eich apud Garraio, em tradução de Garraio, 2005, p. 261.

¹⁹⁵ Garraio, 2005, p. 262

destruição e perigo, a natureza funciona como ponto de partida para um questionar da realidade.¹⁹⁶

Se na defesa de poetas como Vring e também Eggebrecht, a quem Eich dedica outro ensaio, o autor mostra uma continuidade em sua “reflexão poetológica”, ele também revela estar partindo para uma “reformulação do conceito de lírica da natureza” no pós-guerra, “no sentido de abertura à esfera da civilização”¹⁹⁷. Para Garraio, “as linhas de continuidade coexistem com as tentativas de inovação literária”.¹⁹⁸ Em 1.4.1 veremos como a modernidade se integrou à lírica da natureza na obra tardia de Eich.

1.4. Três discursos e tendências da obra tardia (1950-1972)

Em 1950, é transmitida a primeira peça radiofônica depois da guerra, *Die gekaufte Prüfung* [A prova comprada], que será seguida por muitas outras, entre as quais destaco *Träume* [Sonhos] (1951), *Die Andere und ich* [Os outros e eu] (1952) e *Die Mädchen aus Viterbo* [As meninas de Viterbo] (1953). Em 1951, Eich conhece a escritora austríaca Ilse Aichinger no encontro do *Gruppe 47* em Bad Dürkheim, e traduz poesia chinesa para a antologia *Lyrik des Ostens* [Lírica do Leste], que sai em 1952. Em 1953, o poeta recebe o *Hörspielpreis der Kriegsblinden* (prêmio de radionovela dos Cegos de guerra¹⁹⁹) por *Die Andere und ich* em Bonn. É ali que profere seu famoso “Rede vor den Kriegsblinden” [Discurso aos cegos de guerra]²⁰⁰.

Eich se casa com Ilse Aichinger em Munique e em 1954 os dois se mudam para Breitbrunn am Chiemsee, onde nasce o primeiro filho do casal, Clemens. Em 1955, sai pela Suhrkamp o livro *Botschaften des Regens*, reunindo poemas de 1949 a 1954. Os Eich moram por alguns meses na casa de Heinrich Böll em Colônia, depois viajam pela Espanha e Portugal e passam alguns anos na Áustria. Em 1956, mudam-se para Lenggries,

¹⁹⁶ Id., ibd.

¹⁹⁷ Id., ibd.

¹⁹⁸ Id., ibd.

¹⁹⁹ Em 1949, pessoas que devido a qualquer conflito relativo à guerra perderam a visão fundaram a Associação dos Cegos de Guerra para cuidar das vítimas. A Associação tornou-se conhecida, sobretudo, por conceder um prêmio importante para peças radiofônicas. Cf. <http://www.kriegsblindenbund.de/> (23/10/2020).

²⁰⁰ Sobre o qual falaremos em 1.4.1.

Oberbayern, e no mesmo ano Eich encontra Paul Celan no encontro de poetas alemães e franceses em Vézelay, onde faz sua célebre palestra “Der Schriftsteller vor der Realität” [O escritor diante da realidade]²⁰¹. Em 1957, nasce a segunda filha do casal, Mirjam. Eich recebe o Georg-Büchner-Preis em 1959, com mais um discurso muito citado pela crítica. Entre 1953 e 1959, portanto, Eich faz três discursos que são fundamentais para entender suas reflexões poetológicas do último período da obra, conforme veremos nas próximas páginas.

Em 1963, a família se muda para Großmain, município de Salzburgo. O volume de poemas *Zu den Akten. Gedichte* [Para os arquivos. Poemas] sai em 1964, e *Anlässe und Steingärten. Gedichte* [Ocasões e rochedos. Poemas], em 1966, ambos pela editora Suhrkamp. Em 1968, o livro *Maulwürfe. Prosa* [Toupeiras. Prosa], também é lançado pela Suhrkamp. Em 1970, seu último livro de poemas, *Nach Seumes Papieren* [A partir dos papéis de Seume], é publicado pela editora Bläschke, em Darmstadt. No mesmo ano, Eich sofre seu primeiro ataque cardíaco, seguido por outros em 1972, quando morre em Großmain.

1.4.1. Ceticismo na linguagem

Para Fabian Lampart, o aspecto mais significativo na poética de Eich dos anos 1950 é o seu crescente “ceticismo da linguagem”²⁰². Anna Magdalena Fenner fala em “questionamento da linguagem em relação à sua própria poesia e ao papel da poesia em geral”²⁰³. Uma passagem muito citada do “Rede vor den Kriegsblinden”, discurso que Eich profere em Bonn, em 1953, diz o seguinte:

Nós nos servimos da palavra, da frase, da língua. Cada palavra protege um reflexo do estado mágico, onde ela corresponde ao objeto que se pretende referir, onde ela é idêntica à criação. Dessa linguagem, desses nunca ouvidos e inaudíveis, de certo modo nós só podemos sempre traduzir, bem ou mal e de todo modo nunca perfeitamente, mesmo que a tradução nos

²⁰¹ Também tratada em 1.4.1.

²⁰² „zunehmende Sprachskepsis“, Lampart, 2013, p.144.

²⁰³ „Sprachzweifel in Bezug auf seine eigene Dichtung und die Rolle der Lyrik im Allgemeinen.“, Fenner, 2015, p.29.

pareça bem-sucedida. Que tenhamos a tarefa de traduzir, isso é o realmente decisivo na escrita, é ao mesmo tempo aquilo que dificulta a escrita para nós, e talvez até a torne por vezes impossível.²⁰⁴

A aproximação da atividade da escrita e da tradução, que vemos neste trecho, aparece em outros textos de Eich, e não é exclusiva do autor²⁰⁵. A partir desta reflexão de Eich, podemos concluir que a realidade é criada pela linguagem²⁰⁶. Se antes, no fim dos anos 1940, como vimos, Eich queria trazer a realidade para o poema e, portanto, ela era “pressuposto” da escrita, agora ela se torna seu “objetivo”²⁰⁷. Lampart vê nessas linhas um eco religioso, e lembra que para Eich “tudo o que é escrito” se aproxima “da teologia”, já que o poeta tenta “evocar um estado utópico” em que “a palavra e a coisa” estão em consonância²⁰⁸. Se essa tradução nunca é perfeita, contudo, há um ceticismo pela parte do poeta, que sempre tentará se aproximar dessa utopia, sabendo que é impossível alcançá-la.

Essa ideia de que a poesia busca “transportar uma língua original nunca ouvida para a realidade humana e histórica”²⁰⁹ continua a ser elaborada no texto “Der Schriftsteller vor der Realität” [O escritor diante da realidade], que Eich apresenta em Vézelay em 1956. Logo no início desse discurso, o poeta alerta não saber o que seria a realidade, o que representa um passo em direção ao ceticismo radical²¹⁰. O poeta não só é incapaz de alcançar uma realidade absoluta com a linguagem – essa realidade lhe é incógnita.

Garraio considera este “um dos mais importantes testemunhos de reflexão poética de Günter Eich”, em que o poeta descreve “a tarefa do escritor como uma tradução da realidade, uma tentativa de encontrar uma escrita em que significado e significante coincidam”, mas tal objetivo aparece no texto como “impossível de concretizar”, já que

²⁰⁴ „Wir bedienen uns des Wortes, des Satzes, der Sprache. Jedes Wort bewahrt einen Abglanz des Zustandes, wo es mit dem gemeinten Gegenstand eins ist, wo es mit der Schöpfung identisch ist. Aus dieser Sprache, dieser nie gehörten und unhörbaren, können wir gleichsam immer nur übersetzen, recht und schlecht und jedenfalls nie vollkommen, auch wo uns die Übersetzung gelungen erscheint. Dass wir die Aufgabe haben zu übersetzen, das ist das eigentlich Entscheidende des Schreibens, es ist zugleich das, was uns das Schreiben erschwert und vielleicht bisweilen unmöglich macht.“ Eich apud Lampart, 2013, p. 145.

²⁰⁵ Voltaremos a este ponto em 3.1., ao discutir a tradução literária.

²⁰⁶ Cf. Fenner, 2015, p. 99.

²⁰⁷ Id., p. 100.

²⁰⁸ „Nach Eich nähert ‚alles Geschriebene sich der Theologie‘ insofern, als der Dichter mit seinen sprachlichen Annäherungen an die Wirklichkeit letztlich versuche, einen utopischen Zustand des Einklangs von Wort und Sache erinnernd zu evozieren.“ Lampart, 2013, p.145.

²⁰⁹ „Die Sprache der Dichtung versucht, eine nie gehörte, vollkommene Ursprache in die menschlich-geschichtliche Wirklichkeit zu übertragen.“ Lampart, 2013, p.145.

²¹⁰ Id., Ibd.

o original estaria “irremediavelmente ausente”²¹¹. Assim, ao mesmo tempo em que Eich resgata a imagem do poeta como mago da palavra, ideia presente nos textos de diversos autores do século 19 e com ecos do mito bíblico da palavra adâmica, conforme vimos anteriormente, ele logo rompe com a ideia de que a escrita levará a uma “revelação da essência do real”, e mostra que o poeta poderá apenas tentar se aproximar da verdade, desse original²¹².

Quanto ao tempo, Eich está certo de que é mais uma dimensão que falseia a percepção da realidade. O autor considera “absurdo” dizer uma coisa que, no instante seguinte, já pertence ao passado²¹³, e o poema surge como o único meio de se orientar em uma realidade com dimensões insondáveis.

Escrevo poemas para me orientar na realidade. Vejo-os como pontos trigonométricos ou como boias que marcam o curso em uma superfície desconhecida. / Só com a escrita as coisas adquirem, para mim, realidade. Ela não é meu pressuposto, e sim meu objetivo. Preciso primeiro produzi-la. / Sou escritor, e essa não é só uma profissão, mas a decisão de ver o mundo como linguagem. Parece-me que a verdadeira linguagem é aquela em que a palavra e a coisa coincidem. Deve-se traduzir a partir dessa linguagem que se encontra à nossa volta. Nós traduzimos sem ter o texto original. A tradução mais bem-sucedida é aquela que mais se aproxima dele e alcança o grau máximo de realidade.²¹⁴

Entre esses dois discursos, o poeta publica *Botschaften des Regens*, objeto de nosso estudo. As várias aproximações que Eich faz da criação poética e da tradução serão fundamentais para pensar as nossas traduções. Quando Eich considera que o original está ausente e só podemos tentar nos aproximar dele, mostrando uma concepção mais

²¹¹ Garraio, 2005, p. 295.

²¹² Id., Ibd.

²¹³ „Eich ist überzeugt, dass die Zeit eine Dimension ist, die die Wahrnehmung der Wirklichkeit weiter verfälscht; eine Sache in einem Augenblick zu sagen, so Eich, die dann ‚sogleich der Vergangenheit angehört, finde ich absurd“ Eich apud Lampart. 2013, p.146.

²¹⁴ „Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntenen Fläche den Kurs markieren. / Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muß sie erst herstellen. / Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad von Wirklichkeit.“ Eich apud Lampart, 2013, p.147.

relativista de linguagem do que no começo de sua carreira, ele escreve os poemas que traduziremos aqui²¹⁵.

1.4.2. Integração da lírica moderna na lírica da natureza: *Botschaften des Regens*

A obra de Eich é um caso exemplar de integração da lírica moderna na tradição da lírica da natureza. A crítica costuma comparar os poemas “Die Häherfeder” [As penas do gaio] de *Abgelegene Gehöfte* (1948) com “Tage mit Hähern” [Dias com gaios], de *Botschaften des Regens* (1955)²¹⁶. Os dois poemas mostram uma virada na visão de mundo e na estética do autor. É a transformação de uma escrita simbólica, em que ainda há uma possibilidade de decifrar os elementos da natureza como símbolos de transcendência, para o ceticismo dos anos 1950, em que o poeta não confia mais na linguagem como meio de tradução de um além invisível²¹⁷. No primeiro poema, o gaio lança uma pena na areia, que repousa sobre a mão do eu-lírico “como uma resposta”, e já no segundo poema, “o gaio não me lança/ a pena azul”²¹⁸. Se essa pena for vista como um sinal da natureza que poderia ajudar a esclarecer o “sentido do mundo”, no segundo poema essa possibilidade é eliminada, e o eu-lírico está em “completo isolamento”²¹⁹. A natureza não é mais decifrável, e não é mais possível encontrar nela um “reservatório de paz” diante da “totalidade da violência” que domina o cotidiano²²⁰. Em ambos os poemas, a natureza é inimiga, agressiva, e não oferece ajuda ao indivíduo²²¹.

Esse ceticismo fundamental e de vasto alcance é predominante nos textos de *Botschaften des Regens*, onde se vê uma virada decisiva em relação aos poemas dos anos

²¹⁵ Retomarei esse ponto no capítulo 3.1.

²¹⁶ Cf. Lampart, 2013, p.147.

²¹⁷ Id., Ibd.

²¹⁸ „Der Häher warf seine blaue/ Feder in den Sand./ Sie liegt wie eine schlaue/ Antwort in meiner Hand.“ e „Der Häher wirft mir/ die blaue Feder nicht zu“, respectivamente, Eich, GWI, 1991, pp. 43-4 e pp.81-2.

²¹⁹ „Hier wird im Gegensatz zum ersten Text ausschließlich über die Unmöglichkeit reflektiert, mit der Natur irgendeine Verbindung aufzunehmen, und ein Sprecher-Ich in absoluter Isolation gezeigt.“ Lampart, 2013, p.150.

²²⁰ „Das gesamte Gedicht steht unter dem Zeichen einer nicht mehr dechiffrierbaren Natur, vielleicht sogar der Unmöglichkeit, in dieser Natur ein Reservat des Friedens vor der ‘Totalität der Gewalt’ zu finden, die den Alltag beherrscht.“ Id., p.151.

²²¹ Id., p.151.

1930 e dos primeiros anos do pós-guerra. Segundo Lampart, uma das “certezas básicas da lírica da natureza é abandonada: a possibilidade de reassegar o indivíduo” de que ele encontrará na natureza “níveis de realidade abertos, decifráveis e significativos para a percepção humana”. Em vez disso, restam apenas “cifras enigmáticas” que só podem ser “nomeadas”. E essa “suspensão das velhas certezas da poesia da natureza” caminha junto com o “abandono das formas métricas e rítmicas tradicionais”²²². Ao mesmo tempo, ao seguir fazendo lírica da natureza, Eich trabalha dentro da continuidade, e os poemas escolhidos para tradução neste trabalho são justamente aqueles que preservam as formas métricas e rítmicas tradicionais.

Por falar em tradição, William K. Cook trata a coleção *Botschaften des Regens* como um “lyric cycle” [ciclo de poemas], uma tradição alemã que remonta ao Renascimento²²³. Ele nota que os poemas avançam ao longo do ano, e que o livro começa e termina no outono, como *Jahr der Seele* [Ano da alma] de Stefan George, também um ciclo de poemas. Eich, aliás, faz referência a este livro de George em seu texto “Der Schriftsteller 1947”, já mencionado aqui:

De olhos semicerrados contempla a lua e perde-se em sentimentos faustosos, passeia pelo bosque e toma a liberdade de vê-lo com os olhos de Stifter ou de Eichendorff, mente a si próprio e aos outros, como se ainda existissem ilhas da beleza e um **ano da alma** (...).²²⁴

²²² „Eine der Grundgewissheiten der Naturlyrik wird aufgegeben: Die Möglichkeit der Rückversicherung des Einzelnen, wie vermittelt und indirekt sie auch sein mag, in der Natur eine der menschlichen Wahrnehmung offene, entschlüsselbare und sinnstiftende Wirklichkeitsebene zu finden. Stattdessen bleiben nur noch rätselhafte Chiffren, die sprachlich nicht mehr erfassbar, nur noch nennbar sind. Diese Aufhebung der alten Gewissheiten der Naturlyrik und letztlich des Naturgedichts als Genre geht einher mit der endgültigen Aufgabe traditioneller metrischer und rhythmischer Formen.“ Id., p.152.

²²³ Cook cita o estudo de Helen Mustard, *The Lyric Cycle in German Literature*, que define o ciclo de poemas como “a group of poems indicated by their author as belonging together, [um grupo de poemas que o autor indica fazerem parte de um mesmo todo], uma definição que o autor considera ampla demais, e confronta com um artigo anterior de Joachim Müller, „Das zyklische Prinzip in der Lyrik“, que afirma o seguinte: „Es ist die Funktion des Zyklus, die Aussage eines Grunderlebnisses in einer Abfolge von Gedichten, die eine sich rundende und spiralförmig in sich zurücklaufende Reihung ist, zu verwirklichen.“ [É a função do ciclo materializar o testemunho de uma experiência fundamental numa sequência de poemas, que é uma sequência redonda e espiral que volta a si mesma.] Para Cook, o livro *Botschaften des Regens* se encaixa perfeitamente em ambas as definições e por isso se encaixa na tradição alemã do ciclo de poemas. Cook, 1971, p.198.

²²⁴ „Er blinzelt hinauf zum Mond und versinkt in schwelgerische Gefühle, er spaziert durch den Wald und erlaubt es sich, ihn mit den Augen Stifters oder Eichendorffs zu sehen, er belügt sich und andere, als gäbe es noch Inseln der Schönheit und ein Jahr der Seele.“ Eich apud Garraio, em tradução de Garraio, 2005, p. 267, grifo meu.

Ainda que Eich se refira a este livro de George de modo crítico e até irônico, equiparando-o a pressupostos caducos de lírica, sua relação com a tradição e com a lírica da natureza é ambígua²²⁵. Assim, ao mesmo tempo que Eich ri desse autor (Rönne) que não enxerga a realidade à sua volta e se apega à tradição, ele próprio pode ser identificado com esse autor. É como se ele risse de seu próprio ridículo, para operar, como vimos em Garraio, uma “autocrítica e reformulação poetológica”.

Característica de um ciclo de poemas, segundo Cook, é a repetição de temas e “Leitmotive” ao longo do livro²²⁶. Em *Botschaften des Regens*, algumas palavras se repetem e têm valor simbólico, como “Schnee” [neve], que aparece em dez poemas, e “Wind” [vento], em quinze²²⁷. O “vento” no poema “Ein Windstoß” [Uma rajada de vento], segundo Cook, é uma “força que coloca as coisas em movimento”²²⁸. Veremos aqui como Eich conjuga o ceticismo na linguagem com formas tradicionais nos poemas escolhidos de *Botschaften des Regens*, e como se dá essa tensão entre ruptura e continuidade, forma e conteúdo.

Hermann Korte afirma que os poemas de Eich parecem por vezes “retratações de suas próprias premissas da lírica da natureza” e que no fundo são “autorreflexões de um sujeito lírico que descobriu uma esfera de dominação para além de uma natureza considerada intacta, e torna o choque dessa experiência a base de sua percepção da natureza”²²⁹. Kohlroß e Schafroth veem a “poetologia da natureza” de Eich na esteira de Lehmann e Loerke, mas Schafroth também remete à tradição de outros autores como Trakl, Rilke, George, os simbolistas franceses e o romantismo alemão, representado por Novalis e Brentano, assim como por Hölderlin²³⁰. O próprio Eich afirma que começou como “expressionista tardio e lírico da natureza”, e a partir disso Susanne Müller-Hanpft

²²⁵ Como vimos em 1.3.2.

²²⁶ Cf. Cook, 1971, p. 198.

²²⁷ Id., p. 201.

²²⁸ “Wind is also important for Eich. In Ein Windstoß, we see that wind is a moving force which sets things in motion (in this case, dust), but is long gone before its effects have ceased to be visible [...]” Id., p. 202.

²²⁹ „Hermann Korte meint, Eichs Gedichte wirkten ‘stellenweise wie Zurücknahmen eigener naturlyrischer Prämissen’; sie seien ‘im Kern Selbstreflexionen eines lyrischen Subjekts, das jenseits einer für unversehrt gehaltenen Natur einen Herrschaftsraum entdeckt hat und den Schock dieser Erfahrung zur Grundlage seiner Naturwahrnehmung macht’”. Korte apud Lampart, 2013, p.153.

²³⁰ Cf. Lampart, 2013, p.153.

o coloca numa tradição que passa por Nietzsche e o jovem Brecht, além dos autores já citados^{231 232}.

1.4.3. Esteticismo engajado e linguagem como terreno de resistência

Aos poucos, Eich vai incluindo em sua visão uma crítica política e social que Richardson chamará de “esteticismo engajado” (*committed aestheticism*)²³³. Para Garraio, o que se vê é uma concepção de escritor “como sentinela que alerta para os perigos que pairam sobre a sociedade”, com influências do Existencialismo francês de Sartre e Camus²³⁴. Vale ressaltar que esse engajamento, no entanto, é anti-ideológico, ou seja, ele se recusa a lutar por ideais específicos ou partidos políticos, e ainda segue, portanto, os preceitos de autonomia defendidos em *Die Kolonne*.

Em 1949, no ensaio “Schlafpulver oder Explosivstoff?” [Sonífero ou material explosivo], publicado no jornal *Frankfurter Rundschau*, Eich colocava o seguinte: “O escritor que não quer distrair, e sim provocar um efeito, deve criar a coragem de também escrever contra o leitor. O estilo não é um sonífero, e sim um material explosivo”²³⁵. Na peça radiofônica *Träume* [Sonhos], difundida pela Nordwestdeutscher Rundfunk (Hamburgo) em 1951, mais tarde considerada “hora de nascimento da peça radiofônica” no pós-guerra, além de ser o mais famoso título de Eich²³⁶, o autor cumpre essa missão

²³¹ „Ausgehend von Eichs Selbstbeschreibung, er habe ‚als verspäteter Expressionist und Naturlyriker begonnen‘ [Eich apud Lampart], stellt Susanne Müller-Hanpft Eich in eine Traditionsreihe, die über die bislang genannten Autoren auch Nietzsche und den jungen Brecht als wichtige indirekte oder direkte Einflüsse anführt.“ Lampart, 2013, p.153.

²³² Dieter Burdorf investiga a tradição alemã da lírica natureza desde os idílios do século XVIII, com suas paisagens arcádicas — passando pelo Iluminismo com o poema didático; o romantismo com suas tendências de subjetivação (a natureza como lugar de ‘Sehnsucht’ [ânsia, saudade]) e a questão em torno do lugar da natureza para o homem; o modernismo com, por um lado, o “Magischen Realismus” [realismo mágico] e uma natureza que foge à compreensão humana (incluindo-se aí Günter Eich), e por outro lado a contraposição entre natureza e moral (a partir de Bertolt Brecht), além da corrente do ceticismo da natureza (a partir de Gottfried Benn) — até chegar aos autores e autoras contemporâneos, “que retomam e variam os modelos de poesia da natureza do Iluminismo e do Romantismo”. Burdorf, 2019, p. 294.

²³³ Richardson apud Lampart, 2013, p. 147.

²³⁴ Garraio, 2005, pp.269-70.

²³⁵ „Der Schriftsteller, der nicht zerstreuen, sondern wirken will, muss den Mut aufbringen auch gegen den Leser zu schreiben. Stil ist kein Schlafpulver, sondern ein Explosivstoff.“ Eich, GW IV, 1991, p. 481.

²³⁶ Cf. Garraio, 2005, p. 321.

de escrita como material explosivo, segundo os críticos²³⁷. É nessa peça que ele formula um de seus versos mais citados, “Sejam incômodos, sejam areia, e não o óleo na engrenagem do mundo”²³⁸, considerado um “lema contra o conformismo”²³⁹. Axel Vieregg considera que Eich só consegue chegar a essa formulação por ter sido “óleo na engrenagem do Estado Nacional-Socialista, por ter reconhecido sua própria falibilidade e refletido sobre ela em inúmeros trabalhos²⁴⁰.

Corruptibilidade e culpabilidade, expiação e serviço militar, o apelo por reconhecer o arrependimento e amenizá-lo — esses são os temas pelos quais ele sempre varia, um ‘trabalho de luto exemplar’ (J. Fetscher sobre Eich), como praticamente nenhum outro autor alemão realizou no pós-guerra com tanta intensidade e capacidade de convencimento.²⁴¹

Também pode ter sido assim, reconhecendo a própria culpa, que Eich chegou à formulação “Tudo o que acontece te diz respeito”²⁴², um verso da edição impressa da mesma peça, de 1953, em oposição àquela postura já citada dos anos 1930, na revista *Die Kolonne*, sobre a falta de responsabilidade com o tempo²⁴³. Da mesma peça são os versos “Não te esqueças que és culpado por todo o horror/ que acontece longe de ti”²⁴⁴. Eich dava inúmeras mostras de estar se havendo com a própria culpa no pós-guerra.²⁴⁵ A partir dessa consciência dos próprios erros e da culpa dela decorrente, Eich teria, portanto, chegado à sua reflexão poetológica tardia, que envolve a noção de responsabilidade

²³⁷ Cf. Böttiger, 2012, p.78, Garraio, 2005, p. 321.

²³⁸ „Seid unbequem, seid Sand, nicht das Öl im Getriebe der Welt“, Eich apud Lampart, 2013, p.148.

²³⁹ Garraio, 2005, p. 324.

²⁴⁰ Vieregg, 1996, p. vi.

²⁴¹ „Verführbarkeit und Schuldigwerden, Sühnen und Dienen, der Aufruf, Leid zu erkennen und zu mildern — das sind die immer wieder variierten Themen: exemplarische ‚Trauerarbeit‘ (J. Fetscher in Bezug auf Eich), wie sie kaum ein zweiter deutscher Autor mit dieser Intensität und Überzeugungskraft nach dem Krieg geleistet hat.“ Id., Ibd.

²⁴² „Alles, was geschieht, geht dich an“ – Eich apud Garraio, em tradução de Garraio, 2005, p. 323. Cf. 1.1.2. O verso parece aludir à antiga frase do dramaturgo latino Terêncio, “Homo sum: humani nil a me alienum puto”, isto é, “Sou humano: nada do que é humano me é estranho.”

²⁴³ Cf. Vieregg, 1996, vi.

²⁴⁴ „Denke daran, dass du schuld bist an allem Entsetzlichen, / das sich fern von dir abspielt.“ Eich apud Garraio, em tradução de Garraio, 2005, p. 324.

²⁴⁵ Na peça *Die gekaufte Prüfung* (1950) com a qual recomeça sua carreira na rádio depois da Guerra, o autor retrata o professor de ensino médio Martin Wolburg, que se deixa subornar para sobreviver em tempos de fome, e então receia sentir vergonha diante dos alunos. Para Vieregg, essa peça é uma “confissão velada” de Eich de sua culpa pelo trabalho na rádio alemã durante o Nacional-Socialismo, seu medo de não conseguir voltar a falar aos ouvintes sem sentir vergonha e seu pedido de absolvição. Para Vieregg, o sentimento de culpa de Eich ficaria claro não só nessa peça do pós-guerra, como também nas peças *Radium*, de 1936, como já vimos (Cf. 1.2.), e *Zinngeschrei*, de 1955. “Nas duas peças, um idealista é vítima das tentações do dinheiro, na primeira ele (que é poeta) se arrepende e foge para o deserto, na segunda aquele que se torna subornável compra um duplo (Spiegelfigur) que assume a culpa” Vieregg, 1996, p. 132.

histórica, a busca pelo poder explosivo da linguagem e a capacidade de resistência por meio da escrita.

Ao ser laureado com o Prêmio Georg Büchner, em 1959, Eich escreve um discurso segundo o qual a escrita literária dever ser idealmente um ato de resistência, traço que acabará se tornando central na reflexão poetológica eichiana²⁴⁶. A crítica costuma ver esse texto como um anúncio da última fase da obra de Eich, mas há nele tendências que vêm desde os anos 1930, reforçando a tese de continuidade em sua obra. O jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, que costumava publicar todos os discursos do Prêmio Büchner, recusa o texto, no qual Eich assume, desde o começo, que poderá irritar o público²⁴⁷. O poeta reflete sobre o papel do escritor diante das instituições de poder, e alguns críticos veem nesse discurso ecos de uma crise epocal que pode remontar tanto à instabilidade da República de Weimar, como já vimos, quando aos anos de Nacional-Socialismo e mesmo ao estado de coisas durante a Guerra Fria.²⁴⁸ Por trás desse discurso, está um sentimento de “insegurança social e política”, de “desconfiança perante qualquer ideologia”, e a consciência dos perigos da tecnologia e da ciência.²⁴⁹ Assim, Eich se volta contra a manutenção da continuidade social que se dá por meio de apatia política e da sociedade de consumo, desde os anos 1920 até a República Federal da Alemanha²⁵⁰. O discurso será elogiado por Adorno numa carta enviada a Eich em 1960. Na resposta, Eich diz ser um leitor do filósofo, e Garraio entende que

A recusa de uma concepção de arte como elemento decorativo, a imagem do progresso como potencial meio para a promoção do poder e para a subjugação do ser humano, frutos de uma reflexão sobre o Nacional-Socialismo, atestam a proximidade de Eich a Adorno e Horkheimer. Uma vez que a presença dessas temáticas na obra eichiana remonta aos anos 1930, torna-se mais apropriado falar de uma convergência que teria favorecido a recepção do pensamento dos filósofos na obra eichiana depois de 1945.²⁵¹

²⁴⁶ Cf. Garraio, 2005, p. 330.

²⁴⁷ Id., p. 335.

²⁴⁸ Id., pp. 335-37.

²⁴⁹ Id., p. 337.

²⁵⁰ Id., pp. 336-7.

²⁵¹ Id., p. 341.

Lampart reconhece que Eich politiza ainda mais seu discurso, falando no “poder da linguagem dirigida” (*gelenkte Sprache*), que só pode ser combatido por meio da crítica²⁵². A crítica, por sua vez, é própria da linguagem da poesia, “que como a criação leva consigo uma parte de nada, e tenta fazer a primeira topografia em um terreno inexplorado”²⁵³. As características dessa linguagem são a “força”, as “possibilidades de compreensão”, a “exatidão” e a tendência de expressar essas qualidades em “figuras” que “expressam ou colocam perguntas”²⁵⁴. Mais tarde, em 1965, Eich dirá que com seus versos “faz perguntas” e não dá respostas²⁵⁵. A linguagem é vista como um terreno de resistência, em uma posição que pode não ser engajada, mas é crítica do poder e da autoridade, e que Eich desenvolve a partir de sua poética de ceticismo da linguagem, nos anos 1940 e 1950²⁵⁶.

Mais uma vez, críticos apontam que a experiência de Eich como autor de obras radiofônicas durante o regime Nacional-Socialista teria sido fundamental para que ele despertasse como uma voz de alerta no momento da entrega do Prêmio Büchner²⁵⁷. Consciente do poder da ideologia sobre a linguagem, e ainda marcado por um profundo pessimismo histórico, na esteira de Gottfried Benn, Eich acredita agora no poder de resistência da linguagem, e no poder humanista de uma atitude niilista²⁵⁸. Em Georg Büchner, Eich encontra um modelo de poeta que consegue conciliar “ambições estético-literárias e o empenhamento sociopolítico não ideológico”²⁵⁹.

Na última fase de sua produção, Eich radicalizará a posição de que é necessário fazer uma crítica subversiva por meio da literatura. Helmut Böttiger afirma que a revolta contra o poder vai se tornando central na sua produção, que evita qualquer forma de consentimento²⁶⁰. Em 1957, Eich publica o poema “Nachhut” no *Frankfurter Allgemeine Zeitung*, provocando fortes reações nos leitores. “Os textos de Eich não eram feitos de mensagens políticas. Sua literatura não era do engajamento no sentido clássico. Ela incomodava ao trazer à linguagem coisas sombrias que não se queria reconhecer”²⁶¹. A

²⁵² „Macht der gelenkten Sprache“, Eich apud Lampart, 2013, p.147.

²⁵³ „[...] die wie die Schöpfung selber einen Teil von Nichts mit sich führt, in einem unerforschten Gebiet die erste Topographie versucht.“ Id., *Ibd.*

²⁵⁴ „Kraft“, „Erkenntnismöglichkeiten“, „Exaktheit“, „in Figuren auszusprechen“, „Fragen sprechen oder Fragen darstellen“. Id., p. 147-48.

²⁵⁵ „Mit meinen Versen stelle ich Fragen, gebe ich keine Antworten [...]“. Eich apud Fenner, 2015, p. 101.

²⁵⁶ Lampart, 2013, p. 153.

²⁵⁷ Cf. Garraio, 2005, p. 343.

²⁵⁸ Id., *ibd.*

²⁵⁹ Id., p. 347.

²⁶⁰ Cf. Böttiger, 2012, p. 89.

²⁶¹ Id., p. 92.

prosa ficcional que escreveu depois dos anos 1960, de que *Maulwürfe* é exemplar, provocou especial controvérsia²⁶². Segundo Anna Magdalena Fenner, o ceticismo de Eich se torna nos anos 1960 uma “atitude de negação”, que chega, com os textos de *Maulwürfe*, aos “limites da comunicação”²⁶³.

Para Axel Vieregg, Eich faz uma transição do “idílico neorromântico em busca da existência”, do “cantor do medo e da incerteza”, para o “anarquista sarcástico”²⁶⁴. Mas o germanista considera a “zombaria cáustica de seu trabalho tardio, o não mais estar de acordo com a sociedade e a criação, menos a expressão de um moderno radical do que a realidade de um conservador profundamente ferido pela modernidade”²⁶⁵.

1.5. As fases da obra de Eich: *Botschaften des Regens* como ápice da modernidade

Fabian Lampart separa a lírica de Eich em três fases²⁶⁶. Na primeira fase, estariam os trinta poemas escritos entre 1925 e 1935 — que integraram o livro *Gedichte* e parte do livro *Abgelegene Gehöfte*. Depois de uma pausa de dez anos, viriam os poemas do período imediatamente pós-guerra: *Abgelegene Gehöfte* (excluindo-se os poemas dos anos 1930), *Untergrundbahn* e *Botschaften des Regens*. E por fim, depois de mais uma pausa de cinco anos, os poemas reunidos em *Zu den Akten*, de 1964. As mudanças iam ocorrendo “durante os períodos produtivos”, e não entre as fases²⁶⁷.

Assim, nos poemas iniciais da primeira fase, escritos até 1930, há um confronto entre Eich e Trakl, e também os primeiros traços da problematização da linguagem, enquanto nos textos de 1930 a 1935 Eich está concentrado na questão do tempo. Estes estão ligados àqueles por seu aspecto subjetivo, por sua forma clássica-romântica

²⁶² Cf. Post-Adams, 2008, p. 1.

²⁶³ „Verweigerungshaltung“, „Grenzen der Kommunikation“. Fenner, 2015, p. 100.

²⁶⁴ „[...] bereitete sich sein Wandel vom neoromantischen Idylliker und Seinsucher, vom Sänger auch von Angst und Verunsicherung, zum sarkastischen Anarchisten vor.“ Vieregg, 1996, p. 24.

²⁶⁵ „Der ätzende Hohn seines Spätwerks, das Nicht-Mehr-Einverstanden-Sein mit Gesellschaft und Schöpfung, ist daher weniger Ausdruck eines radikal Modernen als der eines von der Faktizität der Moderne zutiefst verwundeten Konservativen.“ Id., ibd.

²⁶⁶ Cf. Lampart, 2013, pp.154-64. As fases de Lampart são inspiradas no trabalho de Egbert Krispyn. Peter Horst Neumann vê com olhos críticos a separação da obra de Eich em três fases (Cf. Fenner, 2015, p. 102).

²⁶⁷ „[...] während der produktiven Perioden [...]“, Krispyn apud Lampart, 2013, p. 154.

(cantigas populares e a estrofe Chevy-Chase²⁶⁸) e porque os problemas existenciais são refletidos na natureza. Mesmo que já se possa constatar nesses poemas uma “irritação profunda da experiência do mundo e do eu”²⁶⁹, há a princípio uma “consonância entre o eu e a natureza”; a natureza não tem um “caráter ameaçador” e não há nenhum tipo de “estranhamento”²⁷⁰.

Essa consonância só será quebrada, para Lampart, nos poemas do pós-guerra, quando se inicia a segunda fase produtiva de Eich. Os poemas do cativo, sobretudo “Inventur” [Inventário] e “Latrine” [Latrina], mas também “Blick nach Remagen” [Vista para Remagen], “Lazarett” [Hospital militar], “Camp 16” [Campo 16] e “Gefangener bei Nacht” [Prisioneiro na noite] são “exemplares da estética *Kahlschlag*” e ganham força por sua “absoluta redução aos últimos fragmentos de individualidade que restam ao indivíduo”, ou seja, “objetos, memórias e fragmentos de poemas”²⁷¹. Mas a junção desses poemas aos poemas dos anos 1930, no livro *Abgelegene Gehöfte*²⁷², mostra que Eich queria ver sua irritação inicial como uma parte desse processo de desenvolvimento, e o poeta segue mostrando uma “preferência por problemas estéticos e individuais”, em vez de uma “reflexão sobre a ruptura da civilização alemã”²⁷³.

O eu-lírico então entra em choque e perde suas “possibilidades de orientação”, e as consequências disso podem ser notadas nos poemas de *Untergrundbahn e Botschaften des Regens*²⁷⁴. Em *Untergrundbahn*, vê-se uma “ampliação do espectro temático”²⁷⁵ para o mundo urbano, como é o caso do poema “Weg zum Bahnhof”, incluído também em *Botschaften des Regens*, que traduziremos aqui²⁷⁶. O vocabulário se amplia para a “técnica e a ciência natural”²⁷⁷. Krispyn vê em um poema como “Angst” [Medo] o presente como um “reino da morte inescapável e terrível”, no qual “a vida [...] não está

²⁶⁸ Sobre Chevy-Chase, ver 3.1.2 e o poema “Mirjam”.

²⁶⁹ „[...] tiefe Irritation der Welt- und Ich-Erfahrung“, Peter Horst Neumann apud Lampart, 2013, p. 157.

²⁷⁰ „[...] Konsonanz zwischen dem Ich und der Natur“, „Die Natur [...] hat keinen grundsätzlich bedrohlichen Charakter [...]“, „keine Entfremdung“. Lampart, 2013, p. 157.

²⁷¹ Die Gedichte aus dem Gefangenenlager – also vor allem ‚Inventur‘ und ‚Latrine‘, aber auch ‚Blick nach Remagen‘, ‚Lazarett‘, ‚Camp 16‘, ‚Gefangener bei Nacht‘ – wurden als exemplarisch für die Kahlschlag-Ästhetik der frühen Nachkriegsjahre gelesen und konnten gerade durch ihre absolute Reduktion auf die letzten dem Einzelnen verbliebenen Fragmente von Individualität – Gegenstände, Erinnerungen, Gedichtfetzen – weithin Repräsentativität gewinnen.“. Id., Ibd.

²⁷² Conforme vimos no item 2 deste capítulo.

²⁷³ „[...] Präferenz für individuelle und ästhetische Probleme.“, „[...] keine Reflexion über den deutschen Zivilisationsbruch [...]“ Lampart, 2013, p.157.

²⁷⁴ „[...] eines Ichs, das seine gewohnten Verortungsmöglichkeiten verloren hat [...]“, Id., p. 159.

²⁷⁵ „Erweiterung des Themenspektrums“, Id., Ibd.

²⁷⁶ Vale notar que outros dois poemas do nosso corpus, “Mirjam” e “Februar”, também foram publicados inicialmente em *Untergrundbahn*, para depois serem revistos e republicados em *Botschaften des Regens*.

²⁷⁷ Technik und zumindest ein naturwissenschaftliches Vokabular [...]. Id, Ibd.

mais sob o signo de um passado mais feliz e mítico, mas sob o signo de um futuro assustador e inevitável”²⁷⁸. Ele nota a combinação de um fenômeno da técnica, o barulho do trator, com a observação da natureza, o que adquire um caráter obsessivo e ameaçador. Nota-se também o pessimismo que dominará a lírica de Eich depois do choque da guerra²⁷⁹.

Em *Botschaften des Regens*, Lampart vê uma “consolidação desse novo pessimismo”²⁸⁰. A “capacidade de orientação do indivíduo na natureza” é “impossível” e se vê uma “recusa, já iniciada em *Untergrundbahn*, das versificações regulares”²⁸¹. Embora haja “locais e motivos modernos, os motivos da natureza são dominantes”, mas como ponto de partida para falar de uma “experiência de isolamento do eu, que acarreta em imagens de perecibilidade, de morte, a falta de um lugar de refúgio”²⁸². A crítica confirma a “decisiva continuidade do desenvolvimento do poeta Eich”²⁸³, nessa que é a “primeira coleção conscientemente moderna depois dos poemas de prisioneiro”²⁸⁴.

É consenso que nesse volume o homem está em “contraste com a esfera ‘natural’ e isolado dela”, conforme afirma William K. Cook²⁸⁵, e “apartado desse reino, tentando estabelecer contato com ele”. Para Anna Magdalena Fenner, “Os sinais da natureza até são reconhecidos pelo eu-lírico dos poemas, mas na maioria não lhe são compreensíveis [...]. No centro está o retrato do isolamento absoluto do homem, também da natureza.”²⁸⁶ Ree Post-Adams fala em “incomunicabilidade”²⁸⁷. No poema “Strandgut” [Despojos do mar], diz ele, ninguém apanha “respostas jogadas na areia”²⁸⁸, e em “Tage mit Hähern” [Dias com gaios], já citado, a resposta passa despercebida, embora esteja diante dos pés

²⁷⁸ „[...] unentrinnbares, furchtbares Todesreich“, „[d]as Leben [...] nicht mehr unter dem Zeichen einer glücklicheren mythischen Vergangenheit, sondern unter dem einer schrecklichen, unausweichbaren Zukunft [steht].“ Krispyn apud Lampart, 2013, p. 160.

²⁷⁹ Cf. Lampart, 2013, p. 160.

²⁸⁰ „Konsolidierung dieses neuen Pessimismus“, Id., Ibd.

²⁸¹ Die Orientierungsfähigkeit des Einzelnen in der Natur wird nun grundsätzlich als unmöglich dargestellt. Auch setzt sich hier die bereits in *Untergrundbahn* begonnene endgültige Abkehr von regelmäßigen Versformen fort.” Id., Ibd.

²⁸² „Obwohl die Naturszenarien weiterhin auch um moderne Schauplätze und Motive erweitert werden, sind Naturmotive beherrschend [...] als Ausgangspunkt einer absoluten Vereinzelungserfahrung des Ich, die in Bilder der Vergänglichkeit, des Todes, der Ortlosigkeit mündet.“, Id., Ibd.

²⁸³ „entscheidende Weiterentwicklung des Lyrikers Eich“, Schafroth apud Lampart, 2013, p. 160.

²⁸⁴ „erste [] bewusst moderne [] Sammlung [...] nach den Gefangenengedichten“. Müller-Hanpft apud Lampart, 2013, p. 160.

²⁸⁵ “In contrast to and in isolation from the ‚natural‘ sphere just described standst he human sphere. [...] man is somehow cut off from the other realm and is seeking to gain contact with it.” Cook, 1971, p. 204.

²⁸⁶ „Die Zeichen der Natur werden von der Sprechinstanz der Gedichte zwar erkannt, doch sind sie ihr meistens nicht verständlich. [...] Im Zentrum steht mehr noch die Darstellung der völligen Isolation des Menschen, auch von der Natur.“ Fenner, 2015, p. 105.

²⁸⁷ „Unzugänglichkeit“, Post-Adams, 2008, p. 3.

²⁸⁸ „auf den Sand geworfene Antworten“, Eich apud Post-Adams, 2008, p. 4.

do eu-lírico²⁸⁹. No poema que dá título ao livro, “Botschaften des Regens” [Mensagens da chuva], há mensagens que alcançam o homem: “A chuva fala/ na língua que eu acreditava/ que ninguém conhecia além de mim”²⁹⁰. Mas que mensagens são essas? A chuva rufa sobre o telhado de metal, trazendo “Mensagens do desespero, mensagens da pobreza mensagens da censura”²⁹¹. Neste poema, Müller-Hampft vê na natureza “não aquela força que concilia o sujeito, mas um poder que se volta contra ele e por isso exige a máxima desconfiança”²⁹². O eu se limita ao “papel de espectador” e se torna um “elemento passivo, diante de cujos olhos as coisas e a história transformada em coisa acontecem”²⁹³.

A natureza se torna aqui estranha ou mesmo inimiga, e alguns críticos apontam para o Eich “político” que pode ser visto em *Botschaften des Regens*²⁹⁴. Krispyn vê um convite à resistência no confronto entre a natureza destruída pelo homem e a “temática cósmica e atemporal” do “círculo infinito da criação em sua totalidade”²⁹⁵. Lampart afirma que Eich poderia ser colocado ao lado de Celan, Bachmann e Enzensberger, que, no “clima restaurativo” dos anos 1950, expressaram um “mal-estar” em sua lírica²⁹⁶. Mas o germanista não vê uma literatura engajada no sentido estrito; para ele, o que está no centro é “a incerteza na relação do indivíduo com a natureza”, e o ceticismo que surge disso pode ser transferido para a política, mas essa é só uma das consequências dessa poesia²⁹⁷.

A leitura de Lampart nos faz lembrar da visão do próprio Eich no começo da obra, quando afirma que a poesia é como a chuva que não tem a intenção de fazer crescer as plantas, por mais que acabe tendo esse efeito²⁹⁸. A poesia tardia de Eich acaba ganhando um aspecto político, sem ter essa intenção. Para Lampart, “a reconstrução da modernidade

²⁸⁹ Cf. Post-Adams, 2008, p. 4.

²⁹⁰ „Der Regen redet/ in der Sprache, von welcher ich glaubte, / niemand kenne sie außer mir“, Eich apud Post-Adams, 2008, p. 4.

²⁹¹ „Botschaften der Verzweigung, Botschaften der Armut und Botschaften des Vorwurfs“ Id., Ibd.

²⁹² „nicht die das Subjekt versöhnende Kraft, sondern eine Macht, die sich gegen es richtet und darum höchstens Misstrauen erfordert“, Müller-Hampft apud Lampart, 2013, p. 161.

²⁹³ „Rolle des Zuschauers“, „zu einem passiven Element, vor dessen Augen sich die Dinge und die zum Ding gewordene Geschichte abspielen.“, Id., Ibd.

²⁹⁴ Lampart cita os trabalhos de Schafroth e Krispyn. Lampart, 2013, p. 161.

²⁹⁵ Krispyn apud Lampart, 2013, p. 161.

²⁹⁶ „restaurativen Klima“/ „das Unbehagen“. O autor cita os estudos de Müller-Hampft. Lampart, 2013, p.162. Anna Magdalena Fenner também cita o crítico Knörrich, que coloca Eich ao lado de Celan e Bachmann pelo “caráter hermético da magia moderna da linguagem”, que “sempre conservou em si o questionamento da linguagem”. Knörrich apud Fenner, 2015, p. 29.

²⁹⁷ „im Zentrum bleibt aber die Erkenntnis der grundsätzlichen Verunsicherung im Verhältnis des Einzelnen zur Natur“. Id., Ibd.

²⁹⁸ Ver 1.1.1.

em Eich atinge seu ápice em *Botschaften des Regens*²⁹⁹. Esse volume mostra, segundo ele, uma variação da lírica moderna em que o ceticismo da linguagem é incluído na lírica da natureza, e ainda como essa lírica pode ganhar uma relevância sócio-política³⁰⁰.

A última fase da obra poética de Eich, com *Zu den Akten* [Para os arquivos], traz um “tom resignado e irônico” que traça um fim na lírica de Eich de até então³⁰¹. Em *Botschaften des Regens*, “mesmo com todo diagnóstico de inacessibilidade da natureza”, ainda havia uma tentativa de “descobrir uma verdade por trás da incompreensibilidade de seus signos”³⁰². E agora, em *Zu den Akten*, com a “fragmentação do pensamento moderno”³⁰³, essa tentativa é totalmente abandonada. Para Lampart, “o caminho de Eich de lírico da natureza para o poeta do ceticismo da linguagem e dos signos”³⁰⁴ já tinha se concluído no fim dos anos 1950. Os livros dos anos 1960 são fruto das reflexões dos anos 1940 e 1950, mas apontam para “novas abordagens e desenvolvimentos futuros”³⁰⁵. Assim, “a exploração da lírica moderna sob as condições do pós-guerra termina para Eich com *Botschaften des Regens*”³⁰⁶.

Importante notar o que o próprio Eich diria, em uma entrevista em 1971, sobre este volume de poemas:

Em meu livro *Botschaften des Regens*, eu ainda era um poeta da natureza, que aceitava a criação. Hoje já não aceito a natureza: mesmo que ela seja imutável. Sou contra estar de acordo com as coisas na criação. É sempre a mesma linha de pensamento: “o não mais estar de acordo”.³⁰⁷

Eloá di Pierro Heise considera que o poeta, com essa declaração, se rebela “contra toda a sua produção anterior”³⁰⁸. Se a crítica afirma que com este volume Eich se

²⁹⁹ „In *Botschaften des Regens* erreicht Eichs Rekonstruktion der Moderne ihren Höhepunkt.“ Lampart, 2013, p. 162.

³⁰⁰ Id., Ibd.

³⁰¹ „resignierte ironischem Ton“, Lampart, Id., p. 163.

³⁰² „Bei allen Diagnosen moderner Unzugänglichkeit der Natur gab es in *Botschaften des Regens* noch den [...] Anspruch, eine Wahrheit hinter der Unverständlichkeit ihrer Zeichen zu entdecken.“ Id., Ibd.

³⁰³ „Fragmentarität moderne Einheitsgedanke“, Id., Ibd.

³⁰⁴ „Eichs Weg vom Naturlyriker zum Lyriker der modernen Sprach- und Zeichenskepsis war schon vorher, Ende der 50er Jahre, abgeschlossen“ Id., p. 164.

³⁰⁵ „Weiterentwicklungen und Neuansätze“, Id., Ibd.

³⁰⁶ „Die Erkundung der modernen Lyrik unter den Bedingungen der Nachkriegszeit ist für Eich mit *Botschaften des Regens* beendet“, Id., Ibd.

³⁰⁷ „In meinem Gedichtband *Botschaften des Regens* war ich noch ein Naturdichter, der die Schöpfung akzeptiert hat. Heute akzeptiere ich die Natur nicht mehr: wenn sie auch unabänderlich ist. Ich bin gegen das Einverständnis der Dinge in der Schöpfung. Es ist immer der gleiche Gedankengang: Das Nichtmehreinverständnis.“ Eich, GW IV, p. 534.

³⁰⁸ Heise, 1980, p. 20.

distanciou da lírica da natureza para se tornar “o poeta do ceticismo da linguagem e dos signos”, como vimos acima, o próprio Eich traz uma visão diferente, de que neste volume ainda era um “poeta da natureza” e que estava de acordo com a criação, com a natureza, com o estado natural de coisas. Diferente daquele poeta que ele se tornará, que Lampart chama de “resignado e irônico”, mas que o próprio Eich chamará de “engajado contra o Establishment; não só na sociedade, mas em toda a criação”³⁰⁹.

Onde a crítica vê o auge da modernidade, Eich vê continuidade com aquela lírica dos anos 1920 e 1930, chamada por muitos de conservadora. Nos poemas do corpus, poderemos investigar em que medida cada um tem razão; de que modo Eich se reafirma como poeta da lírica da natureza e em que medida aparece nos versos o ceticismo na linguagem, visto por Lampart como atestado de sua modernidade.

Talvez seja uma questão de perspectiva, uma questão de tempo. Como vimos, antes da Segunda Guerra Mundial, a resistência ao progresso era vista como conservadorismo de Eich, e depois, como progressismo. É como diz Post-Adams: “a recepção de sua obra variou conforme o gênero e a década”³¹⁰. Para o Eich dos anos 1970, o Eich dos anos 1950 era aquele mesmo poeta da natureza, pouco ou nada distante do Eich dos anos 1930. Hoje, com perspectiva histórica, sabemos que não é assim, que os traços mais radicais daquele que morreria como o “anarquista Eich”³¹¹ — pedindo que suas cinzas repousassem ao lado das do anarquista russo Mikhail Bakunin³¹² — já vinham se manifestando desde *Botschaften des Regens*, ou quiçá, como defende Peter Horst Neumann, desde sua obra inicial. Essa corda bamba entre ruptura e continuidade, anarquia e conservadorismo, *Kahlschlag* e lírica da natureza — poderá agora ser investigada a fundo nos poemas de nosso corpus.

³⁰⁹ „Ich bin engagiert gegen das Establishment; nicht nur in der Gesellschaft, sondern in der ganzen Schöpfung.“ Eich, GW IV, p. 533.

³¹⁰ Ver 1.

³¹¹ Cf. Neumann, 1981.

³¹² Cf. Mehigan, 2009, p. 39.

2. Retradução e crítica como ferramentas da tradução

*Uma meta existe para ser um alvo
mas quando o poeta diz: meta
pode estar querendo dizer o inatingível*

Gilberto Gil

2.1. As épocas de Goethe, os caminhos de Schleiermacher e as etapas de tradução

Em suas “Notas e ensaios para melhor compreensão do divã ocidentário-oriental”, Goethe faz algumas considerações sobre a tradução, que para Walter Benjamin estão entre “o que de melhor se publicou na Alemanha sobre teoria da tradução”¹. Aprofundemo-nos no que diz Goethe. Segundo ele, há três tipos de tradução, que não se diferenciam apenas no modo, como tipos estáticos, mas se sucedem no tempo, sendo chamadas por ele, também, de “épocas”².

O primeiro deles “nos familiariza com o estrangeiro no nosso próprio sentido”³, definição que imediatamente nos remete aos caminhos pelos quais pode enveredar o tradutor, conforme formulou seu contemporâneo Schleiermacher: “Ou bem o tradutor deixa o escritor o mais tranquilo possível e faz com que o leitor vá ao seu encontro, ou bem deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá ao seu encontro”⁴. Em sua obra *Dichtung und Wahrheit*, Goethe também cita esses dois caminhos, que chama de duas “máximas” da tradução, aqui na ordem inversa da apresentada por Schleiermacher: “uma exige que o autor de uma língua desconhecida seja trazido até nós, de tal maneira que possamos considerá-lo nosso; a outra, ao contrário, requer de nós que nos voltemos ao estrangeiro e nos sujeitemos às suas condições, sua maneira de falar,

¹ Benjamin, 2010, p. 225.

² Goethe, 2020, pp. 403-406.

³ Id., Ibd.

⁴ Schleiermacher, 2010, p. 57.

suas particularidades”⁵. Werner Heidermann alerta , no prefácio à sua antologia em que figuram traduções desses textos, de que os paralelos entre Goethe e Schleiermacher são “facilmente identificáveis”⁶.

A primeira época de Goethe portanto, em que o tradutor “nos familiariza com o estrangeiro no nosso próprio sentido”, parece se aproximar do segundo caminho proposto por Schleiermacher, em que o tradutor “deixa o mais tranquilo possível o leitor e faz com que o escritor vá ao seu encontro”, ou da primeira máxima elencada por Goethe, “que o autor de uma língua desconhecida seja trazido até nós.” É o que hoje conhecemos como corrente *domesticadora* da tradução. Há outras particularidades desse primeiro momento da tradução proposto por Goethe; a tradução deve ser “simples” e “prosaica”, e a “prosa” deve suprimir “por completo toda idiossincrasia de qualquer arte poética”⁷. Segundo ele, tal tradução “presta um grande serviço inicial”, pois o leitor, tão familiarizado com o que está lendo, se surpreende e se abre para o “estrangeiro” ali contido, e assim “se edifica”⁸. Como exemplo bem-sucedido de tal tipo de tradução, Goethe cita a *Bíblia* de Lutero⁹. Lutero, que passou dez anos traduzindo os salmos, defendia que o tradutor se aproximasse da situação de fala e fosse sensível ao ritmo e a melodia do texto, ao mesmo tempo que buscasse *reproduzir o alemão falado pelo povo*¹⁰. Aparentemente, de seu legado ficou mais do que tudo “o alemão falado pelo povo”, ou seja, uma aproximação do texto original aos leitores, ao público alvo de sua tradução.

Na segunda época, afirma Goethe, “nos esforçamos em nos colocar na condição do estrangeiro”, mas a ideia é apenas se apropriar “do sentido estrangeiro” e representá-lo “segundo nosso sentido caseiro”¹¹. Ele chama essa época de “parodística”, em que há apropriação de palavras estrangeiras, e cita os franceses como adeptos desse fazer tradutório. “Para cada fruto estrangeiro”, diz ele, é preciso encontrar “um substituto que tenha crescido em seu próprio solo”¹². Essa segunda época não encontra um equivalente em Schleiermacher, e me pareceu mais difícil de decifrar. Em seu artigo sobre a versificação do *Fausto* na tradução de Jenny Klabin Segall, Helmut Galle esclarece que a segunda época de Goethe pode ser exemplificada pelas *belles infidèles* francesas, uma

⁵ Goethe, 2010, p. 31.

⁶ Heidermann, 2010, p.12.

⁷ Goethe, 2020, p. 403.

⁸ Id., ibd.

⁹ Id., ibd.

¹⁰ Cf. Stolze, 1994, p. 15. Grifo meu.

¹¹ Goethe, 2020, p. 404.

¹² Id., ibd.

tradição que buscava “embelezar” poemas estrangeiros à moda francesa, com a métrica e as rimas próprias dessa cultura e língua, independente dos efeitos rítmicos do original¹³. Considerando os dois polos, domesticação e estrangeirização, essa “época” ainda se aproximaria mais da domesticação.

No terceiro e último período, o “mais elevado”, segundo Goethe, procura-se “tornar a tradução idêntica ao original, de modo que um não deva existir em vez do outro, e sim no lugar do outro”¹⁴. Nessa época, o tradutor “se liga com firmeza ao seu original” e “abandona mais ou menos a originalidade da sua nação”, o que pode gerar resistência da parte dos leitores, que aos poucos, contudo, se adaptarão e ganharão “versatilidade”, pois os estrangeiros foram “germanizados” e suas “vantagens retóricas, rítmicas, métricas” ficam à disposição “do jovem com talento e gênio”¹⁵. Galle explica que Johann Heinrich Voß, o exemplo citado por Goethe, adaptou o hexâmetro grego para o alemão ao traduzir a *Iliada* e a *Odisseia*, e a adaptação desse metro, “ainda que estranha”, é no que consiste esse “supremo grau de tradução” nas concepções de Goethe¹⁶. Agora parecemos ter chegado ao outro caminho proposto por Schleiermacher, que conhecemos hoje por *estrangeirização*: o leitor é levado em direção ao autor. Schleiermacher defende essa corrente (*verfremdende Übersetzung*), e que o leitor tenha acesso ao *espírito* da língua original. Parte-se do pressuposto de que o leitor é cultivado e capaz de acessar a língua estrangeira, que lhe permanece, ainda assim, estrangeira. Diferente do que defendia Lutero, o tradutor não deve buscar esclarecer, ou reescrever o conteúdo original. A tradução deve ser lida como o original¹⁷.

É curioso que Goethe defenda que a terceira época, que parece mais se aproximar da estrangeirização, é a mais elevada, dado que em *Dichtung und Wahrheit* ele havia feito uma defesa explícita da domesticação, que seria a opção preferível aos homens de “sensibilidade e bom gosto”¹⁸. Mesmo quando ele fala em “estrangeiros germanizados”, há uma ambiguidade; essa frase parece remeter mais uma vez à corrente domesticadora, à prática de Lutero.

Embora Goethe esteja falando das épocas tradutórias por que passa uma cultura, ele diz, finalmente, que “essas três épocas se repetem e se invertem (...) podem até mesmo

¹³ Galle, 2021, p.366.

¹⁴ Goethe, 2020, p. 405.

¹⁵ Id., Ibd.

¹⁶ Galle, 2021, p. 366.

¹⁷ Cf. Stolze, 1994, p. 18.

¹⁸ Goethe, 2010, p. 31.

ser aplicadas simultaneamente”¹⁹. Assim, a primeira época “seria utilizada para a leitura rápida e dedicada a revelar o sentido principal”, enquanto a terceira época devolveria ao texto “modos de linguagem rítmicos, métricos e prosaicos do original”²⁰. Segundo ele, com a terceira e última época “somos conduzidos e até mesmo arrastados ao texto-base, e enfim se fecha todo o círculo no qual se movimenta a aproximação do estrangeiro e do nativo, do conhecido e do desconhecido”²¹. Em sua leitura de Goethe, Antoine Berman afirma que “cada vez que uma cultura se lance à aventura da tradução, ela percorre necessariamente esse ciclo”²². Berman pretende reforçar, com as épocas de Goethe, sua defesa da retradução — segundo ele, toda grande tradução é uma retradução. Ao passar pelos períodos de Goethe, uma cultura estaria se retraduzindo, e assim aprimorando seus textos.

As “épocas” de Goethe têm uma implicação ampla, que diz respeito às possibilidades de retradução de obras poéticas ao longo do tempo em uma cultura, mas me interessam especialmente por sua implicação particular, como etapas que podem ser usadas na tradução de um único poema. Tomemos apenas a primeira e a terceira épocas, que traçam esse caminho da domesticação para a estrangeirização. Proponho aqui começar traduzindo cada poema do corpus como se fosse um texto em prosa, uma tradução interlinear, que suprima “inteiramente as características de qualquer arte poética”, aproximando o escritor do leitor, com o objetivo de “revelar o sentido principal”, e só então tentar devolver ao texto os “modos de linguagem rítmicos, métricos e prosaicos do original” aproximando o leitor do escritor, colando a tradução ao original a tal ponto que ela possa “vigorar” no lugar dele. Minha primeira etapa de tradução será, por assim dizer, uma mistura das duas primeiras épocas de Goethe (em que já reconstruímos expressões idiomáticas, por exemplo, em português). A terceira época de Goethe, que devolve os modos de linguagem rítmicos, métricos e prosaicos do original, será nosso segundo passo. Ao passar por esse ciclo, que Berman defende que toda cultura deve percorrer, estamos criando a possibilidade de aprimorar individualmente cada tradução, e assim, quem sabe, chegar a uma “grande tradução”. Note-se que Paulo Henriques Britto, no livro *A tradução literária*, opera de modo parecido ao desdobrar em etapas a tradução de um poema de Emily Dickinson²³.

¹⁹ Goethe, 2020, p. 405.

²⁰ Id., p. 406.

²¹ Id., *Ibd.*

²² Berman, 1990, p. 4, tradução nossa.

²³ Britto, 2016, pp.134-45.

Segundo Britto, “a estrangeirização está associada à Alemanha”²⁴. A defesa de Schleiermacher da estrangeirização vinha em oposição à tendência francesa, dominante na época, de fazer traduções “tão domesticadoras que, pelos padrões atuais, muitas vezes seriam consideradas adaptações, e não traduções”²⁵. Britto critica que Schleiermacher não veja possibilidade de meio termo entre os dois polos (*estrangeirização/ domesticação*), e defende que o tradutor busque, na prática, um “caminho intermediário”²⁶. É isso que buscarei aqui, passando pelas etapas: encontrar um meio termo. Faremos Günter Eich andar um pouco em direção ao leitor brasileiro, e o leitor brasileiro caminhar um pouco em direção a Eich.

Britto compara a teoria de Schleiermacher à de um teórico da modernidade, Jiří Levý, que cria uma distinção análoga entre traduções *ilusionistas* e *anti-ilusionistas*. As primeiras têm a intenção de passar despercebidas, tentando fazer o leitor acreditar que o que está lendo é o texto original, ainda que ele saiba estar lendo uma tradução. Seriam traduções domesticadoras. As segundas têm a intenção de se fazer notar com intervenções e comentários ao original, deixando claro o tempo todo ao leitor que o que se está lendo é uma tradução. Seriam o equivalente a traduções estrangeirizantes²⁷. Britto tem uma visão pragmática e funcionalista, destacando que a opção por um ou outro caminho, ou ainda pelo caminho do meio, depende do público alvo e da intenção da tradução. É claro que se estamos traduzindo um clássico para um público infantil ou adolescente, a corrente domesticadora pode ser mais interessante, enquanto esse mesmo clássico traduzido para leitores adultos pode exigir mais esforço do leitor em direção a uma linguagem um pouco mais impenetrável e “germanizada”. Neste trabalho, podemos falar no segundo caso: um leitor aberto a poesia alemã traduzida é um leitor culto, e provavelmente da academia, já que os poemas serão traduzidos dentro de um trabalho de mestrado. Assim, a corda pode esticar um pouco em direção à estrangeirização, ou ao anti-ilusionismo.

Importantes são também os conceitos de *marcado* e *não marcado* introduzidos por Jakobson e incorporados ao princípio de Henri Meschonnic, “traduzir o marcado pelo marcado e o não marcado pelo não marcado”²⁸. Isso significa que elementos que soem naturais ao falante nativo da língua-fonte devem soar naturais ao falante da língua-meta,

²⁴ Britto, 2016, p. 65.

²⁵ Id., p. 61.

²⁶ Id., p. 62.

²⁷ Cf. Britto, 2016, p. 26.

²⁸ Id., p. 69.

e elementos que causem estranhamento também devem causar estranhamento²⁹. Essa reflexão sobre o “estranhamento” nos faz pensar em Walter Benjamin. Segundo Augusto de Campos, Benjamin defende que o tradutor deve estranhar a sua própria língua pelo choque violento da obra “alienígena”³⁰. Em outra passagem, Benjamin sustenta que a tradução é “um modo provisório de discutir a estranheza das línguas”³¹. Assim, a tradução benjaminiana é definida por Campos como “prática estranhante (helenizar o alemão ao invés de germanizar o grego)”³². Ou seja, como prática estrangeirizante, em que mesmo o “não marcado” se tornaria “marcado”, para que o leitor se lembre, o tempo todo, de que está lendo uma tradução. Não seguirei aqui esse caminho mais radical, antes usarei o seguinte pressuposto de Britto: o tradutor deve “perceber em que momentos do texto a estranheza é um recurso do autor, usado conscientemente, e não uma característica devida apenas à estrangeiridade do texto”³³.

2.2. Das concepções de linguagem, da intraduzibilidade e da tradução literária

Segundo Donizete Cruz, a pesquisadora alemã Kopetzki “propõe a observação da história da teoria da tradução a partir da polarização de concepções relativistas e universalistas de língua”³⁴. Toda concepção de tradução partiria de uma concepção de linguagem. Qual seria, então, a concepção de linguagem por trás das épocas defendidas por Goethe?

Ora, na medida em que o autor reconhece que o tradutor oscila entre dois polos — por vezes neutralizando o que há de desconhecido no texto original para que ele seja mais palatável ao leitor e por vezes buscando se unir ao original, parodiando aspectos do original que podem causar estranhamento ao leitor — ainda que Donizete Cruz nos alerte de que não “devem necessariamente existir posições puras ou absolutas”³⁵, Goethe parece

²⁹ Id., ibd.

³⁰ Campos, 2019, p. 57.

³¹ Benjamin apud Campos, 2019, p. 74.

³² Id., p. 64.

³³ Britto, 2016, p. 69.

³⁴ Donizete Cruz, 2012, p. 37.

³⁵ Id., p. 38.

partir de uma concepção de linguagem relativista. Isto é: as línguas são diferentes, e “o que é geral e comum a todas as línguas é a ligação inseparável entre visão de mundo e uso linguístico de cada comunidade específica”³⁶. Como mostra Schleiermacher, também partidário dessa concepção, “cada homem está sob o poder da língua que ele fala; ele e seu pensamento são fruto dela (...). Por outro lado, porém, cada homem de livre pensar e espiritualmente espontâneo molda também a língua.”³⁷ Segundo Stolze, Schleiermacher defendia que cada língua tinha seu próprio sistema de *conceitos*. Ele acreditava que os termos que correspondem a objetos concretos se equivalem perfeitamente, diferente de termos que designam sentimentos e conceitos, que mudam com o correr da história³⁸.

A partir da perspectiva relativista da linguagem, a tradução se torna um ato interpretativo, hermenêutico, como o que pretendemos fazer neste trabalho. Como mostra Britto, “o idioma do original e o da tradução não são sistemas perfeitamente equivalentes”, e “um mesmo original pode dar margem a uma multiplicidade de leituras diferentes”³⁹. Por outro lado, uma visão radicalmente relativista costuma desembocar no dilema da “impossibilidade de tradução”.

A *intraduzibilidade* ronda há muito tempo a teoria da tradução, e brota, em parte, dessa discussão entre uma concepção universalista e uma relativista da linguagem. A questão que se coloca é a seguinte: se a língua é comum a todos, como pode então permitir que cada um expresse o que vê individualmente?⁴⁰ E, se isso já é complicado entre os indivíduos falantes de uma mesma língua, que dizer da transposição de uma língua para outra?⁴¹ Ou seja: o reconhecimento (relativista) de que as línguas são diferentes, e “o que é geral e comum a todas as línguas é a ligação inseparável entre visão de mundo e uso linguístico de cada comunidade específica”⁴², traz à tona a questão da “intraduzibilidade”.

Se não optamos antes entre concepção estrangeirizante e domesticadora da tradução, e sim por um meio termo, no que diz respeito à concepção de linguagem também optaremos por um meio termo: é fato que cada língua tem suas particularidades, e cada sujeito usa a língua à sua maneira. Ainda assim, todas as línguas têm aspectos em comum, que permitem que os povos se entendam e que traduções sejam feitas.

³⁶ Kopetzki *apud* Donizete Cruz, 2012, p. 38.

³⁷ Schleiermacher, 2010, p. 49.

³⁸ Stolze, 1994, pp. 17-8.

³⁹ Britto, 2016, pp. 36-7.

⁴⁰ Stolze, 1994, p. 23.

⁴¹ Id, *Ibd.*

⁴² Kopetzki *apud* Donizete Cruz, 2012, p. 38.

Ainda segundo Stolze, Wilhelm von Humboldt afirma, na introdução à sua tradução de *Agamêmon*, de Ésquilo, que tal obra seria impossível de traduzir por sua natureza. Para Humboldt, o pensamento está numa relação de dependência com a língua materna, e ou o tradutor sacrifica o gosto e a língua da sua própria “Nação” para se aproximar do original, ou sacrifica o original para se aproximar do gosto e da língua de sua Nação — não haveria meio termo⁴³. Aqui, mais uma vez vemos o conflito entre a posição estrangeirizante e a domesticadora, que leva à intraduzibilidade, sem a possibilidade de um meio termo. Mas, ainda assim, Humboldt traduz e lida com esse conflito, afinal trata-se da introdução a uma tradução feita por ele.

Esse cenário de impossibilidade muda quando a língua passa a ser vista como um instrumento de comunicação e um sistema lógico de signos — e o primeiro passo nesse sentido é dado com a Gramática de Port-Royal, de 1660, mas esse caminho vai sendo aprofundado ao longo dos séculos. Detecta-se, então, uma universalidade de princípios por trás de todas as línguas, que podem ser traduzidas entre si. A teoria universalista torna a *traduzibilidade* um princípio: tudo pode ser expressado em todas as línguas⁴⁴.

George Steiner afirma que entre as atividades de que a mente humana é capaz, a tradução é uma das mais complexas⁴⁵. Muitas vezes, admite Britto, “não é possível estabelecer uma correspondência exata entre os termos de um idioma e os termos de outro”⁴⁶. Mais uma vez, notamos uma concepção relativista de linguagem. No cenário da tradução de poesia, essa questão parece ser ainda mais crítica. Para Schleiermacher, o texto poético é especialmente *intraduzível*, pois forma-se uma unidade entre forma e sentido que é específica de cada língua⁴⁷. A Robert Frost atribui-se a frase “Poesia é o que se perde na tradução”, e muitos outros autores, sob o argumento de que o poeta trabalha com os elementos mais idiossincráticos de sua língua, defendem que é impossível traduzir para a língua-meta os efeitos poéticos criados na língua-fonte⁴⁸. Segundo Britto, os defensores da impossibilidade de se traduzir textos poéticos teriam uma concepção idealizada da poesia, de que ela é feita de uma “essência indefinível”⁴⁹.

⁴³ Cf. Stolze, 1994, p. 23.

⁴⁴ Id., p. 29-41.

⁴⁵ Cf. Britto, 2016, p. 13.

⁴⁶ Britto, 2016, p. 18.

⁴⁷ Cf. Stolze, 1994, p. 23.

⁴⁸ Cf. Britto, 2016, pp.121-23. Importantes são aqui os conceitos de *língua-fonte* — a língua em que é escrito o original — e *língua-meta* — a língua em que é feita a tradução.

⁴⁹ Id., ibd.

Ora, a poesia é, como a prosa, feita a partir de um trabalho com a linguagem, e a maior diferença entre elas está no fato de que os aspectos semânticos predominam na prosa, enquanto na poesia eles têm tanta importância quanto os aspectos formais, estes últimos sendo ainda mais determinantes na poeticidade do texto⁵⁰. Britto defende, assim, que é perfeitamente possível traduzir textos poéticos, e cita outros autores que compartilham dessa visão, como Meschonnic, para quem a poesia é caracterizada pelo ritmo – *ritmo* designando tudo o que está ligado à sonoridade e aos aspectos formais do poema –; a tradução de poesia, para Meschonnic, deve sobretudo pensar na reprodução dos aspectos rítmicos do original.

Breve nota a esse respeito. Em estudo recente, “Aesthetic and emotional effects of meter and rhyme in poetry” [Estética e efeitos emocionais do metro e rima na poesia]⁵¹, um grupo de pesquisadores investiga a influência do léxico, do metro e das rimas na apreciação estética, no envolvimento emocional e na carga afetiva dispensada pelos leitores. Para isso, eles testaram a recepção de alguns versos fazendo pequenas alterações em sua forma. Como base para a pesquisa, eles mencionam Aristóteles, que desde a Antiguidade já afirmava, em sua *Poética*, que a imitação das ações dos homens, na tragédia, se dá em “linguagem ornamentada”, isto é, “a linguagem que tem ritmo, harmonia e canto”, gerando prazer (hedonê) e suscitando (ao mesmo tempo que purificando) os sentimentos de terror e piedade. Mencionam, também, Roman Jakobson, que no artigo “Linguística e poética” define a *função poética* entre as várias funções da linguagem, como aquela que se baseia na própria mensagem e no modo *como* ela é transmitida, e estabelece ritmo, rimas e sonoridades como alguns de seus principais elementos.

A conclusão da pesquisa é que elementos estruturais como o metro regular e as rimas levam a uma maior apreciação estética, intensidade da recepção e respostas emocionais positivas à poesia do que a lexicalidade. Assim, concluiu-se que a apreciação estética dos versos depende mais dos aspectos estilísticos do que semânticos. Esse argumento reforça o princípio de Britto de que, numa tradução de poesia, os elementos formais podem ser tão ou mais importantes que o significado dos versos.

⁵⁰ Id., p. 122.

⁵¹ Cf. Obermeier et al., 2013.

Retornando aos Estudos da Tradução, Schleiermacher afirma que cada *gênero textual* exige uma tarefa do tradutor⁵². Quanto maior a *presença* do autor no trabalho, que se caracteriza então como um *texto artístico*, maior o trabalho do tradutor, e quanto menor a presença do autor, menor o trabalho do tradutor, que vira um *mero intérprete* — daí poderíamos concluir que o trabalho de um tradutor de poesia é redobrado, pois a ele se antecede o trabalho do poeta, que se empenha no texto a ponto de torná-lo uma obra de arte.

Essa concepção vem ao encontro da concepção de *tradução literária* explanada por Britto. Quando define o que é a *tradução literária*, Britto imagina um contínuo para classificar textos, e coloca poemas no “extremo do literário”, seguidos pelas obras de ficção narrativa (romances, novelas, contos), em oposição aos textos técnicos, no outro extremo do contínuo (bulas de remédios, patentes, leis, regulamentos)⁵³. Característica de um texto literário, ele afirma, é a já mencionada *função poética* proposta por Jakobson, função que, segundo Britto, privilegia a “própria mensagem em si”⁵⁴, e não o conteúdo, os pensamentos e emoções de quem fala, os efeitos sobre quem ouve a mensagem ou qualquer outro componente da comunicação verbal. O foco sobre a mensagem confere ao texto literário o valor de “objeto estético” com um “valor intrínseco”, diz Britto. Seguindo esse raciocínio, a tradução literária é aquela que “visa recriar em outro idioma um texto literário de tal modo que sua literariedade seja, na medida do possível, preservada”⁵⁵. Assim, ele afirma, a tradução de um poema deve resultar num poema, e se o original tiver “efeitos musicais, como padrões rítmicos e rimas”, a tradução deve conter “efeitos semelhantes ou de algum modo análogos”⁵⁶. Essa ideia é fundamental para o meu trabalho tradutório aqui, que buscará dar um peso semelhante aos efeitos musicais do poema e aos seus aspectos semânticos; se for necessário priorizar algum desses dois polos entrelaçados, os efeitos musicais serão os últimos a ser sacrificados, já que, como vimos um pouco acima, esses são os mais relevantes na apreciação da poesia.

⁵² Cf. Stolze, 1994, p. 24.

⁵³ Aqui, ele faz ressalvas, citando textos técnicos escritos por autores literários e consumidos como literatura, ou textos técnicos que eram escritos em formas literárias na antiguidade. Britto, 2016, p. 46.

⁵⁴ Id., p.47.

⁵⁵ Id., ibd.

⁵⁶ Id., p. 48.

2.3. Da tradução como criação e como crítica

Conforme refletido há pouco, a impossibilidade da tradução é contornada pela sistematização das línguas, pela teoria universalista da linguagem, e pela visão pragmática de alguns tradutores. Mas, mesmo assim, o fantasma da intraduzibilidade continua rondando a teoria da tradução.

No texto “Da tradução como criação e como crítica”, publicado em 1963, Haroldo de Campos define “informação estética” (a partir de Max Bense), que, em oposição à “informação documentária” e à “informação semântica”, seria caracterizada por sua “fragilidade”⁵⁷, e a única impossível de codificar, por ser “inseparável de sua realização”⁵⁸. Em 1967, o autor retomará o conceito de “informação estética”, em “texto literário e tradução”:

A informação estética é a que menos suporta a separação do código particular em que foi materializada: sua fragilidade sob esse ângulo é máxima. Tradução de poesia é, pois, substituição de um código especialíssimo e fragilimo por outro de análoga natureza e propriedades. Trata-se de um complexo *decifrar* para um novo e complexo *cifrar*.⁵⁹

Sendo impossível de codificar, a informação estética também seria impossível de traduzir – esse seria o caso de obras de poesia e também de obras de prosa que dão importância à “palavra como objeto”, como *Ulysses* de James Joyce ou *Grande Sertão: Veredas*, de Guimarães Rosa⁶⁰. “Admitida a tese da impossibilidade da tradução de textos criativos”, Haroldo de Campos lança seu manifesto, “parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da *recriação* desses textos”⁶¹.

Um texto recriado seria uma “informação estética” diversa, mas se recriado dentro de um mesmo sistema, poderia ser “isomorfo” em relação ao original⁶². No texto “Tradução, Ideologia e história”, de 1983, Campos revê o termo “isomorfia” e opta por “paramorfismo”, enquanto reafirma que essa é a característica da “tradução criativa” (ou

⁵⁷ Bense apud Campos, 2019, p. 3.

⁵⁸ Campos, 2019, p. 3.

⁵⁹ Id., p. 24

⁶⁰ Campos, 2019, p. 4.

⁶¹ Id., ibd. Grifo nosso.

⁶² Id., p. 4.

“recriação”, ou “transcrição”), uma “prática voltada para a iconicidade do signo”⁶³. Campos afirma que na tradução literária se traduz “o próprio signo, ou seja, sua fisicalidade, sua materialidade mesma (propriedades sonoras, de imagética visual [...])”, diferente de uma tradução literal, em que se traduz apenas seu significado⁶⁴. Campos usa um termo de Charles Morris, o “signo icônico”, que “é de certa maneira similar àquilo que ele denota”⁶⁵.

Paulo Rónai considera a impossibilidade da tradução literária como uma constatação de que a tradução é arte: “O objetivo de toda arte não é algo impossível? O poeta exprime (ou quer exprimir) o inexprimível, o pintor reproduz o irreproduzível, o estatuário fixa o infixável. Não é surpreendente, pois, que o tradutor se empenhe em traduzir o intraduzível?”⁶⁶ O pensamento de Rónai reforça o argumento de Campos. Se a tradução é mesmo uma arte, trata-se de criação.

Haroldo de Campos coloca Ezra Pound como seu principal modelo, que afirmava que “a literatura inglesa viveu de tradução, foi alimentada pela tradução; toda exuberância nova, todo novo impulso foram estimulados pela tradução [...]”⁶⁷. Assim, a tradução seria uma atividade complementar à criação, que amplia repertórios, o que Haroldo de Campos considera um trabalho

ao mesmo tempo crítico e pedagógico, pois, enquanto diversifica as possibilidades de seu idioma poético, põe à disposição dos novos poetas e amadores de poesia todo um repertório (muitas vezes insuspeitado ou obscurecido pela rotinização do gosto acadêmico e do ensino da literatura) de produtos poéticos básicos, reconsiderados e vivificados.⁶⁸

É isso que os poetas concretos de São Paulo buscavam, segundo Campos, com suas traduções: nutrir o espírito criador por meio da função didática e crítica da tradução⁶⁹. Em 1967, Campos dirá que “o trabalho e tradução poética desenvolvido pelo movimento de poesia concreta” é uma “atividade programaticamente inspirada na lição poundiana da tradução como crítica e como criação”⁷⁰. Essa recriação crítica e

⁶³ Id., p. 37.

⁶⁴ Campos, 2019, p. 5.

⁶⁵ Morris apud Campos, 2019, p. 5.

⁶⁶ Rónai apud Campos, 2019, p. 5.

⁶⁷ Pound apud Campos, 2019, p. 6.

⁶⁸ Campos, 2019, p. 6.

⁶⁹ Id., p. 13.

⁷⁰ Id., p. 23.

pedagógica vem necessariamente acompanhada, segundo ele, do lema “make it new”, ou seja, é preciso atualizar aquilo que está sendo traduzido, “dar nova vida ao passado literário válido via tradução.”⁷¹ Lembro aqui do que diz Paul Valéry: a tradução pressupõe um “estado ainda instável da obra”, um inacabamento que pede ao tradutor uma participação ativa, “posto que uma obra morre no seu acabar-se”⁷².

Campos elogia o trabalho de Pound por ser fiel ao “espírito” e ao “clima” do que está traduzindo. Sobre esse ponto, Hugh Kenner afirma o seguinte:

Ele não traduz palavras [...] ele precisa mesmo desviar-se das palavras, se elas obscurecem ou escorregam, ou se o seu próprio idioma lhe falta [...] Se é certo que não traduz as palavras, permanece como tradutor fiel à sequência poética de imagens do original, aos seus ritmos ou ao efeito produzido por seus ritmos, e ao seu tom.⁷³

Assim, antes do trabalho da tradução viria o trabalho crítico, segundo Kenner “uma penetração intensa da mente do autor”, e depois um trabalho técnico de “projeção exata do conteúdo psíquico de alguém e, pois, das coisas em que a mente desse alguém se nutriu”, algo portanto entre a “pedagogia” e a “expressão pessoal”⁷⁴. A expressão pessoal seria a criação, e a pedagogia, a leitura crítica. Campos afirma que “a tradução é uma forma privilegiada de leitura crítica”⁷⁵, e citando J. Salas Rubirat, o tradutor de *Ulysses* para o espanhol, que “traduzir é a maneira mais atenta de ler. Precisamente esse desejo de ler com atenção, de penetrar melhor obras complexas e profundas, é que é responsável por muitas versões modernas [...]”⁷⁶.

Haroldo de Campos postula: “A tradução de poesia (ou prosa que a ela equivalha em problematicidade) é, antes de tudo, uma vivência interior do mundo e da técnica do traduzido. Como que se desmonta e se remonta a máquina da criação [...]”⁷⁷. O autor traz sua própria experiência traduzindo um poema de Maiakóvski, e como aquela foi “a melhor leitura que poderíamos jamais ter feito do poema, colando-o à sua matriz teórica e revivendo a sua práxis, uma leitura verdadeiramente crítica”⁷⁸. E conclui: “Se a tradução

⁷¹ Id., p. 13.

⁷² Valéry apud Campos, 2019, p. 74.

⁷³ Kenner apud Campos, 2019, p. 7.

⁷⁴ Id., ibd.

⁷⁵ Campos, 2019, p. 17.

⁷⁶ Rubinat apud Campos, 2019, p. 14.

⁷⁷ Campos, 2019, p. 14.

⁷⁸ Id., p. 16.

é uma forma privilegiada de leitura crítica, será através dela que se poderão conduzir outros poetas, amadores e estudantes da literatura à penetração no âmago do texto artístico, nos seus mecanismos e engrenagens mais íntimos.”⁷⁹ Ou seja: a tradução é vista como uma ferramenta da crítica e do aprendizado, já que os poemas podem ser objeto de “análise racional, de abordagem metódica”⁸⁰.

Concordo inteiramente com a ideia da tradução como a melhor forma de leitura e como crítica, que será central na minha prática tradutória. Sempre partirei de uma análise detalhada dos poemas originais, entrecruzada a uma leitura parafraseada, para por fim chegar a uma leitura interpretativa a partir da fortuna crítica em torno da obra, e assim acredito que darei a ler esses poemas com outra profundidade ao leitor interessado em literatura alemã e ao estudante de germanística no Brasil⁸¹. É fato, também, que o tradutor muitas vezes escreve aparatos que acompanham o seu trabalho, como prefácios, posfácios e introduções, e que são inúmeros os tradutores que trabalham paralelamente como professores, de modo que esse trabalho crítico é essencial para que ele possa fundamentar seu trabalho.

Pensando nessas duas tendências, a crítica-pedagógica-hermenêutica e a criativa, para Campos, o tradutor seria uma mistura de “linguista” e “artista”, que se dedica a um

produto que só deixe de ser fiel ao significado textual para ser inventivo, e que seja inventivo na mesma medida em que transcenda, deliberadamente, a fidelidade ao significado para conquistar uma lealdade maior ao espírito do original transladado, ao próprio signo estético visto como entidade total, indivisa, na sua realidade material (no seu suporte físico, que muitas vezes deve tomar a dianteira nas preocupações do tradutor) e na sua carga conceitual⁸².

Embora Paulo Henrique Britto, em seu *A tradução literária*, não concorde inteiramente com Haroldo de Campos em sua defesa da tradução como criação, é possível ver certa semelhança na teoria dos dois autores quando se trata da importância dos aspectos formais na tradução de poesia, além da importância de uma leitura crítica prévia.

⁷⁹ Id., p. 17.

⁸⁰ Id., ibd.

⁸¹ Sim, pois reconhecemos também essa potência pedagógica da prática tradutória, que nos permite melhor penetrar nas engrenagens de um texto poético para transmitir o que há de mais importante nele para estudantes, e, ao mesmo tempo, “nutrir nosso espírito criador”, pois também estamos falando de uma prática tradutória que tem a intenção de ampliar nosso repertório como poetas.

⁸² Id., p. 18.

Britto afirma que o texto poético é o “caso-limite” da literariedade, em que elementos como “o som das palavras, o número de sílabas, a distribuição de acentos, as vogais e consoantes que aparecem em determinadas posições de cada palavra”, além da distribuição do texto no papel e dos cortes entre versos podem ser tão importantes ou até mais que a “teia de significados do original”⁸³. A tarefa do tradutor de poesia consiste, assim, em hierarquizar esses aspectos por sua importância e reproduzir aqueles que, ao mesmo tempo, lhe pareçam fundamentais e sejam passíveis de reprodução, já que, como veremos, nem tudo será possível de transpor de uma língua para a outra⁸⁴. A leitura crítica de um poema, sua análise minuciosa, é, portanto, fundamental para definir os aspectos mais importantes, que serão privilegiados na etapa da tradução. Esse é um pressuposto desse trabalho.

Quanto à tradução como criação, vejamos o que diz Britto. Enquanto afirma que a tradução é um “trabalho criativo”⁸⁵, ele diferencia os conceitos de *tradução* e *criação literária*, em oposição a Haroldo de Campos: “Haroldo, que realiza traduções poéticas da maior qualidade, em seu afã de defender seu trabalho chega mesmo a negar que elas sejam o que são: traduções”⁸⁶. Para contra-argumentar, ele cita seu artigo “Tradução e criação”, em que compara a tradução de um poema de Wallace Stevens com a produção de um poema seu. Ele esclarece que, embora tenha se inspirado em várias fontes para criar seu poema, sua trajetória era “centrífuga”: ele tentava se distanciar das vozes dos outros poetas que o inspiraram e criar uma voz só dele. Por outro lado, no momento de traduzir Stevens o movimento era “centrípeto”, tentando se aproximar ao máximo do original⁸⁷.

Embora considere fundamentais as reflexões de Campos sobre a tradução como criação, mantereí nesse trabalho a visão de Britto, que defende que “tradução literária e criação literária não são a mesma coisa”⁸⁸, e que a tradução é um subproduto do original, que deve figurar no lugar dele, mas não equivaler a ele em importância como uma nova obra poética. Considero que há uma hierarquia importante entre original e tradução que deve ser mantida e respeitada, e que os desdobramentos criativos desse trabalho são valiosos como releituras, recriações ou transcrições, mas a tradução de poesia é o que é: uma tradução mais desafiadora do que as outras, mas uma tradução.

⁸³ Britto, 2016, p. 49.

⁸⁴ Id., p. 133.

⁸⁵ Id., p. 18-9.

⁸⁶ id., p. 132.

⁸⁷ Id., p. 35.

⁸⁸ Id, p. 33.

2.4. Traduzir e escrever

Enquanto Haroldo de Campos aproxima a tradução da criação, alguns poetas se valem da tradução como uma espécie de metáfora para falar da escrita, de modo que essas duas atividades parecem estar mesmo irmanadas. No texto “Paul Valéry e a poética da tradução”, de 1985, Campos visita a introdução de Paul Valéry às próprias traduções das *Bucólicas*, de Virgílio (publicadas em 1955), para abordar a suposta diferença entre “escritura” e “tradução”. Valéry afirma o seguinte:

Escrever o que quer que seja, desde o momento em que o ato de escrever exige reflexão, e não é a inscrição maquinal e sem detenções de uma palavra interior toda espontânea, é um trabalho de tradução exatamente comparável àquele que opera a transmutação de um texto de uma língua em outra.⁸⁹

A equiparação entre escrever e traduzir parte do pressuposto de que a escrita não é automática, ela depende de uma intermediação do pensamento. Essa ideia de Valéry nos é familiar: ela aparece também nos discursos de Eich⁹⁰. É importante lembrar que Eich, assim como Valéry, foi um poeta que atuou como tradutor. Além de traduzir poemas chineses para a antologia *Lyrik des Ostens* [Lírica do Leste], publicada em 1952⁹¹, Eich verteu também alguns poemas do húngaro⁹². Lembramos que, ao receber o Prêmio para Peças Radiofônicas concedido pela Associação dos Cegos de Guerra, em 1953, Eich recorre à atividade da tradução para falar do processo de escrita:

Nós nos servimos da palavra, da frase, da língua. Cada palavra protege um reflexo do estado mágico, onde ela corresponde ao objeto que se pretende referir, onde ela é idêntica à criação. *Dessa linguagem, desses nunca ouvidos e inaudíveis, de certo modo nós só podemos sempre traduzir, bem ou mal e de todo modo nunca perfeitamente, mesmo que a tradução nos*

⁸⁹ Valéry apud Campos, 2019, p. 62.

⁹⁰ Ver 1.4.1.

⁹¹ Ver 1.4.

⁹² Eich, GW IV, p. 449-452.

*pareça bem-sucedida. Que tenhamos a tarefa de traduzir, isso é o realmente decisivo na escrita, é ao mesmo tempo aquilo que dificulta a escrita para nós, e talvez até a torne por vezes impossível.*⁹³

Pouco depois, em 1956, ao fazer o discurso já citado anteriormente, “Der Schriftsteller vor der Realität” [O escritor diante da realidade] em Vézelay, Eich retoma essa ideia da escrita como tradução:

*Escrevo poemas para me orientar na realidade. Vejo-os como pontos trigonométricos ou como boias que marcam o curso em uma superfície desconhecida. / Só com a escrita as coisas adquirem, para mim, realidade. Ela não é meu pressuposto, e sim meu objetivo. Preciso primeiro produzi-la. / Sou escritor, e essa não é só uma profissão, como a decisão de ver o mundo como linguagem. Parece-me que a verdadeira linguagem é aquela em que a palavra e a coisa coincidem. Deve-se traduzir a partir dessa linguagem que se encontra à nossa volta. Nós traduzimos sem ter o texto original. A tradução mais bem-sucedida é aquela que mais se aproxima dele e alcança o grau máximo de realidade.*⁹⁴

A “língua original” da qual se traduz é, para Eich, a própria linguagem, a linguagem “verdadeira”, “em que a palavra e a coisa coincidem”, a palavra que “protege um reflexo do estado mágico, onde ela corresponde ao objeto que se pretende referir, onde ela é idêntica à criação”. Poderíamos pensar que a intermediação do pensamento, em Valéry, é aquela que faz a palavra e a coisa voltarem a coincidir, em Eich. E assim se cria a realidade. Mas essa coincidência entre linguagem e coisa é só hipotética, ideal. A escrita, comparada à tradução, aparece como “impossível” no primeiro excerto e como

⁹³ „Wir bedienen uns des Wortes, des Satzes, der Sprache. Jedes Wort bewahrt einen Abglanz des Zustandes, wo es mit dem gemeinten Gegenstand eins ist, wo es mit der Schöpfung identisch ist. Aus dieser Sprache, dieser nie gehörten und unhörbaren, können wir gleichsam immer nur übersetzen, recht und schlecht und jedenfalls nie vollkommen, auch wo uns die Übersetzung gelungen erscheint. Daß wir die Aufgabe haben zu übersetzen, das ist das eigentlich Entscheidende des Schreibens, es ist zugleich das, was uns das Schreiben erschwert und vielleicht bisweilen unmöglich macht“ Eich apud Lampart, 2013, p. 145. Grifo meu.

⁹⁴ „Ich schreibe Gedichte, um mich in der Wirklichkeit zu orientieren. Ich betrachte sie als trigonometrische Punkte oder als Bojen, die in einer unbekanntem Fläche den Kurs markieren. / Erst durch das Schreiben erlangen für mich die Dinge Wirklichkeit. Sie ist nicht meine Voraussetzung, sondern mein Ziel. Ich muß sie erst herstellen. / Ich bin Schriftsteller, das ist nicht nur ein Beruf, sondern die Entscheidung, die Welt als Sprache zu sehen. Als die eigentliche Sprache erscheint mir die, in der das Wort und das Ding zusammenfallen. Aus dieser Sprache, die sich rings um uns befindet, gilt es zu übersetzen. Wir übersetzen, ohne den Urtext zu haben. Die gelungenste Übersetzung kommt ihm am nächsten und erreicht den höchsten Grad von Wirklichkeit.“ Eich apud Lampart, 2013, p.147. Grifo meu.

uma “aproximação” no segundo. Aqui podemos retomar Paulo Rónai, que afirma que toda arte busca o impossível, e a tradução, em sua impossibilidade, mostra também ser uma arte⁹⁵.

Sobre a coincidência entre palavra e coisa, nos lembramos do “signo icônico”, de Charles Morris, que “é de certa maneira similar àquilo que ele denota”⁹⁶. Essa parece ser uma busca da poesia: que a palavra, a linguagem, o signo, se aproximem da coisa, da realidade, do que está sendo denotado. Essa aproximação pode ser o que cria a “informação estética”, de Max Bense, aquela informação “frágil” e “inseparável de sua realização”, impossível de traduzir mas passível de ser “recriada”, conforme defende Campos.

Voltando a Paul Valéry, Augusto de Campos cita ainda o seguinte trecho sobre a poesia, publicado na mesma introdução:

Uma pessoa que faz versos, suspensa entre seu belo ideal e seu nada, está nesse estado de expectativa ativa e interrogativa que a torna única e exclusivamente sensível às formas e às palavras que a ideia de seu desejo, retomada como se representada de modo indefinido, requer, *demandando perante uma incógnita*, aos recursos latentes de sua organização de falante — enquanto não sei que força cantante exige dele aquilo que o pensamento totalmente nu não pode obter senão por uma chusma de combinações sucessivamente ensaiadas. O poeta escolhe entre estas, não certamente aquela que exprimiria mais fielmente seu “pensamento” (é a tarefa da prosa) e que lhe repetiria então o que ele já sabe; mas antes aquela que um pensamento por si só não pode produzir e que lhe parece ao mesmo tempo estranha e estrangeira, preciosa, e solução única de um problema que não se pode enunciar senão quando já resolvido [...] A linguagem, aqui, não é mais um intermediário que a compreensão anula, uma vez desempenhado o seu ofício; ela age por sua forma, cujo efeito está em produzir no mesmo instante um renascer e um autorreconhecimento.⁹⁷

Em Valéry, como em Eich, a linguagem não é mais um “intermediário” que serve apenas à compreensão de uma mensagem. O que importa não é a comunicação, o que se tem a dizer, o “pensamento por si só”, mas a forma dessa linguagem, uma solução que é

⁹⁵ Ver 2.3.

⁹⁶ Morris apud Campos, 2019, p.5.

⁹⁷ Valéry apud Campos, 2019, p. 62.

“estranha”, “estrangeira”, “preciosa”, “única”. A linguagem é a língua original à qual o poeta se abre, “sensível”, a partir do seu “desejo”, e com uma “força cantante” organiza nessa “solução única”, que é também a linguagem, essa “língua alvo” para a qual o poeta traduz. Essa ideia de uma solução “estranha e estrangeira” lembra a teoria de Walter Benjamin sobre a tradução⁹⁸. Se na tradução uma língua se choca com a outra e causa estranhamento, poderíamos pensar que na criação uma língua se choca consigo mesma, gerando essa solução “estranha” e “única” de Valéry.

A ideia de “língua pura” ou “língua da verdade” que aparece em Benjamin, e que Campos considera “recapitulação da língua adâmica da nomeação original no fim messiânico da história”⁹⁹, nos remete à teoria universalista da linguagem e ao pensamento de Günter Eich. Quando Eich afirma que “Cada palavra protege um reflexo do estado mágico, onde ela corresponde ao objeto que se pretende referir, onde ela é idêntica à criação”, notamos um eco dessa “língua adâmica”, conforme apontaram alguns críticos, mas é consenso também que com a constatação de que o poeta pode apenas se aproximar dessa verdade, e de que o original está “ausente”, Eich mostra um passo na direção do ceticismo radical, distanciando-se dessa tradição¹⁰⁰.

Em outra passagem citada por Haroldo de Campos, Valéry volta ao mesmo tema:

O poeta é uma espécie singular de tradutor que traduz o discurso ordinário, modificado por uma emoção, em linguagem dos deuses; e seu trabalho interno consiste menos em buscar palavras para suas ideias do que em buscar ideias para suas palavras e seus ritmos preponderantes.¹⁰¹

Note-se aqui mais uma vez a preponderância das palavras e ritmos sobre as ideias, o pensamento. Campos vê de novo uma semelhança entre Valéry e Benjamin. A “língua pura” em Benjamin é aquela almejada pelo tradutor, que está latente na “forma de intencionar” do poema e que o tradutor libera em sua tradução. Em Valéry, o poeta traduz de uma língua ordinária, do discurso comum, em uma “língua dos deuses”, e isso se dá por meio de uma “emoção”. Campos chama a atenção para a equiparação entre “função

⁹⁸ Ver 2.1.

⁹⁹ Campos, 2019, p. 64.

¹⁰⁰ Ver 1.4.1.

¹⁰¹ Valéry apud Campos, 2019, pp. 66-7.

emotiva” e “função poética”, funções que foram diferenciadas por Jakobson¹⁰². E ele conclui assim:

Se o poeta (espécie singular da categoria geral dos “tradutores”, para Valéry) busca ideias “para suas palavras e ritmos predominantes” (este seria o seu “trabalho interno” ou, como eu gostaria de dizer, a sua operação de codificação intrasemiótica), o tradutor benjaminiano de poesia — o “transpoetizador” — está liberado dessa “busca de ideias” pelo próprio poema original (que já as pré-constituiu, e nisso presta um serviço à tarefa da tradução, permitindo-lhe concentrar-se na desvelação do referido código intrasemiótico, ou seja: no “modo de intencionar”, de “significar”, de “formar” ínsito a esse original).¹⁰³

Campos afirma, portanto, que Benjamin diferencia o poeta do “transpoeta” (o tradutor de poesia), enquanto Valéry reúne os dois: “A especificidade do poeta seria, por assim dizer, trazer as ideias às formas, enquanto o tradutor, emancipado dessa preocupação, lidaria diretamente com essas formas já significantes.”¹⁰⁴ Esse significado dado é um pressuposto interessante para a minha prática tradutória, que começará pela tradução lexical, interlinear, alguma coisa entre a tradução grosseira e a tradução literal de Goethe. Começarei pelo significado porque ele será a base sobre a qual formarei o poema, como se fosse o material que moldarei na etapa subsequente. Lidarei com formas “já significantes”. Importante notar que começar pelo significado não quer dizer que ele tenha mais importância, pelo contrário. Considero a primeira tradução grosseira como a primeira época de Goethe, e a tradução que almejamos é a da última etapa.

Campos traz a leitura de Jackson Mathews, que diz que para Valéry “a tradução seria o que de mais próximo haveria ao ato de escrever poesia pura”, e assim “para Valéry, a impossibilidade da tradução de poesia seria apenas um relato da impossibilidade, em termos de ideal absoluto, de escrever a própria *poésie pure*.”¹⁰⁵ Voltamos aqui mais uma vez à ideia de Paulo Rónai de que a impossibilidade da tradução é a impossibilidade inerente a qualquer prática artística. E ao excerto do “Rede vor der Kriegsblinden” de Eich, citado logo acima. Diante da impossibilidade, a aproximação. Campos aponta ainda para um aforismo de Novalis, segundo quem o tradutor seria “o poeta do poeta” (der

¹⁰² Campos, 2019, p. 67.

¹⁰³ Id., Ibd.

¹⁰⁴ Campos, 2019, p. 68.

¹⁰⁵ Mathews apud Campos, 2019, p. 68.

Dichter des Dichters) — “Uma vez que se põem tantas poesias em música, por que não pô-las em poesia?”, pergunta-se Novalis¹⁰⁶. Pôr uma poesia em poesia significa traduzi-la para outra língua. O poeta do poeta é aquele que traduz o que foi traduzido da língua original, aquela que falamos todos os dias e que não é, em si, poética.

2.5. Noções de fidelidade e perda

Paulo Henriques Britto destaca a importância do conceito de *fidelidade* ao original. O autor procura mostrar que, embora a meta da fidelidade *absoluta* seja de fato inatingível, como afirmam muitos críticos, nem por isso a fidelidade deve ser descartada como um todo. O tradutor deve manter essa meta inatingível, tentando se aproximar ao máximo dela, hierarquizando e escolhendo o que tentará manter do original em sua tradução¹⁰⁷. A questão que se coloca é: fidelidade a quê? A leitura que Augusto de Campos faz de “A tarefa do tradutor”, ensaio escrito por Walter Benjamin em 1921, no texto “Para além do princípio da saudade”, de 1984, pode lançar uma luz sobre essa questão. Campos valoriza na teoria de Benjamin o fato de que ele considera a tradução

uma *forma*, regida pela lei de outra *forma* (a “traduzibilidade” do original, que será tanto maior, quanto mais densamente “engendrado”, “moldado” — *geartet* — for esse original) e cuja relação de fidelidade se exprime através da “redoação” dessa forma ou “modo de intencionar”; ou seja, a liberação, na língua do tradutor, da língua pura, exilada na língua estrangeira.¹⁰⁸

O que me chamou atenção nesse trecho foi a ideia, à primeira vista anti-intuitiva, de que quanto mais moldado um texto, mais claro é seu “modo de intencionar” (*Art des Meinens*)¹⁰⁹ e, portanto mais traduzível ele é. Um texto em que a forma fale tão alto quanto o sentido pode parecer à primeira vista impossível de traduzir, mas o que Campos

¹⁰⁶ Novalis apud Campos, 2019, p. 68.

¹⁰⁷ Id., p. 37.

¹⁰⁸ Id., p. 52.

¹⁰⁹ Benjamin apud Campos, 2019, p. 33. Dependendo do texto e da data, o termo “Art des Meinens” de Benjamin é traduzido por Haroldo de Campos como “modo de intencionar”, “modo de significar”, “modo de formar” ou “forma significante”.

aponta nesse texto de Benjamin é o contrário. Quanto mais trabalhada a forma de um texto, mais recursos ele oferece ao tradutor para a “redoação”, reprodução de sua forma (*Wiedergabe der Form*¹¹⁰). Assim, “Benjamin muda a ênfase do processo translático para o modo de formar, o ‘modo de intencionar’ essencial à obra”¹¹¹. É nisso que deve focar a “fidelidade”.

Essa visão é facilmente aplicável aos poemas do nosso corpus, todos em quadras rimadas de *Volkslied*¹¹² alemã: se por um lado esse “modo de intencionar” dos originais pode parecer trabalhoso e difícil de recriar em português, podemos pensar que são textos que nos oferecem mais recursos para operar a “redoação da forma” defendida por Benjamin. Campos afirma que Benjamin desloca o senso de “fidelidade” de “reprodução do sentido comunicável” para a “re-doação da forma”¹¹³. Assim não há mais uma “servilidade ao conteúdo”, e sim uma atenção à sintaxe. Quanto à Paul Valéry, ele afirma o seguinte:

O hábito do verso tornou-me, aqui e ali, mais fácil, e como que mais natural, a busca de uma certa harmonia sem a qual, em se tratando de poesia, a fidelidade restrita ao sentido é um modo de traição. Quantas obras de poesia, reduzidas à prosa, ou seja, à sua substância significativa, deixam literalmente de existir!¹¹⁴

Aqui, lembro Paulo Henriques Britto, quando diz que “Uma tradução de um poema que não leve em conta as opções de forma tomadas pelo poeta pode nem sequer ser um poema”¹¹⁵ — ou, em outras palavras, pode deixar de existir. Mais uma vez, nas palavras de Valéry: “É que os mais belos versos do mundo tornam-se insignificantes ou insensatos, uma vez rompido o seu movimento harmônico e alterada a sua substância sonora...”¹¹⁶. O poema, para Valéry, “deve criar a ilusão duma composição indissolúvel

¹¹⁰ Id., ibd.

¹¹¹ Id., p. 57

¹¹² Segundo Christian Wagenknecht, a “*Volkslied*” [Canção popular], praticada no século 16 como herança da Idade Média, recuperada no romantismo e continuada até o século 20, tem como principais características as rimas finais, a estrutura em estrofes e a marca de 3 ou 4 acentos por verso, sem posições fixas. Wagenknecht, 1993, p.47. Já Burdorf define a *Volkslied* assim: “Uma forma simples, especialmente adequada para a transmissão oral e o canto com melodias que não saem da cabeça”, “Es handelt sich um eine einfache Form, die für die mündliche Überlieferung und das Singen auf eingängige Melodien besonders geeignet ist”. Burdorf, 2015, p.84.

¹¹³ Id., p. 69.

¹¹⁴ Valéry apud Campos, 2019, p. 69.

¹¹⁵ Britto, 2016, p. 120.

¹¹⁶ Valéry apud Campos, 2019, p. 69.

de som e sentido, embora não exista nenhuma relação racional entre esses constituintes da linguagem, que se juntam palavra a palavra em nossa memória, ou seja, por força do acaso, para ficar à disposição da necessidade, outro efeito do acaso.”¹¹⁷

Walter Benjamin, do mesmo modo, caracteriza a má tradução como “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”, já que a “essência” de uma “obra de arte verbal” (*Dichtung*) não é sua “mensagem” ou o que ela pretende comunicar (*Mitteilung*)¹¹⁸, (e sim sua “forma de intencionar”). Para Valéry, do mesmo modo, o “pensamento” é apenas um “acessório” para a poesia, e o “principal” é o “todo, a potência dos efeitos compostos resultantes de todos os atributos da linguagem”. Segundo Campos, o “método valeriano de traduzir é proposto como uma ‘aproximação da forma’ que não se resume a ‘amoldar (façonner) um texto a partir de outro’, mas antes implica ‘remontar à época virtual da formação’ deste outro”¹¹⁹.

Concordo que a forma é fundamental, e talvez até se sobreponha ao sentido em muitos textos poéticos, como vimos na pesquisa sobre os efeitos emocionais do metro e da rima na poesia. Nesse trabalho buscarei me orientar por essa teia indissociável do poema, destacando o que há de mais relevante. Conforme afirma Britto,

[...] no poema, tudo, em princípio, pode ser significativo; cabe ao tradutor determinar, para cada poema, quais são os elementos mais relevantes, que portanto devem necessariamente ser recriados na tradução, e quais são menos importantes e podem ser sacrificados — pois, como já vimos, todo ato de tradução implica perdas¹²⁰.

Seguirei as propostas de Paulo Henriques Britto, para quem, durante o processo de tradução, uma *alteração* é mais desejável que uma *omissão* de algum aspecto do original. Mais indesejável ainda seria o *acréscimo* de algum aspecto que não está no original. As alterações são inevitáveis, diz ele, mas não devem ser centrais, assim como as omissões e acréscimos só devem acontecer com elementos não estruturantes¹²¹. A estratégia de *compensação* é o que Britto aponta como alternativa para sanar as inevitáveis perdas, podendo justificar até mesmo um acréscimo.

¹¹⁷ Id., ibd.

¹¹⁸ Benjamin apud Campos, 2019, p. 69.

¹¹⁹ Campos, 2019, p. 72.

¹²⁰ Id., p. 120.

¹²¹ Britto, 2016, p. 145.

Embora Britto fale em perdas, procurarei me atentar também ao que as traduções produzem, ao que elas nos fazem ganhar. Traduzir é ganhar: alimentar nosso repertório em português, alimentar a língua portuguesa de novas formas de dizer, novas formas de usar a linguagem, alimentar o nosso fazer poético e o de outros leitores dessa tradução.

2.6. Sobre signo e descontínuo, senso de linguagem, corpo e ritmo e retradução

Como toda concepção de tradução parte de uma concepção de linguagem, noto que o legado de Saussure, com o conceito de “signo” e a conseqüente separação entre “aspectos formais” e “significado”, ou entre “som” e “sentido”, ou entre “forma” e “conteúdo” percorre toda reflexão sobre tradução, mesmo quando a intenção é falar da indissociabilidade desses dois polos do signo linguístico. Henri Meschonnic procura balançar essa estrutura. “*Signo é morte*”, sentencia, destacando a frase em itálico para reforçá-la¹²². Se toda tradução revela uma representação de linguagem, afirma ele, e a tradução é o “campo de experimentação das teorias da linguagem”, a tradução de um poema baseada na concepção de “signo linguístico” não é a tradução de um poema, e sim a transferência de um sistema linguístico para o outro¹²³. O signo cria, segundo ele, uma separação entre significante e significado, entre forma e conteúdo. Um descontínuo onde deveria haver um contínuo.

Daí nasce o problema da intraduzibilidade. O signo faz com que nos concentremos no sentido e consideremos intraduzível tudo o que lhe escapa, uma “bagunça” de “elementos poéticos e antropológicos”¹²⁴. No século XX, afirma o autor, deu-se uma mudança no modo de traduzir, e o foco mudou da *langue* (sistema) para o discurso. Assim, a tradução de um texto literário passou a implicar na criação de um texto literário, com elementos como “a prosódia, o ritmo, a significância (...)”. A equivalência deixou de ser entre *langue* e *langue* e passou a ser entre texto e texto¹²⁵.

¹²² Meschonnic, 2011, p.125, tradução nossa.

¹²³ Id., pp. 57-9.

¹²⁴ Id., p. 58.

¹²⁵ Id., pp. 60-61.

Em oposição à hermenêutica, que se concentra no signo e no “significado das palavras”, Meschonnic defende o termo cunhado por Humboldt, “Sprachsinn” [senso de linguagem]. Para ele, as palavras têm poder, e a frase de Cícero “vis verbi, vis verborum”, que em francês sempre foi traduzida por “o significado da palavra, o significado das palavras”, deveria ser traduzida por “o poder da palavra, o poder das palavras”¹²⁶. Ele valoriza o que há de “desconhecido” num poema. Mais adiante, dirá que “O efeito poético (...) costuma ser invisível”¹²⁷. Não sei se concordo inteiramente com isso. O efeito poético não me parece invisível, ele pode ser qualificado e analisado, e por isso mesmo traduzido. Pensando no “invisível”, corremos o risco de cair numa “essência indefinível” (Britto) da poesia. Também acredito que a hermenêutica funciona como uma ferramenta importante, um ponto de partida para uma tradução.

Mais do que um texto diz, ou um sistema linguístico, Meschonnic defende que o que deve ser traduzido é o que um poema “faz com a sua língua”; mais do que o seu sentido, o seu poder, seu efeito. “Por isso precisamos inventar equivalentes discursivos na língua de destino: prosódia por prosódia, metáfora por metáfora, trocadilho por trocadilho, ritmo por ritmo.”¹²⁸ Em capítulo posterior ele dirá, ainda, que “A invenção poética começa a partir do momento em que continua a ser, indefinidamente, seu próprio efeito”¹²⁹. Meschonnic liga as noções de senso de linguagem, poder, corpo e ritmo, numa espécie de *contínuo*, para usar um termo apreciado por ele. O poema é definido como uma “invasão do corpo e de seu poder na linguagem”. Ele defende que uma tradução deva caber na boca, ser “mouthable”¹³⁰. E conta que o termo hebraico para o “acento rítmico”, constitutivo do verso, é uma “parábola do corpo-na-linguagem”, a palavra “ta’am”, que significa “o gosto na boca de alguém, o sabor, sendo sabor o motivo para o ato de fala. O que vem da boca”¹³¹.

Como “contínuo corpo-na-linguagem” ele define, mais adiante: “a sequência de ritmos, sejam eles posicionais, saltados ou finais, inclusivos, conjuntivos, quebrantes, repetitivos lexical ou sintaticamente, prosódicos. É uma semântica serial.”¹³² Não fica claro o que seria um ritmo “inclusivo” ou “conjuntivo”, e esse é um dos problemas da leitura de Meschonnic. Ele defende suas teses com paixão, em tom de manifesto, mas

¹²⁶ Id., p. 65.

¹²⁷ Id., p. 70.

¹²⁸ Id., pp. 69-71.

¹²⁹ Id., p. 134.

¹³⁰ Id., pp. 132-3.

¹³¹ Id., p. 71.

¹³² Id., p. 69.

nem sempre esclarece o que elas querem dizer na prática. As reflexões de Meschonnic, diferente das de Britto, não são nada pragmáticas. Suas afirmações são subjetivas e impossíveis de aplicar quando se está traduzindo um poema.

Mas tentemos entender melhor o que é ritmo para Meschonnic, que talvez seja seu maior legado, e aquele defendido inclusive por Britto. Sua crítica à concepção tradicional de ritmo vai no mesmo sentido da crítica ao signo. Se o signo revela uma dualidade entre forma e sentido, a concepção tradicional de ritmo revelaria uma dualidade entre sílabas fortes e fracas, que leva ao extremo de pensar que o ritmo é ausente na prosa e mero sinônimo de metrificação na poesia¹³³. Ele não quer entender ritmo como “alternação binária” entre “uma batida forte e uma fraca”¹³⁴, ou, como ele define mais adiante, entre “o mesmo e o diferente”¹³⁵, mas como “organização do movimento da fala”¹³⁶. A questão reside não só em “o quê” um texto significa, mas mais no “como” o significa¹³⁷. Ele também define ritmo como “organização do contínuo”, incluindo assim “todos os efeitos sintáticos”: além do “ritmo das pausas, ritmo grupal, ritmo posicional, ritmo sintático e ritmo repetitivo”, também o “ritmo prosódico, a narrativa do recitativo, não só a narrativa do sentido das palavras”¹³⁸.

Para ele, a “tradução corrente, que se atém ao signo, é um apagador que apaga o contínuo e apaga o ritmo”. A boa tradução deve tocar no ponto de conflito entre signo e poema¹³⁹. “A lição do ritmo, a lição mais forte”, traduzir um poema no sentido definido por ele, é “traduzir o contínuo e o poder do discurso, e não mais só o que o enunciado diz”¹⁴⁰. Mais adiante, ele dirá que uma tradução ritmada é *produtiva*, da mesma forma que o texto original o é.¹⁴¹

Como vimos, Meschonnic se opõe à ideia de que o ritmo seja uma marca exclusiva do poema, ou seja: um sinônimo de metrificação. A partir do seu trabalho como poeta e tradutor, ele diz ter entendido que o descontínuo é também a “oposição falaciosa entre verso e prosa”. Segundo ele, esse problema é exacerbado a partir do século XIX, com o poema em prosa e a modernidade poética. Mais adiante, ele afirmará: “O contínuo não sabe diferença entre gêneros (...) há poema em romances, peças e até mesmo nos assim

¹³³ Id., p. 62.

¹³⁴ Id., p. 62.

¹³⁵ Id., p. 141.

¹³⁶ Id., p. 62.

¹³⁷ Id., p. 131.

¹³⁸ Id., p. 64.

¹³⁹ Id., pp. 61-3.

¹⁴⁰ Id., p. 71.

¹⁴¹ Id., p. 132.

chamados textos filosóficos (...). “Traduzir”, segue ele, “é um problema poético, e um problema inseparável da modernidade na poesia”. Para Meschonnic, não podemos separar o aspecto poético da historicidade do traduzir. Por isso, traduzir envolve ética e política. Assim como o poema, para ele, “é um ato ético e político”¹⁴². É digna de nota a definição de Meschonnic de poema: “a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida e a transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem”.¹⁴³

O contínuo de Meschonnic é tão amplo que abarca tudo, e poderia ser definido como sua própria representação da linguagem. Ética-política-vida-corpo-linguagem-ritmo-poema-prosa, tudo parece estar ligado numa relação de continuidade, e o signo é o grande inimigo que cria descontinuidades e precisa ser combatido. Ao justificar por que está retraduzindo a *Bíblia*, Meschonnic diz que não está “atacando” ou simplesmente “criticando” as traduções anteriores; ele está “partindo delas”. Assim, o que está em jogo é um *por*, e não um *contra*. Ele afirma que muitas traduções operam como “apagadores”, deixando a “forma” restrita à língua de origem e passando o “sentido” adiante, num rearranjo retórico. Por trás de tais práticas tradutórias haveria uma separação entre forma e conteúdo, corpo e alma. Trata-se da batalha do poema contra o signo. Meschonnic, ao contrário, trabalha para fazer o poema ser ouvido, e não pelo significado das palavras. Segundo ele, “se não traduzirmos o ritmo, não teremos traduzido o que a linguagem faz”. Assim, retraduzir é “apagar o apagamento” das traduções anteriores.¹⁴⁴

Voltamos aqui às “épocas” de Goethe e à defesa de retradução feita por Antoine Berman. Berman afirma que toda tradução é falha, marcada pela não-tradução (elementos que não se podem traduzir), especialmente a primeira. Para ele, um traço comum a toda *grande tradução* é que se trata de uma *retradução*, como vimos antes. Todo tradutor deseja traduzir, diz ele, mas esse desejo se conjuga com seu inverso, o desejo de não traduzir. Daí a insistência na *intraduzibilidade*¹⁴⁵. Daí a insistência no *signo*, diria Meschonnic. As traduções tendem a envelhecer, diz Berman, enquanto os originais permanecem jovens para sempre. A retradução tenta reduzir essas falhas, e numa grande tradução essa falha é superada por uma abundância: uma riqueza na língua, na relação com o original, no textual, no significante. E essa grande tradução não deverá

¹⁴² Id, pp. 67-77.

¹⁴³ Id., p. 68.

¹⁴⁴ Id., pp. 125-9.

¹⁴⁵ Berman, 1990, pp. 1-5.

envelhecer¹⁴⁶. A “abundância” de Berman faz pensar na “produtividade” de Meschonnic. A ideia de não envelhecer nos remete a Pound, Campos e Valéry: “make it new”, não deixar o poema morrer. Tudo isso será buscado ao traduzir Günter Eich.

A ideia de “organização do movimento da fala” é bonita, mas na prática acaba sendo abstrata. Soa como uma forma boa e libertadora de pensar aspectos sonoros em geral, para além da métrica, como rimas, aliterações, assonâncias, paralelismos, e incluir tudo isso na concepção de “ritmo”. As visões de uma “retradução” que parta de uma tradução anterior, a ideia de “apagar o apagamento” e de “produtividade” (ou abundância, conforme Berman) também são bastante motivadoras e nos guiarão no nosso trabalho. Meschonnic parece, com sua teoria, mais do que tudo, inspirar um tradutor a se guiar pelos sons, a se esforçar para ouvir um texto e fazê-lo ser bem pronunciado e ouvido.

2.7. Ritmo, para além do metro

Se a teoria de Meschonnic, embora inspiradora, parece um tanto abstrata e pouco pragmática, busco reunir aqui ideias e nomenclaturas que me orientarão no trabalho de tradução, mais focada agora na questão do ritmo. E é inegável que o ritmo passa pelo metro, ainda que não se limite a ele. Qual então seria a concepção de ritmo que norteia esse trabalho?

Embora não seja usual mencionar pesquisas que ainda não foram publicadas, volto-me aqui para um trabalho de doutorado, ainda em andamento, de um colega da Pós-graduação em Língua e Literatura Alemã, incontornável porque também se dedica à tradução de poemas de língua alemã ao português e, de forma importante, ao ritmo. Ou, mais precisamente, à “configuração rítmica”, que é como Matheus Barreto opta por chamar o conceito de ritmo estabelecido por ele para a prática tradutória, em oposição a um conceito de ritmo genérico, muitas vezes irmanado ao conceito de “metro”. Barreto também considera Meschonnic o “mais relevante da área na segunda metade do século XX”, mas se frustra ao constatar que suas formulações parecem “proporcionar poucos elementos para o trabalho prático de tradução, para um trabalho minimamente

¹⁴⁶ Id., pp. 5-6.

sistematizado ou sistematizável.”¹⁴⁷ Em busca de um meio termo entre o conceito de ritmo como metro e a teoria ampla de Meschonnic, Barreto recorre ao conceito de “paralelismo” — tal qual explorado por Johann Gottfried von Herder, Gerard Manley Hopkins e Roman Jakobson — para encontrar sua própria definição.

Os três autores, em épocas diferentes (séculos XVIII, XIX e XX) e com profundidades diferentes, ampliam o conceito de *parallelismus membrorum* formulado por Robert Lowth no século XVIII, o paralelismo que aprendemos na escola — “conjuntos de orações” com “semelhança semântica, oposição semântica ou semelhança frasal-sintática” — para entender o paralelismo como o “mecanismo central do poema”, envolvendo os diversos fenômenos de repetição que ocorrem, “como a rima, a aliteração, a assonância e diversos mecanismos retórico-discursivos (...) nos níveis fonológico, morfológico, sintático e semântico”¹⁴⁸. O metro, é claro, está incluído entre esses padrões de repetições.

A *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, também citada por Barreto, entende esses mesmos fenômenos como formas de “repetição”. Afirma-se ali que “a estrutura de repetição subjaz à maioria dos mecanismos poéticos, e é possível argumentar que a repetição define o uso poético da língua”¹⁴⁹. Entre as formas de repetição listadas na enciclopédia como típicas da linguagem poética estão a repetição de sons, de sílabas, de palavras, de medidas (ritmo, metro), de padrões sintáticos, de quebras de linha, repetições semânticas e intertextuais¹⁵⁰. Embora eu não siga neste trabalho o método de tradução proposto por Barreto em sua pesquisa, que, como dissemos, ainda está em andamento e não existia no momento em que essas traduções foram iniciadas, sua leitura do conceito amplo de paralelismo e do conceito de repetição parecem apropriados para o trabalho feito aqui.

Afinal, ao fazer a análise formal do poema, me atento a todas essas formas de repetição ou paralelismo: os padrões métricos, mas também o esquema de rimas, as aliterações e assonâncias, os paralelismos sintáticos, as repetições lexicais, os paralelos semânticos entre as metáforas e assim por diante. Esse trabalho é bastante norteado pela prática tradutória de Paulo Henriques Britto, que busca definir no poema as

¹⁴⁷ Barreto, pesquisa de doutorado em andamento. Agradeço Matheus por ter me concedido acesso à versão atual de sua tese, que deve ser defendida em meados de 2022.

¹⁴⁸ Id.

¹⁴⁹ “The structure of repetition underlies the majority of poetic devices, and it is possible to argue that repetition defines the poetic use of lang.” Greene et al. apud Barreto, pesquisa de doutorado em andamento.

¹⁵⁰ Cf. Barreto, pesquisa de doutorado em andamento.

“características poeticamente significativas”¹⁵¹ antes de passar para o trabalho de tradução propriamente dito.

Explanada a concepção de ritmo que norteará o trabalho, podemos agora olhar mais detidamente para o metro, para as rimas, assonâncias, e para outras particularidades que aparecerão ao longo da prática tradutória. Pensando especificamente a questão do metro, Helmut Galle retoma a ideia de impossibilidade no campo da tradução. Para ele, deu-se um “tráfico” de metros entre as línguas europeias e criou-se uma “equivalência” entre certos metros, mas isso não significa que eles sejam de fato “semelhantes”. Galle afirma que se pode “traduzir palavras e versos, mas **não se pode ‘traduzir’ um metro**”¹⁵². O tradutor teria duas opções, então: escolher um “metro da poesia da cultura alvo” ou criar um metro “de acordo com as normas métricas em vigor nessa cultura”¹⁵³. Esse pensamento faz bastante sentido na prática. De fato, quando olhamos para um pentâmetro iâmbico no alemão, estamos pensando em termos de pés e acentos, enquanto em português pensamos em termos de sílabas métricas. Ao traduzir devemos então buscar uma equivalência no número de acentos e sua distribuição, ou devemos aplicar ao alemão o pensamento silábico para determinar quantas sílabas poéticas deve ter nossa tradução?

Paulo Henriques Britto traz uma reflexão importante a esse respeito no artigo “Correspondência formal e funcional em tradução poética”¹⁵⁴. Nesse texto, o autor define os conceitos de correspondência formal e funcional, comparando-os. Como exemplo de correspondência formal, Britto fala na opção por traduzir um pentâmetro iâmbico de Shakespeare em decassílabos heroicos no português; se cada pé iâmbico no inglês possui duas sílabas, multiplicando essa unidade por cinco teremos dez sílabas, o equivalente ao nosso decassílabo. Por outro lado, ele mostra que em alguns casos podemos optar por uma correspondência funcional, e o que seria isso? Britto cita o exemplo de um poema de Emily Dickinson que usa o “metro comum”, um dos “metros de balada” do inglês — e isso nos interessa especialmente, já que aqui também trabalhamos com uma forma métrica análoga do alemão, a *Volkslied*, uma forma de canção popular. Assim como

¹⁵¹ Britto, 2006, p.2.

¹⁵² Galle, 2021, p. 369, grifo meu.

¹⁵³ Id, ibd.

¹⁵⁴ Britto, 2006, p.2.

alguns poemas do nosso corpus, o poema de Dickinson está estruturado em quadras e traz quatro pés nos versos ímpares e três pés nos versos pares. Uma equivalência formal buscaria em português versos de oito sílabas poéticas nos versos ímpares e seis sílabas poéticas nos versos pares. Isso é totalmente possível, diz Britto, e funciona como uma forma de importar formas estrangeiras. É o que Galle chama de criar um metro de acordo com as normas da cultura alvo, e talvez o que Goethe defende com sua terceira época de tradução. Veremos que foi o caminho escolhido aqui em alguns poemas do corpus, como “Mirjam”¹⁵⁵. Ao identificar que esse metro de balada está conotado com certa função, de conotar “singeleza, espontaneidade, naturalidade”, Britto aponta como outro caminho possível o tradutor se valer das redondilhas maiores, que podem trazer a mesma conotação para o texto traduzido em português. Em vez de oito e seis sílabas, sete. E assim estaria estabelecida uma correspondência funcional. Um problema dessa última correspondência, que poderemos verificar na nossa tradução, é que tanto o inglês quanto o alemão são línguas mais econômicas que o português, de modo que economizar uma sílaba nos versos ímpares em busca de uma correspondência funcional pode dificultar bastante o trabalho, ainda que se ganhe uma sílaba nos versos pares.

Falar sobre metro significa também considerar os conceitos de “modelo de verso” (verse design) e “exemplo de verso” (verse instance) explorados por Roman Jakobson¹⁵⁶. Segundo o autor, “o modelo de verso determina as características invariáveis dos exemplos de verso e estabelece o limite de variações”¹⁵⁷. Ou seja: certas características de um verso são inegociáveis, e aquelas que podem ser negociadas estão dentro do esperado, dentro dos limites que aquele verso aceita. Entre esse modelo e esse exemplo concreto dá-se uma “tensão”¹⁵⁸ a que sempre estamos sujeitos quando analisamos o padrão métrico de um poema, e é importante o tradutor estar ciente dos modelos da língua fonte, assim como de sua própria língua alvo.

Minha análise métrica do alemão se baseará nos códigos usados por Christian Wagenknecht e Dieter Burdorf e, no caso do português, Paulo Henriques Britto. Procuro

¹⁵⁵ Ver 3.1.

¹⁵⁶ Jakobson, 1974, pp. 139-140.

¹⁵⁷ Id., p. 140.

¹⁵⁸ Galle, 2021, p.369.

explicar aqui como funciona a notação, para não a repetir a cada poema traduzido. A análise dos poemas em alemão parte de uma tabela que traz 4 colunas com modelos diferentes de notação. Três deles baseiam-se no livro *Deutsche Metrik* de Christian Wagenknecht¹⁵⁹, e o outro se baseia em um esquema apresentado no livro *Einführung in die Gedichtanalyse*, de Dieter Burdorf¹⁶⁰. Esses modelos são complementares e me ajudam a chegar a um resultado mais acurado.

Começo por uma análise prosódica a partir da escala de 4 graus, segundo o estudo de prosódia apresentado por Wagenknecht, que ajuda a identificar quais são as sílabas mais fortes de cada verso. Os graus de cada sílaba são os seguintes:

4	sílabas tônicas de palavras lexicais de mais de uma sílaba/ palavras lexicais de uma sílaba só, sobretudo substantivos, verbos e adjetivos
3	sílabas tônicas não lexicais (pronominais)/ sílabas semitônicas em compostos verbais e substantivos/ palavras de uma sílaba só em verbos auxiliares ou advérbios ¹⁶¹
2	prefixos/ sufixos/ pronomes/ preposições de uma sílaba só ¹⁶²
1	sílabas não definidas nos exemplos anteriores, em palavras de várias sílabas; em geral, essas sílabas de peso 1 são compostas pela vogal “e”

Depois, com a ajuda da primeira análise, seguirei para a análise métrica de Burdorf, um modelo interessante especialmente na passagem da prosódia para a métrica, pois podemos considerar os acentos secundários. Nessa etapa, marcaremos as sílabas da seguinte forma:

	sílaba não acentuada
´	acento primário
`	acento secundário
~	acentuação flutuante: a subida e a descida se adaptam uma à outra, dependendo da entonação
	cesura

¹⁵⁹ Wagenknecht, 1993, pp. 13-38.

¹⁶⁰ Burdorf, 2015, p.64.

¹⁶¹ Mesmo verbos de uma sílaba só que não estejam servindo de auxiliares têm peso 3 nos exemplos dados por Wagenknecht. Considero que tem peso 3 também a partícula “doch”, que pode ser advérbio ou conjunção. Wagenknecht, 1993, p. 37.

¹⁶² Considero aqui também os artigos, que aparecem com peso 2 nos exemplos dados, e conjunções como “und”. Id., ibd.

A terceira coluna das tabelas traz uma análise métrica mais sucinta, a partir da notação de Wagenknecht, que considera apenas as tônicas, (*Hebungen*, subidas) e átonas, (*Senkungen* descidas) do modelo anterior. Os símbolos são os seguintes:

v	sílabas não acentuadas
–	sílabas acentuadas
(v)	sílabas finais não acentuadas
	cesuras

E por fim parto para uma análise que combina o número de acentos, a terminação em sílaba acentuada (masculina) ou átona (feminina) e o esquema de rimas. Assim, temos o seguinte código:

3ma	3 acentos/ terminação masculina/ rima <i>a</i>
3fb	3 acentos/ terminação feminina/ rima <i>b</i>

Dieter Burdorf considera que só quatro tipos de pés seriam relevantes na poesia alemã: iambos, troqueus, dátilos e anapestos¹⁶³. Os anfíbracos e créticos, o autor prefere ler como combinações de iambos e troqueus, ou pés usados em poesia arcaizante. Ele também fala da dificuldade da realização de espondeus na língua alemã, já que quando duas sílabas acentuadas se juntam, uma delas tende a se tornar de acento secundário, e então uma “descida” (*Senkung*), ou sílaba não acentuada. As considerações de Wagenknecht sobre os pés vão no sentido de determinar que, quando os versos de um poema são bastante variáveis, eles não merecem uma notação detalhada — esses termos só devem ser utilizados quando os versos têm pés regulares¹⁶⁴. Mesmo assim, em alguns casos optei por descrever os pés do alemão, para tentar identificar se há algum pé majoritário.

Na análise dos poemas em alemão, contrastaremos também os conceitos de “enjambement sem complicações”, ou “enjambement liso” (*glattes Enjambement*), quando uma frase é dividida em vários versos, mas os sintagmas se mantêm restritos aos

¹⁶³ Burdorf, 2015, p.82

¹⁶⁴ Wagenknecht, 1993, p.34.

versos, e “enjambement duro” (hartes Enjambement), quando os sintagmas são separados com a quebra dos versos.¹⁶⁵

Depois da tabela que se concentra no metro do poema em alemão, uma segunda tabela se debruça mais detalhadamente sobre as rimas finais, aliterações e assonâncias. A partir de Christian Wagenknecht, utilizarei os conceitos de “rima pura” (reiner Reim) e “rima impura” (unreiner Reim), que parecem corresponder bem aos nossos conceitos de “rima consoante” e “rima toante”, respectivamente, a partir de Antonio Candido¹⁶⁶. Começamos por Wagenknecht: “rima pura” no alemão é aquela em que “todo o material fonético, desde o fim da palavra até e só até a próxima vogal acentuada, coincide totalmente”¹⁶⁷. E a “rima impura” é aquela em que “ou as consoantes finais ou (este é o caso mais comum) as vogais acentuadas coincidem só mais ou menos”¹⁶⁸. Vale considerar também o conceito de “rima idêntica” (identischer Reim), quando a “mesma palavra se repete”¹⁶⁹, que será usado em ao menos um poema do corpus, assim como os conceitos de “rima cruzada” (Kreuzreim), no caso do esquema *abab* e “meia-rima cruzada” (Halber Kreuzreim), no caso do esquema *xaxa*¹⁷⁰. Aproveito para definir rimas “consoantes” e “toantes” da língua portuguesa, “a distinção mais importante que convém reter”¹⁷¹, segundo Candido. “Na rima consoante”, define ele, “há concordância de todos os fonemas a partir da vogal tônica”¹⁷². Já na “rima toante”, afirma, “há concordância das vogais

¹⁶⁵ cf. Burdorf, 2015, p.69. Os exemplos dados por ele são “Über die feuchten Watten/ Spiegelt der Abendschein.” (enjambement sem complicações) e “des gärenden Schlammes/ Geheimnisvollen Ton” (enjambement duro) — neste último exemplo, vemos o genitivo ser separado do substantivo que está qualificando.

¹⁶⁶ Candido, 2004, pp.63-4.

¹⁶⁷ “vollständigen Übereinstimmung des phonetischen Materials vom Wortende zurück bis und nur bis zum nächsten betonten Vokal” Wagenknecht, 1993, p.36. Temos assim por exemplo “nie”: “sie”, “Minderheit”: “Kleinigkeit”, “frage”: “sage”, etc.

¹⁶⁸ “beim unreinen Reim stimmen entweder die abschließenden Konsonanten oder (dies der gewöhnliche Fall) die betonte Vokale nur ungefähr überein”. Id., *Ibd.* Os exemplos dados por Wagenknecht incluem “geschickt”: “verrückt”, “geschichte”: “verglüht”, “stillt”: “spielt”, “spannte”: “Lande”. Eich não trabalha com rimas impuras nos poemas do corpus, mas como trabalharei com rimas toantes, esse conceito será importante.

¹⁶⁹ “Wir sprechen von einem ‘identischen’ Reim wenn sich dasselbe Wort wiederholt.” Id., *ibd.*

¹⁷⁰ Id., p. 25.

¹⁷¹ Candido, 2004, p.63.

¹⁷² Id., *ibd.* Os exemplos dados por Candido são “orvalho”: “galho”, “pequeninos”: “sinos”. A definição parece coincidir com a de “reine Reim” de Wagenknecht.

tônicas, ou das vogais tônicas e outra, ou outras vogais átonas que a seguem”¹⁷³. Como disse antes, Eich não trabalha tanto com a “unreiner Reim” nos poemas do corpus, mas usarei rimas toantes na tradução. Por um lado, elas permitem uma estabilidade semântica maior, já que é mais fácil encontrar sinônimos e analogias entre pares toantes do que consoantes. E por outro, como afirma Candido, sabemos que elas foram usadas “com predileção por poetas modernos brasileiros, sobretudo João Cabral de Melo Neto, muito influenciado pelos espanhóis, e dele passou a toda e nova poesia brasileira”¹⁷⁴. Assim, usando as toantes na tradução busco fazer dialogar a modernidade de Eich com a modernidade da poesia brasileira.

Neste trabalho, as assonâncias são marcadas com fundos coloridos para cada vogal ou grupo vocálico, e as aliterações com uma mudança de cor na própria fonte. Além disso, os símbolos fonéticos das aliterações e assonâncias estão representados na última coluna da tabela. A penúltima coluna traz sempre os símbolos fonéticos das rimas finais. As aliterações e assonâncias são marcadas em geral nas sílabas de acento primário ou secundário do poema, ou, no caso de sílabas átonas, quando há uma sequência muito evidente de consoantes ou vogais repetidas no mesmo verso. O mesmo código para aliterações e assonâncias vale para a tabela que analisa minha própria tradução. Quanto ao metro, os códigos usados para os versos em português são os seguintes:

/	Acento primário
\	Acento secundário
-	sílaba não acentuada
	cesura

Na terceira coluna da tabela para o poema em português, anoto com números quais as sílabas acentuadas de cada verso, e na quarta coluna faço a contagem do número de acentos por verso e descrevo a terminação masculina ou feminina, para uma melhor comparação desses aspectos com o original alemão — essa comparação será feita na tabela que vem em seguida daquela. A última tabela do capítulo sobre cada um dos

¹⁷³ Id., ibd. Entre os exemplos dados estão “dá”: “moral”: “assaz”, “charco”: “pranto”: “estanho”, “martírio”: “finíssimo”: “soporífero”. À diferença da “unreiner Reim” de Wagenknecht, temos uma estabilidade maior na vogal tônica; só as consoantes e as vogais átonas são flexibilizadas. Mas no exemplo de “charco”: “pranto”, vemos que mesmo a vogal tônica, embora graficamente seja a mesma, no nível fonológico sofre uma flexibilização.

¹⁷⁴ Id., p. 64.

poemas traz uma comparação entre os aspectos semânticos do original e da tradução. Ali, procuro identificar se há omissões, alterações, acréscimos e/ou inversões sintáticas.

Britto afirma que é possível avaliar traduções objetivamente, ao contrário do que defendem alguns críticos¹⁷⁵. Mais uma vez, ele tenta desconstruir o argumento do “tudo ou nada”: “o fato de não podermos ser *absolutamente* objetivos não nos condena à subjetividade absoluta”¹⁷⁶. Segundo ele, há argumentos concretos e critérios objetivos para fundamentar a avaliação qualitativa e a crítica a uma tradução, que é um trabalho fundamental, especialmente na área de formação de tradutores. Britto tenta desconstruir o senso comum de que traduzir é uma tarefa fácil e que, portanto, qualquer falha desconstrua uma tradução por completo. Entendo que essas tabelas que analisam a tradução e a comparam com o original são critérios objetivos de que posso me valer para avaliar minha própria tradução.

A ideia, aqui, não é que a avaliação das traduções sirva para compará-las com outras traduções dos mesmos poemas (até porque não há traduções correntes de Eich no Brasil), mas apenas para orientar e iluminar o próprio processo de tradução. Entendo que o cuidado com os elementos constitutivos do texto serve como forma de desnudar um *processo* que busca ser coerente e fundamentado, e não como garantia da qualidade da tradução, de seu *resultado*.

¹⁷⁵ Britto menciona Rosemary Arrojo e Andre Lefevere.

¹⁷⁶ Id., p. 39, grifo nosso.

3. Análise e tradução dos poemas

3.1. Mirjam

*A aranha tece puxando o fio da teia
a ciência da abeia, da aranha e a minha
muita gente desconhece*

João do Vale

“Mirjam”, décimo poema de *Botschaften des Regens*, aparecia no livro anterior de Eich, *Untergrundbahn*, de 1949, com a mesma forma¹. É um poema de outono, situado na metade inicial do livro. Está estruturado em duas quadras de rima cruzada, conforme veremos na análise formal. Nossa leitura investiga as aparições de Miriam na tradição bíblica, e busca criar possíveis hipóteses de interpretação a partir dessa tradição, já que não há vasta produção bibliográfica sobre esse poema em específico de Eich.

¹ São alguns os poemas de *Untergrundbahn* recoletados em *Botschaften des Regens*: “Betrachtet die Fingerspitzen”, “Februar” e “Ende August” com alterações, “Mirjam”, “Weg zum Bahnhof”, “Im Sonnenlicht” e “Schuttablage” em versões idênticas. Eich, GWI, 1991, pp. 450-51. Quando falamos nos volumes de poesia do pós-guerra, em 1.3, 1.4 e 1.5, parecia haver uma progressão clara do primeiro livro publicado, *Abgelegene Gehöfte* (poemas dos anos 1930 e poemas do cativo) para o segundo, *Untergrundbahn* (poemas com um espectro temático mais amplo, a cidade) e o terceiro, *Botschaften des Regens* (o auge da modernidade, ceticismo na linguagem) — mas o fato de alguns poemas escritos antes da publicação de *Abgelegene Gehöfte* em 1948 terem sido publicados em *Untergrundbahn* em 1949 e reaproveitados em *Botschaften des Regens* em 1955 mostra que essa progressão não é tão linear como pode parecer. Assim como Eich reaproveitou poemas dos anos 1930 no seu primeiro livro do pós-guerra, *Abgelegene Gehöfte*, poemas escritos ainda em 1947, apenas dois anos depois dos poemas do cativo, entraram em seu volume de 1955, provavelmente por tratarem da natureza e das estações do ano, tema de *Botschaften des Regens*.

3.1.1. Primeira tradução: interlinear

Mirjam	Miriam
1 Im Pavillon wo Mirjam war,	No pavilhão onde Miriam estava,
2 vermorscht das Fensterkreuz.	apodrece a cruz da janela.
3 Die Spinne webt ihr graues Haar	A aranha tece seu cabelo grisalho
4 und wessen Hand verstreut's?	e a mão de quem o dispersa?
5 Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh.	Presta atenção, o caniço amarela como palha.
6 Heut ist, was gestern war.	Hoje é o que ontem era.
7 Ein Lachen hallt von irgendwo	Um riso soa de algum lugar
8 und Mirjam löst ihr Haar ² .	e Miriam solta seu cabelo.

Este é o único poema do corpus que leva um nome próprio no título. Sabemos que Mirjam é o nome da filha de Eich, mas o poema antecede seu nascimento em ao menos oito anos, já que ele foi publicado pela primeira vez em 1949 e Mirjam Eich só nasceria em 1957. Sabemos também que se trata de um nome bíblico, que pode ter inspirado Eich tanto ao nomear o poema quanto ao escolher o nome de sua filha. Abro um parêntesis para falar sobre a Miriam bíblica, portanto.

Miriam surge inicialmente no Antigo Testamento, no livro do Êxodo. Sem ser nomeada, imagina-se que seja a irmã mais velha que vigia o recém-nascido Moisés quando a mãe o põe numa arca de juncos, seguindo a ordem do faraó de lançar ao rio todos os filhos homens (capítulo 2). Miriam acompanha o irmão e garante que ele volte aos cuidados da mãe. No capítulo 15 do mesmo livro, ela surge como profeta e irmã de Aarão, que toma em mãos um tamborim e é seguida por “todas as mulheres” com “tamborins, formando coros de dança”³. Nesse contexto, celebrando a travessia do Mar Vermelho pelos hebreus, ela canta um trecho da “Canção do mar”, poema considerado um dos mais antigos do texto bíblico: “Cantai a Iahweh, pois de glória se vestiu; ele jogou

² Eich, GWI, 1991, p.87.

³ Conforme as referências bibliográficas, usaremos para as citações a Bíblia de Jerusalém, 2013, aqui p.123. Nesta versão da Bíblia, o nome hebraico Miriam ganha sua forma latinizada, “Maria”.

ao mar cavalo e cavaleiro!”⁴ No livro dos Números, capítulo 12, Miriam e Arão sentem inveja de Moisés, e então o Senhor a transforma em leprosa. “Branca como a neve”⁵, ela deve então passar sete dias fora do acampamento dos hebreus, para só depois ser recolhida pelo seu povo. Ela só morrerá no capítulo 20 desse livro, em Cades, onde será também sepultada⁶.

Retomarei essas referências mais à frente, na interpretação do poema, mas por ora voltemos aos seus versos, com uma primeira leitura a partir da tradução interlinear. Na primeira estrofe, o ambiente é estabelecido: o “pavilhão” onde Miriam estava, ou esteve (o alemão não diferencia o pretérito perfeito do imperfeito como nós). Tudo o que seguirá no poema está situado nesse pavilhão: no segundo verso, a “cruz da janela” está apodrecendo. “Fensterkreuz” é uma dessas palavras compostas da língua alemã que faz os falantes de português ficarem admirados pelo grau de especificidade que traz, e que naturalmente não encontra uma equivalência usual na nossa língua; são “madeiras de sustentação que se cruzam, dividindo o caixilho em quatro zonas”⁷. “Cruz da janela”, embora não seja uma expressão corrente, é compreensível. Trata-se de um termo próprio da arquitetura, mas sabendo da referência bíblica do nome “Mirjam”, pode-se pensar nessa “cruz” como mais um elemento que remete ao universo religioso⁸.

No terceiro verso, surge uma “aranha”, tecendo “seu cabelo grisalho”, que no verso 4 será “dispersado” pela mão de alguém, na forma de uma pergunta, “e a mão de quem o dispersa?”. O contexto, a pergunta e o mistério nos remetem mais uma vez ao universo religioso: será essa a “mão de Deus”? “Verstreuen” tem o significado mais conhecido de “espalhar”, cujo sinônimo “dispersar” em português parece fazer mais sentido. “Haar”, além de “cabelo”, pode ter a acepção de “pelo”, mas combinado com “grau” [cinza], a expressão “cabelo grisalho” sobressai, talvez como metáfora para a teia de aranha, e veremos que haverá uma relação entre esse cabelo grisalho da aranha e o cabelo de Miriam, na segunda estrofe. A aranha, como Miriam, aparece na Bíblia, “como

⁴ Id., ibd.

⁵ id, pp.220-1.

⁶ Id., p. 232.

⁷ cf. Duden, “sich kreuzende Stützhölzer, die den Fensterflügel in vier Flächen unterteilen”, disponível em <https://www.duden.de/rechtschreibung/Fensterkreuz>, acessado em 10 de dezembro de 2021.

⁸ No corpus do dicionário DWDS, o termo aparece associado ao suicídio — “Fünf Tage später erhängte sie sich mit einem Bauchgurt am Fensterkreuz.” [Cinco dias depois, ela se enforcou na cruz da janela com uma barriguetira] e à religião “Die rostbraunen länglichen Fensterkreuze blicken steil und starr wie Kruzifixe.” [As alongadas cruces cor de ferrugem da janela parecem firmes e rígidas como crucifixos]. “Mitunter zeichnet das Sonnenlicht wie zufällig das christliche Symbol mittels Fensterkreuz auf den Vorhang.” [Às vezes, como por acaso, a luz do sol desenha o símbolo do cristianismo na cortina por meio de uma cruz da janela.] disponível em <https://www.dwds.de/wb/Fensterkreuz>, acessado em 14 de janeiro de 2021.

símbolo da fragilidade e da esperança vã, por causa de sua rede pouco resistente”⁹. É o que vemos aqui, uma teia tecida e rapidamente dispersada.

A segunda estrofe começa por um alerta: “presta atenção, o caniço amarela como palha”. “Rohr” pode ser tanto “caniço”, “junco” quanto “cano”, “calha”. Por um lado, é possível pensar em “cano” se considerarmos que há um paralelismo semântico entre este verso e o segundo verso da primeira estrofe, que também fala de um elemento de construção desse pavilhão, a “cruz da janela”, e de sua deterioração; se ela apodrece, o cano amarela. São dois verbos, “*vermorschen*” e “*vergilben*”, iniciados pelo prefixo “*ver-*”, que em alemão pode indicar um processo de transformação (no caso, consumo) pela passagem do tempo. Por outro lado, considerando o eixo temático do livro, a lírica da natureza, que o caniço realmente amarela com o tempo, e que “*Mirjam*” é um poema de outono, os termos “caniço” ou “junco” também parecem apropriados. Além disso, “*Rohr*” é mais um termo recorrente no Antigo Testamento, e surge na mesma passagem citada acima, pouco antes da aranha. Nesse trecho, há uma pergunta retórica acerca da possibilidade de o junco crescer sem água, e a resposta é categórica: não, ele seca ainda verde, “antes de todas as ervas” — ou, em outras palavras, “amarela”¹⁰.

A ideia de passagem do tempo implicada nos dois verbos com prefixo “*ver-*” está em tensão, de certo modo, com o verso 6 do poema: “Hoje é o que ontem era”, ou “Hoje é o que ontem foi”, frase que sugere uma permanência das coisas, independente da passagem do tempo. No verso 7, soa inesperadamente um “riso”, vindo de um lugar não

⁹ *Dicionário de símbolos – Herder Lexykon*, 2007, p.21. A aranha naturalmente está associada a uma série de imagens em diferentes culturas e ao longo do tempo. “É um símbolo com significados opostos”. Id., ibid. “Tal é o destino daqueles que esquecem a Deus; assim desvanece a esperança do ímpio./ Sua confiança é fiapo no ar./ teia de aranha sua segurança: ao se apoiar em sua casa, ela não se manterá; quando nela se agarrar, ela não resistirá.” Jó 8:13-15. Bíblia de Jerusalém, 2013, p.812.

¹⁰ “Kann auch ein **Rohr** aufwachsen, wo es nicht feucht steht? oder **Schilf** wachsen ohne Wasser?/ Sonst wenn's noch in der Blüte ist, ehe es abgehauen wird, **verdorrt** es vor allem Gras.” disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/luther/bibel/chap018.html>, acessado em 17 de janeiro de 2022. Grifo meu. O mesmo trecho, na Bíblia de Jerusalém, reza: “Acaso brota o **papiro** fora do pântano, cresce o **junco** sem água?/ Verde e ainda e sem ser arrancado, **seca** antes de todas as ervas”. Bíblia de Jerusalém, 2013, p.812, grifos meus. Aqui, se estivéssemos falando de uma tradução direta (não é o caso), “papiro” seria tradução de “*Rohr*”, e “junco” de “*Schilf*”. Nos dicionários, contudo, a tradução que encontramos para “*Schilf*” é “cana” e “caniço”, traduções também possíveis para “*Rohr*”, ou seja, as duas palavras têm um sentido muito próximo, inclusive sendo encontradas juntas no termo composto “*Schilfrohr*” (com o mesmo sentido). Curioso é que na passagem da Bíblia citada, contígua à passagem da aranha, esse junco “seca”, ou seja: amarela. O “*Rohr*” volta a aparecer no Novo Testamento, no Evangelho segundo São Lucas: “Da aber die Boten des Johannes hingingen, fing Jesus an, zu reden zu dem Volk von Johannes: Was seid ihr hinausgegangen in die Wüste zu sehen? Wolltet ihr ein Rohr sehen, das vom Winde bewegt wird?” disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/luther/bibel/chap042.html> acessado em 17 de janeiro de 2022. “Tendo partido os enviados de João, Jesus começou a falar às multidões a respeito de João: ‘Que fostes ver no deserto? Um caniço agitado pelo vento?’” Bíblia de Jerusalém, 2013, p.1800. O caniço parece ser mais associado às ideias de flexibilidade e fragilidade, enquanto o junco se associa às ideias de umidade e secura.

determinado (como aquela mão de “alguém” que dispersa a teia de aranha, no verso 4) trazendo ao poema um aspecto ao mesmo tempo mágico e sinistro, que na verdade, quando olhamos para as imagens dos versos anteriores, já vinha sendo construído — a cruz da porta se deteriorando, o cano ou o caniço amarelando, a teia de aranha como um cabelo grisalho, e assim por diante.

E o poema se conclui em um movimento circular, com um retorno à Miriam, que aparecia no primeiro verso, e aqui “solta o cabelo”. Essa circularidade aparece também na repetição de algumas palavras, como veremos em seguida. Nota-se um paralelismo semântico entre esse gesto de Miriam (soltar o cabelo) e a dispersão da teia de aranha (cabelo grisalho), e ao mesmo tempo esse verso não traz nenhuma espécie de resolução ou costura entre os versos anteriores. O poema antes cria um enigma, uma inquietação, sem oferecer muitas respostas. Voltaremos a sua interpretação depois de uma análise formal mais detalhada.

3.1.2. Análise do ritmo: prosódia, métrica, esquema de rimas, aliterações, assonâncias e outros aspectos formais

Esquema prosódico (Wagenknecht)	Esquema métrico (Burdorf)	Esquema métrico (Wagenknecht)	Acentos/ rimas
2 4 1 3 2 4 1 4	— ´ — ` — ´ — ´	v _ v _ v _ v _	4m a
1 Im Pavillon wo Mirjam war,	Im Pavillon wo Mirjam war,		
1 4 2 4 1 3	— ´ — ´ — `	v _ v _ v _	3m b
2 vermorscht das Fensterkreuz.	vermorscht das Fensterkreuz.		
2 4 1 4 2 4 1 4	— ´ — ´ — ´ — ´	v _ v _ v _ v _	4m a
3 Die Spinne webt ihr graues Haar	Die Spinne webt ihr graues Haar		
2 3 1 4 1 4	— ` — ´ — ´	v _ v _ v _	3m b
4 und wessen Hand verstreut's?	und wessen Hand verstreut's?		
3 4 2 4 1 4 2 3	` ´ — ´ — ´ — ´	v _ v _ v _ v _	4m c
5 Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh.	Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh.		

6	3 4 2 4 1 4	` ´ _ ´ _ ´	v _ v _ v _	3m a
	Heut ist, was gestern war.	Heut ist, was gestern war.		
	2 4 1 4 2 3 1 3	_ ´ _ ´ _ ` _ `	v _ v _ v _ v _	4m c
7	Ein Lachen hallt von irgendwo	Ein Lachen hallt von irgendwo		
	2 4 1 4 2 4	_ ´ _ ´ _ ´	v _ v _ v _	3m a
8	und Mirjam löst ihr Haar.	und Mirjam löst ihr Haar.		

Como vimos, o poema é formado por duas quadras. A alternância estrutura todo o poema, seja entre os vários versos, em um nível mais amplo, seja no interior dos versos, em um nível mais detalhado. Isto é: todos os versos ímpares têm quatro acentos e todos os versos pares têm três acentos, alternando-se. Individualmente, são compostos por unidades regulares de quatro e três pés, respectivamente, que apresentam ritmo iâmbico, ou seja, alternante, com as sílabas pares sempre acentuadas. Todos os versos do poema têm final acentuado, masculino. É a chamada estrofe “Chevy-Chase”, adaptada do inglês no século XVIII e muito usada nas baladas alemãs.¹¹ Os versos finais de cada estrofe são iniciados pela conjunção “und” [e]. O último verso da primeira estrofe traz uma interrogação, e o primeiro verso da segunda estrofe, um imperativo (Gib acht [preste atenção]).

Quanto às rimas, seguem o esquema de rimas cruzadas, *abab* na primeira estrofe e *caca* na segunda. Todas as rimas são “puras”, conforme a terminologia alemã, ou “consoantes”, conforme a terminologia do português. Vale notar que a rima “a” da segunda estrofe traz de fato repetições de palavras da primeira estrofe (war/ Haar). São rimas idênticas¹², que ajudam a criar a circularidade de que falamos acima: Mirjam – war (verso 1) – Haar (verso 3) – war (verso 6) – Mirjam – Haar (verso 8).

¹¹ Burdorf conta que a Estrofe de Chevy-Chase foi nomeada a partir de uma balada inglesa do século XV, traduzida para o alemão em 1739 por Luise Gottsched. Depois disso, foi imitada por autores como Klopstock e Johann Ludwig Gleim. A princípio associada a temas heroicos e enérgicos, em canções de guerra, aos poucos começou a ser usada também para falar de outros temas, como parece ser o caso aqui. A definição de Burdorf segue: “Diese Strophe besteht aus vier auftaktigen, abwechselnd vier- und dreiehebigen Versen mit männlicher Kadenz und Kreuzreim. Die Alternation ist oft durch Füllungsfreiheit aufgelockert.” [Essa estrofe é composta de quatro versos iniciados por anacruse, versos alternados de quatro e três acentos, com cadência masculina e rimas cruzadas. Essa alternância é muitas vezes flexibilizada com certa liberdade no posicionamento de sílabas não acentuadas.] Burdorf, 2015, p.102. Walter Hettche aponta que há muitos poemas nos livros de Eich de 1930, 1948 e 1949 que só “parecem ser compostos de versos alternantes”, mas na verdade estão entre “formas estróficas que permitem um posicionamento livre de sílabas não acentuadas”, versos de Volkslied, diz ele, citando o poema “Mirjam” em especial como um exemplo da “Estrofe de Chevy-Chase”. Hettche, 2016, p. 590. São vários os acentos secundários, conforme nossa análise, mas sua flexibilização não parece tão possível.

¹² Cf. Wagenknecht, ver 2.7.

Além de rimas finais, há rimas internas, aliterações e assonâncias ao longo do poema, que veremos ilustradas no quadro a seguir. As assonâncias em [a] estão distribuídas pelas tônicas ou semitônicas de alguns versos, criando um eco com a rima principal, *a* (war/Haar). É o caso de Pavillon/war, graues/Haar e Lachen/hallt. Outra assonância está no quinto verso, entre as palavras Rohr/Stroh, também contíguas no significado, por meio da comparação: “das Rohr vergilbt wie Stroh” [o caniço amarela como palha]. Essa assonância é reforçada pela rima *c*, (Stroh/irgendwo). Vemos ainda o nome de “Mirjam” ecoar no substantivo “Spinne”, por meio da tônica em [i], e já notamos como as duas, Miriam e aranha, são aproximadas também pela imagem do cabelo, grisalho ou não, que é disperso/ solto. O som de [i] aparece com ainda mais força nas sílabas tônicas (ou de acentuação secundária) na segunda estrofe: vergilbt/ ist/ irgendwo/Mirjam. Quanto às aliterações, já no primeiro verso há uma repetição do fonema “v”, com Pavillon/ wo/ war, que segue nos versos seguintes com as palavras webt/wessen.

Digno de nota formalmente é, ainda, o uso de três verbos com o prefixo “ver”: “vermorschen”, “verstreuen” e “vergilben”. Já havíamos notado dois deles, “vermorschen” e “vergilben”, que falam de passagem do tempo e mudança, deterioração. Ora, “verstreuen”, no sentido de “dispersar”, também fala de alguma coisa que é consumida, que deixa de existir. Com esses verbos, cria-se mais um padrão de repetição morfológica e semântica no poema.

Vale notar que este é um poema extremamente regular, uma balada, uma canção popular, mais regular na construção de pés e versos e rimas do que qualquer outro poema do nosso corpus. Isso traz para ele uma estabilidade, e traduz um pouco na forma um aspecto semântico: essa descrição estática das coisas, em que as grandes “ações” que se dão são: a cruz da porta apodrecer, uma aranha tecer seu fio, alguém dispersar esse fio, o cano (ou caniço) amarelar, alguém soltar uma risada ao fundo e Miriam soltar o cabelo. É como se o poema fosse um instantâneo que registra uma cena de mínimos gestos em seus muitos detalhes. Um círculo que volta para o mesmo lugar, sem progressão temporal ou espacial.

O quadro abaixo concentra as análises expostas acima, incluindo uma análise detalhada das rimas, aliterações e assonâncias.

Mirjam	acento	acento	rima final	rima final	aliteração assonância
1 Im Pavillon wo Mirjam war,	v _ v _ v _ v _	4m	a	a:ɐ̯	a v i
2 vermorscht das Fensterkreuz.	v _ v _ v _	3m	b	ɔ̃ʁ̥s	
3 Die Spinne webt ihr graues Haar	v _ v _ v _ v _	4m	a	a:ɐ̯	v a i h
4 und wessen Hand verstreut's?	v _ v _ v _	3m	b	ɔ̃ʁ̥s	v a h
5 Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh.	v _ v _ v _ v _	4m	c	o:	a o: i
6 Heut ist, was gestern war.	v _ v _ v _	3m	a	a:ɐ̯	i h
7 Ein Lachen hallt von irgendwo	v _ v _ v _ v _	4m	c	o:	a i h l
8 und Mirjam löst ihr Haar ¹³ .	v _ v _ v _	3m	a	a:ɐ̯	i h l

Como vimos, as quadras de “Mirjam” trabalham com rima cruzada, sendo que uma delas (a) é retomada da primeira para a segunda estrofe, e com palavras repetidas (war/Haar), além de algumas assonâncias e aliterações que criam rimas internas para complementar esse trabalho. Os versos têm todos terminação masculina e ritmo iâmbico, e se alternam rigorosamente no número de acentos: 4 acentos nos versos ímpares e 3 nos versos pares.

3.1.3. A voz da crítica

Ao falar sobre os temas que percorrem *Botschaften des Regens*, ajudando a torná-lo o que o autor chama de “ciclo de poemas”, William Cook¹⁴ discorre sobre a figura da aranha, que aparece em alguns poemas do livro além de “Mirjam”. Um deles é “Gegenwart”, com os versos “Gespinnste aus entrückten Zeiten, zuvor und zukünftig . . . Und immer Gespinnste, die uns einspinnen, / Aufhebung der Gegenwart” [Teias de tempos remotos, do passado e do futuro... E sempre teias, que nos enredam,/ suspensão do presente]; e

¹⁴ Ver 1.4.2.

outro é “Waldblöße”, com a expressão “die spinnwebüberzogenen Gräser” [a relva coberta de teias de aranha]. Para Cook, a imagem da aranha nos poemas de Eich está ligada ao tempo, e em todos esses casos citados acima há, segundo ele, uma sugestão de que todas as coisas do mundo natural compartilham de uma atemporalidade transcendental¹⁵.

Já vimos como o poema parece mesmo falar do tempo, com os verbos de prefixo “ver-” que indicam um desgaste da cruz da porta e do caniço pelos dias que passam, e o verso “Hoje é o que ontem foi”, que de certo modo contradiz essa transformação que testemunhamos no poema e fala dessa “atemporalidade transcendental” pensada por Cook. Para Egbert Kryspin, esse verso é o ponto de culminância do poema “Mirjam”¹⁶.

Talvez a atemporalidade esteja ligada ao que notamos antes, à circularidade formal e temática do poema, que repisa as mesmas palavras, a mesma rima e volta para Miriam no final. Falamos das ações mínimas que são descritas e dessa sensação de que ele não vai de um lugar ao outro, de que não há progressão espacial ou temporal, antes um instantâneo que descreve uma cena. É preciso lembrar o que Eich disse sobre seu poema “Wiederkehr”:

acredito de fato que o tempo (não no sentido de ‘presente’) é a verdadeira preocupação da poesia e do homem. [...] Nesse e em outros poemas, eu quis dizer uma presença permanente de todo ser, passado e presente. [...] Aparentemente, na poesia são mantidas formas de ser que desaparecem da consciência com o surgimento da história. Toda poesia é realmente pré-histórica e a história é adversária da poesia.¹⁷

A atemporalidade pode ser resultado desse pensamento em Eich, de que “a história é adversária da poesia”, e de que é preciso buscar na poesia “uma presença permanente de todo ser, passado e presente”. Vale notar que os conceitos de “atemporalidade” e “eternidade” aparecerão nas análises de outros poemas do corpus: “Kurz vor dem Regen” e “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”¹⁸.

Não há extensa bibliografia sobre o poema “Mirjam”, mas vale pensar com mais profundidade sobre a figura bíblica e como ela poderia estar figurada aqui. Em primeiro

¹⁵ Cf. Cook, 1971, p. 203.

¹⁶ Cf. Krispyn, 1967, p. 330.

¹⁷ Ver 1.3.1.

¹⁸ Ver 3.4.4 e 3.5.4.

lugar, estamos falando de uma canção popular extremamente regular de Eich, e sabemos que Miriam aparece entoando um trecho da “Canção do mar” no capítulo 15 do Livro do Êxodo, enquanto toca um tamborim e é seguida por “todas as mulheres”. A forma escolhida por Eich para esse poema parece conversar de algum modo com os poucos registros que temos acerca dessa profeta bíblica.

Ao mesmo tempo, se pensamos que Miriam estava sozinha nesse pavilhão, poderíamos imaginar que esse poderia ser o local onde a Miriam bíblica, transformada em leprosa pelo Senhor, fica isolada por uma semana até que os hebreus do acampamento a resgatem. As imagens de deterioração — a cruz que oxida, o caniço que amarela, a teia de aranha e sua dispersão — tudo isso pode ser associado à deterioração desse próprio corpo doente. Vimos como a aranha, na Bíblia, aparece “como símbolo da fragilidade e da esperança vã, por causa de sua rede pouco resistente”¹⁹, e como a aranha é aproximada de Miriam, tanto pelo som do [i] em Mirjam/Spinne, quanto pelo cabelo que é disperso/solto. A fragilidade e a falta de esperança podem ser próprias da realidade de uma Miriam leprosa e isolada de seu grupo. Já falamos também de como essa “mão de alguém” que trucidada a teia de aranha nos remete à “mão de Deus”, e sabemos como foi a mesma mão de Deus, onipotente e por vezes arbitrária, que infeccionou Miriam com lepra.

Essas são leituras possíveis, mas não as únicas. Eich pode estar falando, ao mesmo tempo, de uma Miriam que conheceu, ou de uma Miriam imaginária, em um pavilhão no interior da Alemanha. Mas trago aqui a tradição literária a que tenho acesso. Pensando sobre o final do poema e o mistério que se instaura, é preciso resgatar o estudo de Fabian Lampart sobre *Botschaften des Regens* e o crescente “ceticismo da linguagem” em Eich. Segundo Lampart, nesse livro, uma das “certezas básicas da lírica da natureza é abandonada: a possibilidade de reassegurar o indivíduo” de que ele encontrará na natureza “níveis de realidade abertos, decifráveis e significativos para a percepção humana”. Em vez disso, restam apenas “cifras enigmáticas” que só podem ser “nomeadas”²⁰. Ora, na primeira leitura do poema, o que vimos foi justamente que não se dá uma resolução e que o poema cria um enigma, uma inquietação, sem oferecer respostas. E é preciso lembrar do que diz o próprio Eich: que com seus poemas busca mais fazer perguntas do que dar respostas²¹.

¹⁹ Ver 3.1.1.

²⁰ Ver 1.4.2.

²¹ Ver 1.4.3.

Ainda assim, podemos trabalhar com algumas hipóteses de leitura do gesto final de Miriam: soltar os cabelos. Pensando na tradição bíblica, temos “Maria Madalena, na iconografia cristã, [...] sempre representada com os cabelos longos e soltos, muito mais como um sinal de abandono a Deus, do que como lembrança de sua antiga condição de pecadora”²². Miriam, nome hebraico de Maria, também pode soltar os cabelos em sinal de disponibilidade e abandono a Deus. Ao mesmo tempo, sabendo da relação de Eich com a língua e a cultura chinesas, relação que fica bastante explícita em um poema como “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”²³, é preciso considerar que “Na China há todo um simbolismo relacionado com os cabelos *soltos* ou *desgrenhados*, quando implicam uma atitude ritual. Ainda hoje, é um sinal de **luto**; antigamente — embora a significação fosse a mesma — era um sinal de **submissão**”²⁴. Tanto a submissão chinesa quanto o abandono/ a disponibilidade cristãos parecem se aplicar bem à Miriam de nosso poema.

3.1.4. Tradução

Depois de uma primeira tradução interlinear do poema, buscamos agora recriá-lo com as correspondências possíveis em português. Lembramos o que é mais importante na análise formal do poema: duas quadras de rimas cruzadas, aliterações e assonâncias, terminação masculina fixa, alternância de 4 e 3 acentos por verso e ritmo iâmbico, também alternante.

Mirjam

Im Pavillon wo Mirjam war,
vermorscht das Fensterkreuz.
Die Spinne webt ihr graues Haar
und wessen Hand verstreut's?

Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh.
Heut ist, was gestern war.
Ein Lachen hallt von irgendwo

Miriam

No pavilhão que Miriam viu,
A cruz da porta oxidada.
A aranha tece cinza os fios
que a mão de quem trucidada?

A calha ambreia, vê, qual palha.
Hoje é ontem, já se viu.
De algum lugar alguém gargalha

²² Chevalier e Gheerbrant, 2015, p.155.

²³ Ver 3.4.

²⁴ Chevalier e Gheerbrant, 2015, p.153.

und Mirjam löst ihr Haar.

e Miriam solta os fios.

A partir da tabela abaixo, faça um comentário sobre os aspectos formais de minha própria tradução.

Miriam	acento	acento	acento	rima final	rima final	aliter. asson.
1 No pavilhão que Miriam viu,	-\\-/-/-/	2-4-6-8	4m	a	'i.ɔ	i
2 A cruz da porta oxidada.	-/-/-/-	2-4-6	3f	b	i.də	
3 A aranha tece cinza os fios	-/-/-\\-/	2-4-6-8	4m	a'	'i.ɔs	i
4 que a mão de quem trucidada?	-/-/-/-	2-4-6	3f	b	i.də	
5 A calha ambreia, vê, qual palha.	-/-- / /-/	2-4-6-8	4f	c	a.ʎə	a
6 Hoje é ontem, já se viu.	-/- \\-/	2-4-6	3m	a	'i.ɔ	
7 De algum lugar alguém gargalha	-\\-/-\\-/	2-4-6-8	4f	c	a.ʎə	a g
8 e Miriam solta os fios.	-/-/-/	2-4-6	3m	a'	'i.ɔs	

Se buscássemos uma correspondência mais funcional do que formal, certamente nos valeríamos de redondilhas maiores, metro próprio das cantigas populares, como observou Britto²⁵. O problema, nesse caso, é que o alemão já é uma língua mais econômica que o português, e diminuir os versos ímpares dificultaria a empreitada, mesmo que ganhássemos uma sílaba nos versos pares. Assim, acabei chegando a um bom resultado com uma correspondência formal: quatro acentos nos versos ímpares e três acentos nos pares — mas, diferente do alemão, trabalhei também com terminações femininas em

²⁵ Ver 2.7.

metade dos versos (2, 4, 5 e 7), enquanto o alemão trabalhava apenas com terminações masculinas. Internamente, os versos também são alternantes, com ritmo iâmbico, como o original, mesmo que às vezes os acentos nas sílabas pares sejam secundários. Para os padrões da versificação portuguesa, ficamos com oito e seis sílabas poéticas, octossílabos e hexassílabos alternadamente.

O esquema de rimas também se manteve, mas no par predominante, a rima *a*, temos uma rima toante (*viu/fios*), diferente do original que só trabalha rimas puras. Ainda assim, consegui repetir o mesmo par na primeira e na última estrofe, para criar uma rima idêntica, com alguns sacrifícios semânticos que veremos nas próximas análises. A principal assonância da primeira estrofe aparece em duas sílabas tônicas em [i], *Miriam/cinza*, reforçando as rimas *a* e *b*, que já continham esse som (dentro do ditongo [i.ʊ]/[i.ʊs] e na terminação [i.də]). O som da segunda estrofe tende mais ao [a], com mais uma assonância no verso 7, *lugar/gargalha*, verso que tem como aspecto principal a aliteração em [g]: *algum/lugar/alguém/gargalha*. Busquei também manter a analogia sonora e semântica entre *calha/palha*, como o original trabalhava com a analogia sonora e semântica entre *Rohr/Stroh*.

Manteve-se ainda a interrogação no verso 4 e o imperativo no verso 5. Manteve-se também a cesura nos versos 5 e 6, com a diferença de que o imperativo foi deslocado e o verso 5 ganhou duas cesuras. Formalmente, não encontrei correspondência para a tríade de verbos com prefixo “*ver-*”, próprios do alemão, que falam de consumo e passagem do tempo. Falaremos mais sobre isso na análise semântica. O “*und*” [e] iniciando os versos de final de estrofe tampouco pode ser mantido no verso 4, porque perderíamos o objeto direto do verbo “*verstreuen*”, resolvido no alemão com uma simples apóstrofe, “*verstreut’s*”, e então tive de começar o verso com um pronome relativo, “*que*”, para deixar claro que o que é “*trucidado*” é a “*teia*” do verso anterior. A tabela abaixo permite uma comparação entre alguns aspectos formais do original de da minha tradução, conforme os apontamentos acima.

Mirjam		Miriam	
v_v_v_v_	4m a	-\/-\/-	4m a
v_v_v_	3m b	-\/-\/-	3f b
v_v_v_v_	4m a	-\/-\/-	4m a'
v_v_v_	3m b	-\/-\/-	3f b

v_ v_v_v_	4m	c	-/- / /-	4f	c
v_ v_v_	3m	a	-/- /	3m	a
v_v_v_v_	4m	c	-\/-\/-	4f	c
v_v_v_	3m	a	-/-/-	3m	a'

Agora partamos para a análise sintática/ semântica:

Mirjam

Miriam

- | | | |
|---|--|----------------------------------|
| 1 | Im Pavillon wo Mirjam war, | No pavilhão que Miriam viu, |
| 2 | vermorscht das Fensterkreuz. | A cruz da porta oxidada. |
| 3 | Die Spinne webt ihr graues Haar | A aranha tece cinza os fios |
| 4 | und wessen Hand verstreut's? | que a mão de quem trucidada? |
| 5 | Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh. | A calha ambreia, vê, qual palha. |
| 6 | Heut ist, was gestern war. | Hoje é ontem, já se viu. |
| 7 | Ein Lachen hallt von irgendwo | De algum lugar alguém gargalha |
| 8 | und Mirjam löst ihr Haar. | e Miriam solta os fios. |

omissões

inversões sintáticas

mudanças

acréscimos

Nessa tradução, contei mais com pequenas mudanças, alterações semânticas, do que omissões, acréscimos ou inversões sintáticas. Britto afirma que alterações são sempre mais desejáveis que as demais opções²⁶. Nada foi omitido, ou acrescentado, portanto, e não houve grande remanejamento de orações dentro dos versos para conseguir uma rima ou um ritmo mais regular. Mas em alguns momentos perdi a precisão do original.

Afinal, Miriam não “viu” o pavilhão, no verso 1, mas “esteve” lá. Quem está pode ver, mas são duas coisas diferentes. No verso 2, “oxidar” é um pouco diferente de “apodrecer” — apodrecer nos leva a pensar em uma cruz de madeira, e oxidar em uma

²⁶ Ver 2.5.

cruz de ferro, mas é importante que a “cruz” continue lá, como vimos na análise — mesmo que, por uma questão métrica, essa cruz seja da “porta”, e não da “janela”.

“Fios”, nos versos 3 e 8, foi a palavra encontrada para servir tanto como teia de aranha quanto como cabelo de Miriam, e para rimar com “viu”. Lembremos que “Haar”, em alemão, significa também “pelo”, portanto já tem um sentido mais amplo do que a palavra “cabelo” em português, que além de soar muito estranha como metáfora para teia de aranha (me parece que com um aspecto mais marcado semanticamente do que no original em alemão), tem três sílabas e prejudicaria o andamento dos nossos versos. Com esse uso, se no alemão o “Haar” soa mais estranho no contexto da aranha que tece a teia, na minha tradução o estranhamento ficou para o verso final (8), que deixa uma dúvida para o leitor quando o poema se encerra: que fios são esses que Miriam solta? No alemão, não há dúvida de que são seus fios de cabelo.

“Trucida”, no verso 4, é um verbo um pouco mais forte do que o “dispersa” que havíamos imaginado inicialmente para “verstreuen”, mas funciona. “Ambreia”, no verso 5, o primeiro da segunda estrofe, não traz o sentido de decadência de “amarela”, para fazer um par semântico com “oxida”, mas foi escolhido por sua concisão — 3 sílabas em vez das 4 de “amarela”. O verso 6 se resolveu com uma espécie de paráfrase do original: “Hoje é o que ontem foi/era” virou “Hoje é ontem, já se viu”, que traz o sentido de atemporalidade e imutabilidade que vimos na nossa análise e interpretação do poema.

“Gargalha”, no verso 7, assim como “trucida”, é um pouco mais forte do que “uma risada ecoa de algum lugar”, mas parece um bom achado pela sonoridade em [g] do verso, e também porque reforça o caráter sombrio do fim do poema, que sem dúvida está presente nesse riso incógnito, conforme vimos²⁷. O último verso, repito, deixa o poema acabar com um mistério — que fios são esses? —, e vimos que o mistério também estava presente no original, já que o gesto de Miriam ao soltar o cabelo não parecia se ligar causalmente ou progressivamente com os demais e não parecia trazer nenhum tipo de “solução” aos enigmas de nosso poema.

²⁷ Vale mencionar que o poema “Februar”, analisado e traduzido em 3.3, também traz um riso final sinistro, que vem da “sombra”.

3.2. “Weg zum Bahnhof”

*Quando o apito
da fábrica de tecidos
vem ferir os meus ouvidos
eu me lembro de você*

Noel Rosa

Assim como “Mirjam”, o poema “Weg zum Bahnhof” aparecia no livro anterior de Eich, *Untergrundbahn*, de 1949, com a mesma forma. É o décimo-oitavo de 48 poemas de *Botschaften des Regens*, situado na metade inicial do livro, um poema de inverno. Temos a sorte de poder ouvir “Weg zum Bahnhof” na voz do autor, o que nos ajudou na sua escansão¹. O poema está estruturado em quatro quadras de meia-rima cruzada, conforme veremos na análise formal. Minha leitura vai no sentido de pensar a última estrofe como uma epifania trabalhada semântica e formalmente, que traz tensões e faz o eu-lírico dar-se conta — além de sentir a dor — de sua própria solidão.

3.5.1. Primeira tradução: interlinear

Weg zum Bahnhof

Caminho para a estação

1 Noch schweigt die Fabrik,
2 verödet im Mondschein.
3 Das Frösteln des Morgens
4 wollt ich gewohnt sein!

A fábrica ainda está silenciosa,
deserta sob o luar.
Ao calafrio da manhã
queria estar acostumado!

5 Rechts in der Jacke
6 die Kaffeeflasche
7 die frierende Hand

À direita no casaco
a garrafa de café
a mão congelando

¹ Acessível em <https://www.lyrikline.org/pt/poemas/weg-zum-bahnhof-3813> (acessado em 30 de setembro de 2021)

8	in der Hosentasche	no bolso da calça
9	so ging ich halb schlafend	assim eu ia meio dormente
10	zum Sechsuhrzug,	em direção ao trem das seis,
11	mich griffe kein Trauern,	o luto não me pegaria
12	ich wär mir genug.	se eu me bastasse.
13	Nun aber rührt der Warme Hauch	Mas agora o sopro quente
14	aus den Bäckerein	das padarias
15	mein Herz an wie eine Zärtlichkeit	toca meu coração como um carinho
16	und ich kann nicht gelassen sein. ²	e não consigo ficar calmo.

Já no título do poema, “Caminho para a estação”, notamos um traço de urbanização: a estação de trem. Lembramos que no livro *Untergrundbahn*, onde o poema foi publicado pela primeira vez, vê-se uma “ampliação do espectro temático” para o mundo urbano³. A ideia de “caminho” pressupõe alguém que passa, um eu-lírico que se move por uma área, provavelmente industrial. Na primeira estrofe, temos a descrição de uma fábrica na passagem do dia para a noite, ainda quieta e despovoada sob o luar. O eu-lírico surge então nos dois últimos versos, com o desejo de estar habituado ao frio da manhã. Esse desejo ganha expressão com uma exclamação, ao fim do verso 4. O verbo substantivado “Frösteln”, no verso 3, carrega a ideia de frio, e mais precisamente de “tiritar”, “estremecer”, “ter calafrios/ arrepios”. Esse frio da manhã é o primeiro traço sazonal do poema, que nos leva a pensar no inverno, mas talvez esse seja o poema que menos se enquadra na “Lírica da natureza” entre todos os do corpus.

Na segunda estrofe, há uma sequência de substantivos concretos que lembram o poema “Inventur”⁴, uma espécie de inventário das posses do eu-lírico caminhante, reduzidas a uma garrafa de café no bolso direito do casaco, conforme os versos 5 e 6, e uma calça onde a mão procura abrigo do frio, conforme os versos 7 e 8. “Jacke”, no verso 5, é uma palavra que não encontra um correspondente exato em português. Pode ser traduzida por “sobretudo”, “jaqueta”, “japona”, “paletó” ou o mais genérico “casaco”.

² Eich, GWI, 1997, p.91.

³ Ver 1.5.

⁴ Ver capítulo 1, ver apêndice.

Na terceira estrofe, o eu-lírico volta a aparecer explicitamente, fazendo esse “caminho para a estação” do título, em direção ao “trem das seis”, meio “adormecido”, “dormente” (“schlafend”), e de novo manifesta um desejo de ser diferente do que é. Se na primeira estrofe ele queria estar acostumado ao frio da manhã, aqui na terceira estrofe ele desejaria bastar-se a si mesmo, para que o luto não o pegasse (ou afetasse). A palavra “Trauern”, mais um verbo substantivado (como Frösteln, na primeira estrofe), poderia ser traduzida por “estar de luto”, evocando alguma perda ou morte, ou por “estar triste” de modo mais genérico. Na primeira estrofe vimos a emoção ser reforçada pela exclamação, e aqui é o *Konjuntiv II* no passado, “ich wär mir genug”, “se eu me fosse o bastante”, que traz uma melancolia para os versos — “se eu me fosse” faz parte do campo das ideias, das possibilidades, mas na realidade “não me sou” (o bastante). Importante notar a contração do verbo, de (ich) “wäre” para “wär”, de modo que ele ocupe uma sílaba só.

Na última estrofe, há uma espécie de epifania que corta pela raiz o desejo manifesto no fim da terceira estrofe de “bastar-se”: uma lufada de ar quente vem das padarias e toca o coração do eu-lírico como um carinho, de modo que ele constata que não pode ficar calmo. Diante do frio da manhã que faz a mão congelar, da ausência total de pessoas e de sons, o bafo das padarias traz para o eu-lírico a coisa mais próxima de uma “Zärtlichkeit”: afeto, ternura, carícia. Aqui, também há uma contração no texto escrito: o plural de “padaria”, “Bäckereien”, torna-se “Bäckerein”, de modo a subtrair-se uma sílaba, mas noto que na leitura em voz alta o autor pronuncia o plural completo, “Bäckereien”.

3.2.2. Análise do ritmo: prosódia, métrica, esquema de rimas, aliterações, assonâncias e outros aspectos formais

	Esquema prosódico (Wagenknecht)	Esquema métrico (Burdorf)	Esquema métrico (Wagenknecht)	Acentos/ rimas
	3 4 2 2 4	̀ ´ _ _ ´		
1	Noch schweigt die Fabrik,	Noch schweigt die Fabrik,	v_vv_	2m x

	2 4 1 2 4 3	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
2	verödet im Mondschein.	verödet im Mondschein.	v_vv_(v)	2f a
	2 4 1 2 4 1	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
3	Das Frösteln des Morgens	Das Frösteln des Morgens	v_vv_(v)	2f x
	3 2 1 4 3	˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
4	wollt ich gewohnt sein!	wollt ich gewohnt sein!	_vv_(v)	2f a
	3 2 2 4 1	˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
5	Rechts in der Jacke	Rechts in der Jacke	_vv_(v)	2f x
	2 4 2 3 1	˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
6	die Kaffeeflasche	die Kaffeeflasche	v_v_(v)	2f b
	2 4 1 1 4	˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
7	die frierende Hand	die frierende Hand	v_vv_	2m x
	2 2 4 1 3 1	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
8	in der Hosentasche	in der Hosentasche	vv_v_(v)	2f b
	2 4 2 3 4 1	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
9	so ging ich halb schlafend	so ging ich halb schlafend	v_vv_(v)	2f x
	2 4 2 3	˘ ˘ ˘ ˘		
10	zum Sechsuhrzug,	zum Sechsuhrzug,	v_v_	2m c
	2 4 1 2 4 2	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
11	mich griffe kein Trauern,	mich griffe kein Trauern,	v_vv_(v)	2f x
	2 3 2 1 4	˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
12	ich wär mir genug.	ich wär mir genug.	v_vv_	2m c
	3 3 1 3 2 4 2 4	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
13	Nun aber rührt der Warme Hauch	Nun aber rührt der Warme Hauch	_vv_v_v_	4m x
	2 3 3 1 4	˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
14	aus den Bäckerein	aus den Bäckerein	v_vv_	2m d
	2 4 4 2 2 1 4 2 3	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
15	mein Herz an wie eine Zärtlichkeit	mein Herz an wie eine Zärtlichkeit	vv_v_v_v_	4m x
	2 3 3 3 1 4 1 3	˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘ ˘		
16	und ich kann nicht gelassen sein.	und ich kann nicht gelassen sein.	vv_vv_v_	3f d

O poema é formado por quatro quadras. Como dito antes, a leitura em voz alta do autor me ajudou na escansão⁵. No verso 13, por exemplo, temos duas sílabas de acento secundário seguidas (Nun aber rührt, ~ ~ _ _). Em sua leitura em voz alta, Eich opta por acentuar a primeira sílaba, “Nun”. Notei ainda no verso 14 uma sequência de quatro sílabas não acentuadas, de modo que fiquei em dúvida acerca da colocação do segundo acento do verso, que acabou recaindo sobre o artigo “den”. No verso 15, há duas sílabas de acento primário seguidas, e o acento acaba recaindo sobre a partícula “an”, entre outras passagens cuja métrica apresenta dúvidas. Essas dúvidas são geradas pela tensão entre “desenho de verso” (verse design) e exemplo de verso (verse instance)⁶.

Observo que não há uma alternância rígida entre versos de terminação feminina e masculina, mas eles praticamente dividem as terminações: sete versos terminam acentuados e oito não acentuados. Em termos de número de acentos, noto que todos os versos até o fim da terceira estrofe têm dois acentos, e que na quarta estrofe o ritmo dos versos muda: três deles têm 4 acentos, os versos 13, 15 e 16. (O verso 14 retoma os dois acentos das estrofes anteriores). Na primeira leitura do poema, vimos como essa última estrofe é a que traz a epifania, e agora notamos que esse “evento” descrito no poema (o ar quente das padarias que toca o coração do eu-lírico) se traduz em um evento rítmico, uma quebra no contrato métrico que o poema vinha seguindo até então. Discorreremos sobre isso mais à frente.

Há certa liberdade no posicionamento de sílabas não acentuadas (*Füllungsfreiheit*) e, como vimos, quando não há regularidade nos pés, eles não interessam tanto à nossa análise. Notamos, no entanto uma predominância de iampos (25 pés de 38, ou 66%), que ora se combinam com anapestos (10 de 38, ou 26%), ora com troqueus (3 de 38, ou 8%). Há ainda alguns padrões que se repetem, como a acentuação na segunda e na quinta sílabas, por exemplo em “noch schweigt die Fabrik”, nos versos 1, 2, 3, 7, 9, 11, 12 e 14, ou seja: em metade dos versos do poema.

Quanto às rimas, há um padrão de meia-rima cruzada em que os versos pares de cada estrofe rimam entre si. A rima *a* é a única impura, pois combina palavras compostas: Mondschein/gewohnt sein. Entre os versos 2 e 3 da primeira estrofe, que, como vimos,

⁵ A leitura de Eich está disponível em <https://www.lyrikline.org/pt/poemas/weg-zum-bahnhof-3813>. Acessado em 15 de julho de 2021.

⁶ Conforme vimos em 2.7.

têm acentuação na segunda e na quinta sílabas, há uma assonância na segunda, em [ø/œ], verödet/ Frösteln e uma aliteração na quinta, em [v]: wollt/ gewohnt.

Na segunda estrofe, temos a rima *b*, em [afə], e a vogal [a] se repete nas sílabas acentuadas dos demais versos da estrofe, criando aliterações: Jacke/Kaffee/Hand. No verso 6 temos uma aliteração em [f], “Kaffeeflasche”, que se estende para o verso seguinte, com “frierende”. Chama a atenção como uma forma de paralelismo a simetria sintática dessa estrofe, com as construções “in der Jacke”/ “in der Hosentasche” nos versos das extremidades e “die Kaffeeflasche”/ “die frierende Hand” nos versos centrais.

Na terceira estrofe, a rima em [a] da estrofe anterior segue como aliteração nas últimas sílabas acentuadas dos versos ímpares, schlafend/Trauern, ainda que no último caso dentro do ditongo [aʊ]. Nesses mesmos versos, 9 e 11, também vemos uma rima interna entre as segundas sílabas, ambas acentuadas: ging/griffe, com aliteração em [g] e assonância em [i]. A rima final dessa estrofe (*c*), nos versos pares, é em [u:g].

O verso 13 da quarta estrofe retoma o ditongo [aʊ] na sílaba acentuada final, criando uma assonância com a terminação do verso 11: Trauern/Hauch. A quarta estrofe se aproxima da segunda pela sonoridade aberta, com algumas sílabas acentuadas em [a] como warme/Hauch [aʊ]/ an/ gelassen e a rima *d* em [aɪn], que retoma parte da rima *a* 9 [o:nt,ʃaɪn/ o:nt,zaiɪn] e tem ecos no verso 15: mein/eine/Zärtlichkeit.

Vale observar também a construção das frases no poema. Na primeira estrofe, notamos um período pontuado a cada dois versos. Na segunda estrofe, essa dinâmica muda, e oito versos se emendam sem ponto final até o fim da terceira estrofe. Trata-se de um enjambement, mas cada sintagma ainda está limitado a um verso, sem configurar o “enjambement duro”⁷. Isso muda na quarta estrofe, em que o autor se vale do “enjambement duro”, separando a partícula “an” (verso 15) do verbo “rühren” (verso 13) com um verso no meio (14): “Nun aber **rührt** der warme Hauch aus den Bäckerein mein Herz **an**” seria o período completo, com dez acentos, multiplicando por 5 o número de acentos em relação aos períodos iniciais do poema, como “Noch schweigt die Fabrik”. O enjambement e a construção desse período mais longo e fracionado nos fazem acelerar a leitura, e isso tem um efeito estético e emocional sobre o leitor, de tirar seu fôlego e conectá-lo ao pulso do coração, que é mencionado nessa passagem do poema. Não à toa, isso acontece no momento preciso da epifania no poema. Discorreremos mais sobre isso adiante.

⁷ Ver 2.7.

O quadro abaixo concentra as análises expostas acima, incluindo uma análise detalhada das rimas, aliteraões e assonâncias.

Weg zum Bahnhof

1	Noch schweigt die Fabrik,	2m	<i>x</i>		
2	ver ^ö det im Mond ^s chein.	2f	<i>a</i>	o:nt,ʃaɪ̯n	ø m
3	Das Fr ^ö steln des Morgens	2f	<i>x</i>		œ m
4	wollt ich gew ^ö hnt sein!	2f	<i>a</i>	o:nt,zai̯n	v
5	Rechts in der Jacke	2f	<i>x</i>		a
6	die K ^ä ffee ^f lasche	2f	<i>b</i>	afə	a f
7	die fri ^e rende Ha ⁿ d	2m	<i>x</i>		f a h
8	in der Ho ^s ent ^a sche	2f	<i>b</i>	afə	h
9	so g ⁱ ng ⁱ ch halb schlaf ^e nd	2f	<i>x</i>		g i a ç
10	zum Sech ^s uhrz ^u g,	2m	<i>c</i>	u:k	
11	m ⁱ ch gr ⁱ ffe kein Trau ^e rn,	2f	<i>x</i>		g i aʊ ç
12	ⁱ ch wär mir gen ^u g.	2m	<i>c</i>	u:k	ç
13	Nun aber rührt der Wa ^r me Ha ^u ch	4m	<i>x</i>		a aʊ
14	aus den Bäcker ^e in	2m	<i>d</i>	aɪ̯n	
15	me ⁱ n Herz an wie e ⁱ ne Zärtlich ^k eit	4m	<i>x</i>		a aɪ̯
16	und ich kann nicht gelassen ^e in.	4m	<i>d</i>	aɪ̯n	a

Como vimos, as quadras de “Weg zum Bahnhof” trabalham com meia-rima cruzada, e algumas assonâncias e aliteraões que criam rimas internas para complementar esse trabalho dos versos pares. Há uma rima impura entre rimas puras, e embora haja praticamente tantos versos de terminação masculina quanto feminina, esses versos não se alternam rigorosamente, como acontece em outros poemas do corpus⁸. Todos os versos contam com dois acentos até a quarta estrofe, quando esse padrão muda e três dos quatro versos trazem quatro acentos, além de se ligarem em um “hartes Enjambement”,

⁸ Ver “Februar”, 3.3 e “Kurz vor dem Regen”, 3.5.

acelerando o ritmo do poema e causando certa vertigem junto da epifania tematizada nos versos finais.

3.2.3. A voz da crítica

A partir do poema “Weg zum Bahnhof”, Anna Magdalena Fenner define formas diferentes de “moldar emoções”⁹. Segundo ela, a palavra “Bäckerein” [padarias] está entre os lexemas que não têm carga emocional em si, mas ganham carga emocional no contexto concreto do texto¹⁰. A palavra “Trauern” [estado de luto], no verso 11, por sua vez, traz uma emoção em um nível mais “explícito” e “superficial”, nomeando-a. Outro lexema emocional mais explícito seria o substantivo “Herz”, no verso 15. Por meio desses lexemas mais explícitos, o eu-lírico trata diretamente de suas emoções no texto. Em outro nível, que Fenner chama de “diegético”, o trecho das padarias, na última estrofe do poema, traz um acontecimento que aprofunda o estado inicial de frio e solidão do eu-lírico e gera nele uma sensação de tristeza, pelo contraste com “o calor e uma sensação de segurança associados ao cheiro das padarias”¹¹.

A sequência da estrofe final explica, segundo a autora, o uso do *Konjunktiv* nos versos 11 e 12, “mich griffe kein Trauern/ ich wär mir genug” [o luto não me pegaria/ se eu me fosse o bastante], pois a partir desse evento (a lufada de ar quente das padarias) torna-se impossível ficar imune ao luto e sentir-se o bastante — o *Konjunktiv* é o modo verbal próprio para expressar o campo do imaginado/ impossível, e não do que é real, como o subjuntivo em português. Fenner afirma ainda que o estado de luto é “personificado”, pois a ele é atribuída a função de “pegar”, “apanhar” ou “agarrar” [greifen] o eu-lírico, como se tivesse mãos.

Para Fenner, portanto, se desde o começo do poema o eu-lírico descreve uma situação fria e inhóspita a caminho da estação, é só nos últimos versos, com o contato com o bafo quente das padarias, que a situação gera tristeza/ luto. Os lexemas “Frösteln” [calafrio/frio] e “frierend” [congelando, gelada], quando contrastados com essa “Warme Hauch aus den Bäckerein” [lufada quente das padarias], também contribuem para disparar a tristeza. A comparação da lufada com um carinho, além da frase “se eu me fosse o

⁹ Cf. Fenner, 2015, p.87.

¹⁰ Fenner, 2015, p.84

¹¹ Id., ibd.

bastante”, sugere que, ao lado do frio, o que gera a tristeza é sobretudo a solidão do eu-lírico. Solidão esta que já está tematizada no começo do poema, com a “fábrica silenciosa/deserta sob o luar”. E fica subentendido que esse eu-lírico poderia lidar bem com sua situação a caminho da estação, caso o cheiro das padarias não o lembrasse de situações melhores¹².

Fenner, que investiga as emoções nos poemas do pós-guerra, baseia sua interpretação de “Weg zum Bahnhof” nos contrastes. E, como vimos, esses contrastes também estão trabalhados formalmente no poema, com a mudança de versos de dois acentos nas estrofes iniciais para versos de quatro acentos na última estrofe, e com o uso do “enjambement duro”, que contribui para acelerar o ritmo desses versos finais, criando uma espécie de afobação que aproxima o pulso do poema do pulso desse coração que sofre solitário no frio da manhã. É como se a lufada de ar quente das padarias, como um carinho, fizesse o coração do eu-lírico — e o pulso do poema — acelerarem.

Kryspin aponta que, nesse poema, Eich se volta completamente para uma perspectiva humana e realista, e que o tom assumido por ele é o *parlando*, ou seja, bem ritmado, e com um andamento próximo ao da fala¹³. Como exemplo de tal tom, ele cita a segunda estrofe: “Rechts in der Jacke/ die Kaffeeflasche/ die frierende Hand/ in der Hosentasche”. De fato, nesses versos Eich está distante da estética da *Naturmagische Schule*, presente em todos os outros poemas do nosso corpus, e mais próximo de uma descrição realista. Aqui não há grande mistério; os sentimentos são chamados explicitamente pelo nome, e a dicção é mais próxima da oralidade. Nos versos citados acima, vemos uma estrutura sintática simples, enumerativa, com abundância de substantivos, que lembra um dos poemas mais importantes da produção de Eich, “Inventur”, emblemático da *Trümmerliteratur*, *Kahlschlaglyrik*, ou *Stunde Null* da literatura alemã, como vimos¹⁴. Ali, o eu-lírico listava, como que num inventário, os objetos que lhe restaram em um campo de prisioneiros de guerra.

A linguagem é próxima da oralidade e os objetos são cotidianos. Em um poema como “Kurz vor dem Regen”, que veremos mais adiante, o cotidiano é tematizado, mas a epifania da chuva eleva o eu-lírico para uma esfera sagrada, mística, diferente do que vemos aqui. A epifania de “Weg zum Bahnhof” não leva o eu-lírico muito além da constatação de sua própria solidão e de sua mísera existência.

¹² cf. Fenner, 2015, p. 112.

¹³ Cf. Krispyn, 1967, p. 333.

¹⁴ Ver 1.

3.2.4. Tradução

Depois de uma primeira tradução interlinear do poema, buscamos agora recriá-lo com as correspondências possíveis em português. Lembramos o que é mais importante na análise formal do poema: meia-rima cruzada, complementada pela aliteração e assonância nos versos ímpares; terminação masculina/feminina mista, sem alternância rígida; versos de 2 acentos nas três primeiras estrofes e versos de majoritariamente 4 acentos, além do “enjambement duro” na estrofe final.

Weg zum Bahnhof

Noch schweigt die Fabrik,
verödet im Mondschein.
Das Frösteln des Morgens
wollt ich gewohnt sein!

Rechts in der Jacke
die Kaffeeflasche
die frierende Hand
in der Hosentasche

so ging ich halb schlafend
zum Sechsuhrzug,
mich griffe kein Trauern,
ich wär mir genug.

Nun aber rührt der warme Hauch
aus den Bäckerein
mein Herz an wie eine Zärtlichkeit
und ich kann nicht gelassen sein.

Caminho para a estação

A fábrica quieta
deserta ao luar.
Ao frio da manhã
quero me acostumar!

À direita na capa
o café na garrafa
a mão congelando
no bolso da calça

rumo ao trem das seis
ia cambaleante
a dor não me afetava
se eu me fosse o bastante.

Mas agora toca meu coração
o sopro quente de lá
das padarias como um carinho
E não consigo estar em paz.

A partir da tabela abaixo, faça um comentário sobre os aspectos formais de minha própria tradução.

Caminho para a estação

1	A fá br ica qui et a	-/--/-	2-5	2f	x		a ε
2	des er ta ao luar.	-/--/	2-5	2m	a	'ar	ε
3	Ao frio da manhã	-/--/	2-5	2m	x		
4	quero me ac ostumar!	--/--/	3-6	2m	a	'ar	a
5	À direita na cap a	--/--/-	3-6	2f	x		a
6	o café na garra fa	--/--/-	3-6	2f	b	a.fə	
7	a mão congelando	-/--/-	2-5	2f	x		õ
8	no bolso da cal ça	-/--/-	2-5	2f	b'	aw.sə	
9	rumo ao trem das seis	-/--/	2-5	2m	x		
10	ia cambaleante	--/--/-	3-6	2f	c	ã.tʃi	õ
11	a dor não me afetava	-/---/-	2-6	2f	x		
12	se eu me fosse o bastante.	--/--/-	3-6	2f	c	ã.tʃi	
13	Mas agora to ca meu cora ção	--\/-\--/	3-5-7-10	4m	x		o k
14	o sopro que nte de lá	-/-\--/	2-4-7	3m	a'	'a	k
15	das padarias co mo um car inho	---/\--/-	4-6-9	3f	x		k i
16	E não consigo estar em paz .	-/-\--/	2-4-6-8	4m	a''	'as	a

Temos 6 redondilhas menores e 6 hexassílabos concentrados nas três primeiras estrofes do poema. Todos eles contam com dois acentos, seja na segunda e na quinta sílabas, no caso das redondilhas menores, seja na terceira e na sexta, no caso do hexassílabo (com uma única exceção de acento na segunda e na sexta, o verso 11). Esse esquema métrico envolve um acento deslocado para a preposição “ao”, no verso 9: “rumo ao trem das seis”.

Quanto à última estrofe, temos dois versos de quatro acentos e dois de três, com um aumento significativo no número de acentos, conforme o original, e no número geral de sílabas. Os metros nessa estrofe são diversos: decassílabo, redondilha maior, eneassílabo e octossílabo. As terminações ao longo do poema são mistas, como no original: temos sete versos de terminação masculina e nove de terminação feminina. Se olharmos para os pés, temos uma combinação de anapestos (20 pés de 38, ou cerca de 53%), iambos (16 de 38 pés, ou 42%) e péons quartos (2 de 38, ou 5%).

O esquema de rimas é semelhante ao original, excluindo-se a repetição da rima *a* na última estrofe (*xaxa*, quando o esquema do original era *xdxd*). Mas, se nos lembrarmos do original, de certa forma a rima *d* [aɪn], já estava contida na *a*, [o:nt,ʃaɪn/ o:nt,zɪn]. No mais, temos dois pares toantes: garrafa/calça e lá/paz, enquanto o original conta com um só par “impuro”. Pude também explorar aliterações e assonâncias nas sílabas fortes no interior do poema. Junto da rima [‘ar] na primeira estrofe temos assonâncias em [a] com fábrica e acostumar, além do som de [ɛ] que emenda o primeiro com o segundo verso: quieta/ deserta.

Partindo para a segunda estrofe, vemos o som de [a] da rima *a* se manter, tanto na rima toante *b*, garrafa/ calça, quanto com a palavra capa, em posição de destaque como palavra final do primeiro verso. No fim do verso 7, na posição de destaque, temos o som [ɔ̃] em “congelando”, que virá a se repetir como parte da rima final *c* em [ɔ̃.tʃi] na estrofe 3: cambaleante/ bastante. O som de [a] persiste na estrofe 3 em duas sílabas fortes: ao/ afetava, para voltar na quarta estrofe com a rima *a*, agora toante, em [lá/as] e na assonância com estar, que funciona como rima interna.

Há ainda nessa quarta estrofe assonância em [ɔ] com agora/toca e aliteração em [k], também recuperada da primeira estrofe junto com a rima: toca/ coração/ quente/ como/ carinho. Há, além disso, a assonância em [i] que cria uma relação de contiguidade entre a padarja e o carinho.

Por fim, é preciso falar do enjambement, um aspecto que vimos ser importante para construir o contraste entre as estrofes iniciais e a estrofe final. Na tradução, vemos também um período longo ser cortado em três versos na última estrofe: “Mas agora toca meu coração/ o bafo quente de lá/ das padarias como um carinho”. Os dois períodos finais estão especialmente ligados, pois “de lá das padarias” é um sintagma adverbial cortado ao meio. E os três versos podem se ligar se pensarmos que “como um carinho” é um advérbio para “toca”, no primeiro verso. Mas o “enjambement duro” se estabelece sobretudo entre os versos 14 e 15.

A tabela abaixo permite uma comparação entre alguns aspectos formais do original de da minha tradução, conforme os apontamentos acima.

Weg zum Bahnhof		Caminho para a estação	
v_vv_	2m x	-/--/-	2f x
v_vv_(v)	2f a	-/--/	2m a
v_vv_(v)	2f x	-/--/	2m x
vv(v)	2f a	--/--/	2m a
vv(v)	2f x	--/--/-	2f x
v_v_(v)	2f b	--/--/-	2f b
v_vv_	2m x	-/--/-	2f x
vv_v_v	2f b	-/--/-	2f b'
v_vv_(v)	2f x	-/--/	2m x
v_v_	2m c	--/--/-	2f c
v_vv_(v)	2f x	-/--/-	2f x
v_vv_	2m c	--/--/-	2f c
_vv_v_v_	4m x	--/--/--/	4m x
v_vv_	2m d	-/--/--/	3m a'
vv_v_v_v_	4m x	---/--/--/	3f x
v_v_v_v_	4m d	-/--/--/	4m a''

Agora partamos para a análise sintática/ semântica:

Weg zum Bahnhof		Caminho para a estação	
1	Noch schweigt die Fabrik,		A fábrica quieta
2	verödet im Mondschein.		deserta ao luar.

3	Das Frösteln des Morgens	Ao frio da manhã
4	wollt ich gewohnt sein!	quero me acostumar!
5	Rechts in der Jacke	À direita na capa
6	die Kaffeeflasche	o café na garrafa
7	die frierende Hand	a mão congelando
8	in der Hosentasche	no bolso da calça
9	so ging ich halb schlafend	rumo ao trem das seis
10	zum Sechsuhrzug,	ia cambaleante
11	mich griffe kein Trauern,	a dor não me afetava
12	ich wär mir genug.	se eu me fosse o bastante
13	Nun aber rührt der Warme Hauch	Mas agora toca meu coração
14	aus den Bäckerein	o bafo quente de lá
15	mein Herz an wie eine Zärtlichkeit	das padarias como um carinho
16	und ich kann nicht gelassen sein.	E não consigo estar em paz.
	omissões	inversões sintáticas
		mudanças
		acréscimos

Nessa tradução, vimos mais inversões sintáticas do que mudanças, acréscimos ou omissões. A primeira diz respeito ao verso 6. “Die Kaffeeflasche” seria literalmente traduzido por “A garrafa de café”, mas na tradução optei por “O café na garrafa”, para estabelecer a rima toante com “calça”, no verso 8.

Olhemos agora para as inversões. Na terceira estrofe, o original começava com “so ging ich halb schlafend”, no verso 9, literalmente “assim ia eu, meio dormente”, e na tradução optei por começar com “zum Sechsuhrzug”, “rumo ao trem das seis”, para manter a rima nos versos pares do poema. Assim pude rimar “cambaleante” (uma leve mudança em relação a “dormente”, dado que quem está dormente cambaleia) com “bastante”. Assim, os versos 9 e 10 trocaram de lugar. Há pequenas omissões no nosso

verso 10 definitivo, “ia cambaleante”: perdemos a marca de primeira pessoa, presente no original, e assim não sabemos ao certo quem “ia”. Mas como logo em seguida, nos versos 11 e 12, essa primeira pessoa é marcada (a dor não me afetava/ se eu me fosse o bastante), achei que essa omissão não era grave.

Outra inversão está nos versos do enjambement, 13, 14 e 15, na última estrofe. A rigor, em português soa como uma inversão a opção alemã: “Nun aber rührt der Warme Hauch”, ou seja “mas agora toca o ar quente” — pois o verbo é colocado antes do sujeito. Na minha tradução, trouxe o predicado, “meu coração”, que aparecia só no verso 15, para o verso 13, começando a frase por verbo e predicado, para depois trazer o sujeito, nos versos 14 e 15. Assim “o bafo quente” desceu no verso 13 para o 14, e as “padarias”, do verso 14 para o 15. Com essas inversões no começo da estrofe, pude manter o fim da estrofe — o mais importante — fixo, e a rima nos versos pares. O único acréscimo é “de lá”. Mas assim mantive o metro, além de estabelecer a rima toante com “paz” e criar um “enjambement duro”, como o original, separando o sintagma “de lá das padarias” em dois versos.

3.3. “Februar”

*É a hora em que o sino toca,
mas aqui não há sinos;
há somente buzinas,
sirenes roucas, apitos
aflitos, pungentes, trágicos,
uivando escuro segredo;
desta hora tenho medo.*

Carlos Drummond de Andrade

“Februar”, poema que já figurava no livro anterior de Eich, *Untergrundbahn* (1949) com algumas diferenças em relação à versão final, surge em seus diários no dia 8 de abril de 1947¹. Trata-se de um poema de inverno, o vigésimo dos 48 poemas de *Botschaften des Regens*, situado, portanto, na metade inicial do livro. “Februar” tematiza a natureza, uma natureza hostil, mas tem como pano de fundo um cenário urbano, assim como “Weg zum Bahnhof”. O poema é estruturado em quatro quadras de rima cruzada, conforme veremos em nossa análise formal. A análise mostra como há um trabalho formal rigoroso, que entrelaça assonâncias e aliterações ao longo das estrofes, e como esses sons reforçam o sentido do poema, que evoca sinais entrelaçados (sonoros, mas não só). Esses sinais com traços místicos e religiosos remetem ao trabalho de Eich anterior à guerra, com influências da *Naturmagische Schule*. Ao mesmo tempo, conforme veremos ao trazer a voz da crítica à leitura do poema, esses sinais são em geral indecifráveis, deixando o eu-lírico sem respostas e isolado da natureza, o que costuma ser apontado como um dos traços de modernidade em *Botschaften des Regens*.

¹ Eich, GWI, 1991, p. 448. Ver comparação entre as versões em 3.3.3.

3.3.1. Primeira tradução: interlinear

Februar	Fevereiro
1 Vom Wind durch leere Straßen getrieben,	Levado pelo vento por ruas vazias,
2 an Wirtshaus und Läden vorbei,	passo pela hospedaria e por lojas,
3 Schnee hat meine Wangen gerieben	Neve arranhou minhas bochechas
4 und riß mir die Haut entzwei.	E fez minha pele rachar.
5 Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen,	Sinais entrelaçados espalhados da cinza
6 über dem freigewehten Stein.	sobre a pedra que o sopro libertou
7 Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen?	Alguma coisa soa em meu ouvido, quem quer me falar?
8 Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.	Não há coração, nem toque de sinos que me possam alcançar.
9 Doch der Gedanke hat pochende Hufe,	Mas o pensamento tem cascos palpitantes
10 und Kufen schleifen im Wagengleis,	E trenós deslizam no carril
11 ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe	Um eco agarra-se fugaz a grade e degrau
12 aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	de mangas de gelo infladas pelo vento
13 Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	Foi você, sombra, que recordou de mim
14 und im Läuten der Schellen war?	e que estava a tocar os guizos?
15 Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	Ah, que me chamou sussurrando e riu,
16 warf er mir Asche auf Brauen und Haar? ²	jogou sobre mim cinzas, em sobrancelhas e cabelo?

Na primeira estrofe, o eu-lírico anda pelas ruas vazias, num ambiente hostil de vento e neve (versos 1 e 3, respectivamente). Ele passa por lojas e pela “Wirtshaus”, que pode ser uma “taverna” ou uma “estalagem”, no verso 2. A neve arranha suas bochechas e faz sua pele rachar, no verso que encerra a estrofe (4).

Na segunda estrofe, surgem os “sinais entrelaçados”, que se espalham das “cinzas” sobre uma “freigewehten Stein”, a primeira imagem “pedregosa” do poema, com um neologismo do autor (versos 5 e 6). O verbo “freiwehen” não está dicionarizado.

² Id., p. 92.

“Wehen”, segundo o dicionário Porto, pode ser tanto “soprar” (usado para o vento) quanto “agitar-se” (usado para a bandeira), ou ainda “pairar” (poeira, som). “Freiwehen” seria, portanto, “pairar livre”, “soprar livre” ou “agitar-se livre”. Como se trata de um *Partizip II*, “freigewehten”, talvez possamos pensar em uma pedra sobre a qual o vento soprou, deixando-a livre, uma pedra “vento-liberta”, uma pedra “que o sopro libertou”. E então um som chega aos ouvidos do eu-lírico, no verso 7: “quem quer me falar?” Mas não há “coração ou toque de sino” que o alcance, no verso 8. Esse verso nos faz lembrar do isolamento e da incomunicabilidade, quando tratamos de *Botschaften des Regens* como o auge da modernidade na obra de Eich³. Voltaremos a esse ponto mais adiante.

Na terceira estrofe, surge o pensamento, que tem “pochende Hufe”, no verso 9, mais uma imagem que pode se desdobrar em muitos sentidos. “Hufe” são “cascos”. “Pochend”, o *Partizip I* do verbo “pochen”, poderia ser traduzido tanto por “ruidoso”, quanto por “palpitante”, ou “teimoso”. A ideia de ruído parece fazer mais sentido no contexto do poema, com os sinais, o ouvido que escuta alguma coisa, e os sinos. Assim, optamos pelos cascos que batem no chão fazendo um ruído: “Mas o pensamento tem cascos palpitanes”. É curioso que a palavra “casco”, em português, tenha o sentido figurado de “inteligência”, “juízo”, sentido que não está no alemão “Hufe”, mas que se encaixa na cadeia analógica do verso, que fala do pensamento. Além disso, há uma contiguidade entre as imagens dessa estrofe: os cascos, os trenós [Kufen] que deslizam nos carris [Wagengleis], no verso 10, e o degrau [Stufe], no verso 11, todos ao rés do chão⁴. As cinzas (verso 5) podem ser aquelas espalhadas sobre a neve para que ela não fique escorregadia. Um eco se agarra à “grade e ao degrau”, no verso 11, de “mangas de gelo infladas pelo vento”, no verso 12. Mais uma imagem críptica. Seriam as “Ärmeln von Eis” mangas de roupa cobertas de gelo? De todo modo, o vento e a neve da primeira estrofe foram recuperados aqui, reforçando a atmosfera de inverno.

Na última estrofe, o eu-lírico se dirige à sombra, trazendo um tom elegíaco, reforçado pela interjeição “ach”: “Foi você, sombra, que pensou em mim/ e que estava tocando os guizos?/ Ah, que me chamou cochichando e riu,/ jogou sobre mim cinzas, em sobrancelhas e cabelo?”. Voltaremos à interjeição mais à frente. A palavra “cinza” já havia aparecido no começo do poema, como lugar de origem dos sinais entrelaçados, e é recuperada aqui. Como vimos, essas cinzas podem ser aquelas espalhadas pelas ruas para

³ Ver 1.5.

⁴ No próximo item, 3.3.2, veremos como a sonoridade contribui para criar essa relação de contiguidade.

que a neve não fique escorregadia. Ao mesmo tempo, pela proximidade com a “sombra” (versos 13 e 16), é impossível não pensar em um campo semântico em torno da morte.

3.3.2. Análise do ritmo: prosódia, métrica, esquema de rimas, aliterações, assonâncias e outros aspectos formais

Esquema prosódico (Wagenknecht)	Esquema métrico (Burdorf)	Esquema métrico (Wagenknecht)	Acentos /rimas
2 4 2 4 1 4 1 1 4 1 1 Vom Wind durch leere Straßen getrieben,	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Vom Wind durch leere Straßen getrieben,	v _ v _ v _ vv _ (v)	4fa
2 4 3 2 4 1 2 4 2 an Wirtshaus und Läden vorbei, —	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ an Wirtshaus und Läden vorbei, —	v _ vv _ vv _	3mb
4 3 3 1 4 1 1 4 1 3 Schnee hat meine Wangen gerieben	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Schnee hat meine Wangen gerieben	_ v _ v _ vv _ (v)	3fa
2 3 2 2 4 2 4 4 und riß mir die Haut entzwei.	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ und riß mir die Haut entzwei.	v _ vv _ v _	3mb
2 4 1 1 4 1 4 1 1 4 1 5 Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen	v _ vv _ v _ vv _ (v)	4fc
3 1 2 4 1 3 1 4 6 über dem freigewehten Stein.	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ über dem freigewehten Stein.	_ vv _ v _ v	4md
4 2 2 4 2 3 2 1 4 1 7 Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen?	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen?	_ vv _ v _ vv _ (v)	4fc
2 4 2 1 4 1 3 1 2 4 8 Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.	v _ vv _ v _ vv _	4md
3 2 1 4 1 3 4 1 1 4 1 9 Doch der Gedanke hat pochende Hufe,	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Doch der Gedanke hat pochende Hufe,	_ vv _ vv _ vv _ (v)	4fe
2 4 1 4 1 2 3 1 4 10 und Kufen schleifen im Wagengleis,	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ und Kufen schleifen im Wagengleis,	v _ v _ vv _ v _	4mf
2 4 2 4 4 1 2 4 1 2 4 1 11 ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe	v _ vv _ vv _ vv _ (v)	4fe
2 4 1 3 1 4 1 2 4 12 aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	v _ v _ v _ vv _	4mf
2 3 2 4 1 2 3 1 1 4 1 13 Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	v _ v _ v v _ vv _ (v)	4fg
2 2 4 1 2 4 1 3 14 und im Läuten der Schellen war?	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ und im Läuten der Schellen war?	_ v _ vv _ v _	4mh
4 2 2 4 1 4 2 2 4 1 15 Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	_ vv _ v _ vv _ (v)	4fg
4 2 2 4 1 2 4 1 2 4 16 warf er mir Asche auf Brauen und Haar?	̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ ̄ warf er mir Asche auf Brauen und Haar?	_ vv _ vv _ vv _	4mh

“Februar” é estruturado em quatro quadras. A última análise (acentos/rimas) é a mais reveladora, pois mostra que há uma rígida alternância na terminação dos versos. Isto é: todos os versos ímpares são femininos, terminando em sílaba não acentuada, e os pares masculinos, terminando em sílaba acentuada. Notamos ainda que os acentos são relativamente regulares, variando entre três e quatro por verso, sendo que os versos de quatro acentos são majoritários. A oscilação no nosso poema entre final acentuado e não acentuado lembra a “Vagantenstrophe” citada por Burdorf⁵.

Há certa *Füllungsfreiheit*, liberdade na colocação dos acentos. Com isso, os pés são bastante variáveis, e vimos que pés variáveis não merecem uma notação detalhada. Ainda assim, notamos que há um bom número de iambs (29 de 61 pés, ou cerca de 48%), que tipicamente se combinam com anapestos (cerca de 34% dos pés), como no verso 1, “Vom Wind durch leere Straßen getrieben”. Em alguns versos (3, 6, 7, 9, 15, 16), vemos alguns poucos troqueus (15%) combinados com dátilos (3%).

Quanto ao esquema de rimas, poderíamos falar em rimas cruzadas. Dentro de uma estrofe de quatro versos, os versos ímpares rimam entre si e os versos pares rimam entre si, acompanhando as terminações masculina/feminina. Para além das rimas nas estrofes individuais, podemos considerar que há assonâncias em [a] entre todos os versos pares do poema: *vorbei/ entzwei/ Stein/ ein/ Wagengleis/ Eis/ war/ Haar*, como vemos no quadro em seguida. Assim, a mesma assonância aparece sempre nos versos que terminam acentuados, ganhando ainda mais destaque.

No quadro abaixo, nos aprofundamos nas rimas, assonâncias e aliterações, além de concentrar as informações das análises anteriores (número de acentos e terminação masculina ou feminina).

⁵ A “Vagantenstrophe” é uma quadra com versos alternantes 4m/3f/4m/3f e rimas também alternantes, desenvolvida a partir da poesia praticada pelos poetas errantes medievais, e presente na obra *Carmina Burana*. Burdorf, 2015, p.103.

Februar

1	Vom Wind durch leere Straßen getrieben,	4f	a	i:b̥ŋ	v l
2	an Wirtshaus und Läden vorbei,	3m	b	ḁ	v l
3	Schnee hat meine Wangen gegeben	3f	a	i:b̥ŋ	v ḁ R
4	und riß mir die Haut entzwei.	3m	b	ḁ	v R
5	Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen,	4f	c	ḁçŋ	
6	über dem freigewehten Stein.	4m	d	ḁɪ̃n	ḁ
7	Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen?	4f	c	ḁçŋ	
8	Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.	4m	d	ḁɪ̃n	
9	Doch der Gedanke hat pochende Hufe,	4f	e	u:fə	d
10	und Kufen schleifen im Wagengleis,	4m	f	ḁɪ̃s	u:f ḁ
11	ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe	4f	e	u:fə	
12	aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	4m	f	ḁɪ̃s	
13	Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	4f	g	axtə	a v
14	und im Läuten der Schellen war?	3m	h	a:ɐ̯	a v
15	Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	4f	g	axtə	a
16	warf er mir Asche auf Brauen und Haar?	4m	h	a:ɐ̯	a v

A assonância em [ḁ] percorre o poema da primeira à terceira estrofe, seja nas rimas finais dos versos pares, aqueles terminados em sílaba acentuada (vorbei/entzwei, Zeichen/erreichen, Stein/ein, Wagengleis/Eis), seja em sílabas acentuadas dentro dos versos (meine, freigewehten e schleifen). Essas assonâncias e rimas finais parecem trazer para o som o que o poema está dizendo: são “sinais entrelaçados”.

Do mesmo modo, as várias palavras com som de [v] ao longo da primeira estrofe trazem a sonoridade do vento: “Wind”, “Wirtshaus”, “Wangen”, “entzwei”. O verso 9, “Doch der Gedanke hat pochende Hufe”, com aliteração em [d], parece reproduzir esse som repetitivo e insistente do pensamento. A rima em [u:fə], nos versos ímpares da terceira estrofe, ecoa na palavra “Kufen”, no verso 10, e cria-se uma rima interna que

reforça a relação de contiguidade entre essas imagens “ao rés do chão”, como vimos antes: trenós [Kufen], cascos [Hufen] e degrau [Stufe].

Na última estrofe, notamos que o ditongo [aɪ] dá lugar à sonoridade em [a], seja nas rimas finais dachte/lachte e war/Haar, seja nas várias rimas internas que se estabelecem com sílabas acentuadas em [a]: Schatten, Ach, warf, Asche, Brauen, Haar. Vimos como a palavra “Asche” [cinza], na mesma estrofe de “Schatten” [sombra], cria um campo semântico em torno da morte. É interessante notar que as duas palavras ocupam o mesmo lugar nos versos 13 e 16, e que esse campo não é só semântico, é também sonoro; afinal, a palavra “Asche” cabe dentro de “Schatten”, e nas duas vemos o som de [a] na sílaba acentuada, combinado ao som de [ʃ].

Se o poema não tem pés regulares, como vimos na análise métrica, ele é regular na alternância entre terminação acentuada e não acentuada e nas rimas que acompanham essa alternância, além de ser praticamente regular no número de acentos por verso (majoritariamente 4). Vimos também que o poema é todo “entrelaçado” pela assonância em [aɪ], que na última estrofe se converte em [a], e algumas outras sequências com aliterações, em [v] na primeira estrofe e em [d] no verso 9, além da rima interna em [u:fe] e do eco entre “Schatten” e “Asche”, sonoridades que reforçam os sentidos do poema. São esses os aspectos que priorizaremos na nossa tradução. “Februar” é sem dúvida o poema com o trabalho sonoro mais rico de todo o corpus.

3.3.3. Comparação entre as três versões do poema

Como vimos, antes de ser impresso em sua forma definitiva no livro *Botschaften des Regens* (1955), o poema “Februar” aparecia no livro *Untergrundbahn* (1949), com algumas alterações. E antes de ser impresso em *Untergrundbahn*, o poema aparecia nos diários de Eich, mais precisamente no dia 8 de abril de 1947⁶. No dia 11 do mesmo mês, com a impressão de *Abgelegene Gehöfte* (1948) atrasada, Günter Eich escreve uma carta a Georg von der Vring⁷ com os quinze poemas de *Untergrundbahn*, dizendo o seguinte: “Queria levar a Ellermann [editor de *Abgelegene Gehöfte*] cerca de 15 poemas que

⁶ Eich, GWI, 1991, p. 448.

⁷ Sobre Georg von der Vring, poeta de lírica da natureza a quem Eich dedica uma resenha, ver 1.3.3.

sobraram. Tenho certeza de que eles ainda vão sair antes”⁸. Na mesma carta, ele conta ao poeta: “Aos poucos está ficando mais claro de novo. Estou contente. Eu me estico e me espreguiço e atiro a pele de serpente desse inverno horrível. Aqui vocês ainda deverão ouvir o meu Februar”⁹. E o poema segue, com outras diferenças em relação à versão definitiva (ver quadro abaixo). “Februar” nos oferece, portanto, três versões e uma carta como material para traçar uma análise e interpretação mais completas.

Ao comparar as três versões do poema, a transcrita na carta a Georg von den Vring, em 1947, a impressa em *Untergrundbahn*, em 1949, e a impressa em *Botschaften des Regens*, em 1955, notamos que esta última versão se aproxima mais da primeira do que da intermediária. O autor fez mudanças para a publicação e depois voltou atrás em algumas delas. Com outras, foi adiante. A última estrofe se mantém idêntica e a primeira estrofe quase idêntica nas três versões — na versão intermediária dessa estrofe, o autor inseriu dois artigos e trocou um pronome por um pronome e um artigo, sem alteração de sentido, mas com pequena alteração no ritmo do poema.

O quadro abaixo compara as três versões do poema, e em seguida apresento uma tradução interlinear de cada versão, para uma leitura mais detalhada.

AS TRÊS VERSÕES

Februar [1947]	Februar [<i>Untergrundbahn</i> , 1949]	Februar [<i>Botschaften des Regens</i> , 1955]
1 Vom Wind durch leere Straßen getrieben, 2 an Wirtshaus und Läden vorbei, 3 Schnee hat meine Wangen gerieben 4 und riß mir die Haut entzwei.	Vom Wind durch die leeren Straßen getrieben, an Wirtshaus und Läden vorbei, — der Schnee hat mir die Wangen gerieben und riß mir die Haut entzwei.	Vom Wind durch leere Straßen getrieben, an Wirtshaus und Läden vorbei, Schnee hat meine Wangen gerieben und riß mir die Haut entzwei.
5 Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen 6 über dem freigewehten Stein. 7 Mir klingt es im Ohr, als dächte man meiner 8 Oder ich höre ein Schellengeläut.	Auf den blank überwehten Steinen verwirrte Zeichen, von Asche gestreut. Mir klingt das Ohr, doch wer kann mich meinen oder erreicht mich ein Schlittengeläut?	Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen über dem freigewehten Stein. Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen? Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.
9 Das pochende Herz, die pochenden Hufe, 10 und Kufen schleifen im Wagengleis, 11 nur als ein Schemen an Gitter und Stufe	Das pochende Herz oder pochende Hufe, — da schleifen die Kufen im Wagengleis, nur als ein Schatten an Gitter und Stufe	Doch der Gedanke hat pochende Hufe, und Kufen schleifen im Wagengleis, ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe

⁸ „Etwa 15 Gedichte, die übrig bleiben, möchte ich bei Ellermann bringen. Das kommt sicher noch vorher heraus.“ Eich, GWI, 1991, p. 448.

⁹ Langsam wirds wieder heller. Ich bin froh. Ich recke mich und strecke mich und werfe das Schlangenhemd dieses schrecklichen Winters ab. Hier sollt ihr noch meinen Februar hören. Id., Ibd.

12	aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	inmitten der wehenden Schleier von Eis.	aus windgebauchten Ärmeln von Eis.
13	Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	Warst du es, Schatten, der meiner gedachte
14	und im Läuten der Schellen war?	und im Läuten der Schellen war?	und im Läuten der Schellen war?
15	Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,
16	warf er mir Asche auf Brauen und Haar?	warf er mir Asche auf Brauen und Haar? ¹	warf er mir Asche auf Brauen und Haar? ²

VERSÃO 1 EM TRADUÇÃO INTERLINEAR

Februar [1947]

Fevereiro [1947]

1	Vom Wind durch leere Straßen getrieben,	Levado pelo vento por ruas vazias,
2	an Wirtshaus und Läden vorbei,	passo pela hospedaria e por lojas,
3	Schnee hat meine Wangen gerieben	Neve arranhou minhas bochechas
4	und riß mir die Haut entzwei.	E fez minha pele rachar.
5	Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen	Sinais entrelaçados espalhados da cinza
6	über dem freigewehten Stein.	sobre a pedra que o sopro libertou.
7	Mir klingt es im Ohr, als dächte man meiner	Alguma coisa soa em minha orelha, como se pensassem em mim
8	Oder ich höre ein Schellengeläut.	ou eu ouço um som de guizos.
9	Das pochende Herz, die pochenden Hufe,	O coração palpitante, os cascos palpitantes
10	und Kufen schleifen im Wagengleis,	E trenós deslizam no carril
11	nur als ein Schemen an Gitter und Stufe	só como um fantasma sobre a grade e o degrau
12	aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	de mangas de gelo infladas pelo vento
13	Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	Foi você, sombra, que recordou de mim
14	und im Läuten der Schellen war?	e que estava a tocar os guizos?
15	Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	Ah, que me chamou sussurrando e riu,
16	warf er mir Asche auf Brauen und Haar?	jogou sobre mim cinzas, em sobrancelhas e cabelo?

¹ Eich, GWI, 1991, pp. 69-70. Grifos meus nas alterações em relação à versão final.² Id., ibd. Grifos meus.

VERSÃO 2 EM TRADUÇÃO INTERLINEAR

Februar [*Untergrundbahn*, 1949]Fevereiro [*Untergrundbahn*, 1947]

1 Vom Wind durch **die** leeren Straßen getrieben,
 2 an Wirtshaus und Läden vorbei, —
 3 **der** Schnee hat **mir die** Wangen gerieben
 4 und riß mir die Haut entzwei.

Levado pelo vento **pelas** ruas vazias,
 passo pela hospedaria e por lojas,
 A neve **me** arranhou **as** bochechas
 E fez minha pele rachar.

5 **Auf den blank überwehten Steinen**
 6 **verwirrte Zeichen, von Asche gestreut.**
 7 **Mir klingt das Ohr, doch wer kann mich meinen**
 8 **oder erreicht mich ein Schlittengeläut?**

Sobre as pedras descobertas pelo sopro
sinais confusos, espalhados por cinzas
Alguma coisa soa em minha orelha, mas quem pode estar falando de mim
ou me alcança um som de trenó?

9 **Das pochende Herz oder pochende Hufe, —**
 10 **da schleifen die Kufen im Wagengleis,**
 11 **nur als ein Schatten an Gitter und Stufe**
 12 **inmitten der wehenden Schleier von Eis.**

O coração palpitante ou cascos palpitantes, —
lá deslizam os trenós no carril
só como uma sombra sobre a grade e o degrau
no meio dos véus de gelo que se agitam

13 Warst du es, Schatten, der meiner gedachte
 14 und im Läuten der Schellen war?
 15 Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,
 16 warf er mir Asche auf Brauen und Haar?

Foi você, sombra, que recordou de mim
 e que estava a tocar os guizos?
 Ah, que me chamou sussurrando e riu,
 jogou sobre mim cinzas, em sobrancelhas e cabelo?

VERSÃO 3 (DEFINITIVA) EM TRADUÇÃO INTERLINEAR

Februar [*Botschaften des Regens*, 1955]Fevereiro [*Botschaften des Regens*, 1955]

1 Vom Wind durch leere Straßen getrieben,
 2 an Wirtshaus und Läden vorbei,
 3 Schnee hat meine Wangen gerieben
 4 und riß mir die Haut entzwei.

Levado pelo vento por ruas vazias,
 passo pela hospedaria e por lojas,
 Neve arranhou minhas bochechas
 E fez minha pele rachar.

5 Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen
 6 über dem freigewehten Stein.

Sinais entrelaçados espalhados da cinza
 sobre a pedra que o sopro libertou

7	Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen?	Alguma coisa soa em meu ouvido, quem quer me falar?
8	Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.	Não há coração, nem toque de sinos que me possam alcançar.
9	Doch der Gedanke hat pochende Hufe,	Mas o pensamento tem cascos palpitantes
10	und Kufen schleifen im Wagengleis,	E trenós deslizam no carril
11	ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe	Um eco agarra-se fugaz a grade e degrau
12	aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	de mangas de gelo infladas pelo vento
13	Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	Foi você, sombra, que recordou de mim
14	und im Läuten der Schellen war?	e que estava a tocar os guizos?
15	Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	Ah, que me chamou sussurrando e riu,
16	warf er mir Asche auf Brauen und Haar?	jogou sobre mim cinzas, em sobrancelhas e cabelo?

A segunda e a terceira estrofes guardam as maiores diferenças quando comparamos as três versões. Começamos pela segunda estrofe. A primeira versão é a única que não trazia rima nos versos pares. Ela é idêntica à última nos dois primeiros versos: “Sinais entrelaçados espalhados da cinza/ sobre a pedra que o sopro libertou”. Já a versão intermediária traz os versos “Sobre as pedras descobertas pelo sopro/ sinais confusos, espalhados por cinzas”. Por mais que o autor tenha abandonado essa versão, ela pode nos ajudar a desvendar o sentido desses que estão entre os versos mais crípticos do poema. Vemos, no verso 5, uma variação daquele verbo inventado, “freiwehen”: “überwehen”. Este último, ao contrário do primeiro, está dicionarizado e quer dizer “wehend über etwas hinweggehen”, segundo o Duden. Ou seja: “passar por cima de alguma coisa, soprando/agitando-se/ pairando”. No mesmo verso, as pedras estão no plural, e são “blank überwehten”, ou seja: “descobertas/ nuas pelo efeito de algo que passou soprando por cima delas”. Já os sinais não são mais “entrelaçados”, e sim “verwirrte”, no verso 6, ou seja, “confusos”, “desvairados”, “emaranhados”, “embaralhados”. Essa ideia de sinais confusos, abandonada na versão final, reforça o sentido de “linguagem de cifras” que abordamos³, assim como o aspecto da

³ Ver 1.1.1, 1.1.2 e 1.4.2.

incomunicabilidade, que notamos no coração e no toque de sinos que não alcançam o eu-lírico.

Os dois últimos versos da segunda estrofe (7 e 8) evoluíram assim: de “Alguma coisa soa em minha orelha, como se pensassem em mim/ ou eu ouço um som de guizos” para “Alguma coisa soa em minha orelha, mas quem pode estar falando de mim/ ou me alcança um som de trenó?” e por fim para “Alguma coisa soa na minha orelha, quem quer me falar?/ Não há coração, nem toque de sinos que me possam alcançar”. A imagem fica bem clara na primeira e na segunda versões, e nos remete a uma crença popular de que quando alguma coisa zumbe no ouvido de uma pessoa, é porque alguém está falando nela⁴. (No Brasil, diríamos talvez que a orelha está vermelha, ou coçando). Os substantivos “Schlittengeläut” (som de patins, trenós) e “Schellengeläut” (som de guizo, campainha), que aparecem na primeira e na segunda versão desses versos, já estavam presentes na última estrofe e se mantêm apenas nela, na versão final. “Schlitten” ainda se faz presente no sinônimo “Kufen” (verso 10) e “Schellen” se mantêm no verso 14.

Na versão definitiva, junto à superstição da orelha que zumbe quando alguém está pensando em nós, a ideia de comunicação é reforçada (“alguém quer me falar”, na versão definitiva, depois de “alguém pensa em mim” e “alguém se refere a mim”, nas versões anteriores). Mas essa comunicação não é realizada; se nas primeiras versões o eu-lírico ouvia um som de guizos e na segunda um som de trenó o alcançava, na última não o alcançam nem coração nem toque de sinos. Assim, reforçou-se ao longo das versões a ideia de incomunicabilidade. Lembremos do “gaido” que não lança a pena para o eu-lírico, em “Tage mit Hähern” [Dias com gaios], o que os críticos entenderam como um sinal de isolamento do eu-lírico em relação à natureza⁵. Para Fabian Lampart, conforme vimos, esse isolamento é acompanhado de um ceticismo em relação à linguagem e sua capacidade de traduzir um além invisível. Além disso, a natureza é “inimiga, agressiva, e não oferece ajuda ao indivíduo”⁶, o que fica claro quando pensamos na neve que rasga a pele do eu-lírico, voltando para a primeira estrofe. Esse ceticismo viria acompanhado, segundo Lampart, de um abandono das formas métricas tradicionais, mas esse não é o caso aqui. Eich já está trabalhando a incomunicabilidade no plano semântico, mas o esquema rígido e confiável de métrica e rimas ainda está presente.

⁴ Conforme Jacobi, 1790, disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/jacobi/jg/aberglau/chap078.html>, acessado em 15/02/2021.

⁵ Ver 1.4.2.

⁶ Lampart, 2013, p. 151. (Ver também 1.4.2.).

Olhemos para a terceira estrofe. “O coração palpitante, os cascos palpitantes” (verso 9) evolui para “O coração palpitante **ou** cascos palpitantes”, com uma pequena alteração da primeira para a segunda versão. Só na terceira versão o “coração” é transferido para o fim da segunda estrofe (“Não há coração, nem toque de sinos que me possam alcançar”) e se transforma em “pensamento” na terceira estrofe. Essa ideia de um pensamento com cascos palpitantes sugere que o pensamento é como um cavalo selvagem, um animal galopante e, portanto, incontrolável, lembrando o que dizia Axel Vieregg sobre a visão de Eich do pensamento, da razão e da consciência⁷. O som do galope está presente também na aliteração em “d”, como vimos. William C. Cook fala no pensamento descrito como uma espécie de elemento visual⁸.

A imagem de trenós deslizando em um carril (verso 10) já aparecia desde a primeira versão. E então, nos versos 11 e 12, voltamos a mais uma imagem “selvagem” do poema, cujo sentido é difícil de dominar: “só como um fantasma sobre a grade e o degrau/ de mangas de gelo infladas pelo vento” se transformou em “só como uma sombra sobre a grade e o degrau/ no meio dos véus de gelo que se agitam” e enfim em “Um eco agarra-se às pressas a grade e degrau/ de mangas de gelo infladas pelo vento”. Digno de nota, aqui, é que a imagem de um fantasma ou uma sombra sobre as grades e os degraus foi se transformando no som de um eco que se agarra a essa grade e esse degrau. Com isso, se reforça a construção do poema em torno de sons e sinais entrelaçados, tanto no nível semântico quanto no nível formal.

A “sombra” da segunda versão (verso 11) ainda se mantém na última versão do poema, na última estrofe, mas com sua repetição, na segunda versão, vemos reforçada a atmosfera sombria de morte, de que falamos antes. Lembremos que as cinzas também se repetem, na segunda estrofe e na última, ainda na versão final. Se na primeira e na última versões temos a imagem de uma manga de gelo inflada de vento, na segunda versão aparece mais uma vez o verbo “wehen”, e o que se agita ou paira são “véus de gelo” em vez de “mangas de gelo” (verso 12). A última estrofe é idêntica nas três versões.

⁷ Ver 1.1.2.

⁸ Cook, 1971, p. 208.

3.3.4. A voz da crítica

Na leitura de William K. Cook⁹, “Februar” pode ser considerado um poema de inverno, dentro de um “ciclo de poemas” — o livro *Botschaften des Regens* — que começa e termina no outono¹⁰. Essa leitura faz sentido quando levamos em conta a carta que Eich escreveu a der Vring três dias depois de anotar o poema em seu diário, em que ele menciona o fim de um “inverno horrível”, como vimos acima. Estamos em abril de 1947, e o poema teria sido criado naquele fevereiro. É importante ressaltar que o inverno de 1946-1947 foi, sabidamente, o inverno mais frio do século XX na Europa, conhecido na Alemanha como “Hungerwinter” [Inverno da fome]. As pessoas falavam, na época, em “weißer Tod”, [morte branca], e “schwarzer Hunger” [fome negra]. Com as cidades destruídas no pós-guerra, há escassez de alimentos e carvão, falta de moradia e de infraestrutura para abastecimento, além de sistemas de aquecimento improvisados, o que leva a centenas de milhares de mortes¹¹.

A leitura de “Februar” como um poema de inverno é reforçada, sobretudo, pelo próprio sentido do poema, conforme vimos há pouco. E um poema de inverno é um poema que tematiza a natureza, aquela tradição à qual Eich se liga desde os anos 1930. A natureza é, nesse caso, uma natureza hostil, agressiva: a neve arranha seu rosto e rasga sua pele. Junto com essa temática, o poema traz um cenário urbano, alinhando-se aos poemas de *Untergrundbahn*: as ruas, a hospedaria, as lojas, o trenó, a grade, o degrau. A natureza tem um efeito de devastação sobre esse cenário urbano, coberto de gelo e de neve, e o vazio dessas ruas lembra os cenários arruinados do pós-guerra.

“Februar” trabalha, ainda, com a ideia da natureza como uma fonte de sinais que o poeta deve decifrar, uma tradição que remonta ao século XVIII¹². As cifras estão

⁹ Ver 1.4.2.

¹⁰ São sete, segundo ele, os poemas que tematizam explicitamente o inverno no livro: “Dezemberfrost” [Geadada de inverno], “Strand mit Quallen” [Praia com águas-vivas], “Bach im Dezember” [Riacho em dezembro], “Belagerung” [Cerco], “An einem Wintermorgen” [Em uma manhã de inverno], “Weg zum Bahnhof” [Caminho para a estação] e “Februar”. Cook, 1971, p. 199.

¹¹ cf. “Der ‘weiße Tod’ im Hungerwinter 1946/47”, disponível em <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/Hungerwinter-194647,hungerwinter166.html> e “30. Dezember 1947 - Kälte- und Hungerwinter in Deutschland”, disponível em <https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag7118.html>, ambos acessados em 15/02/2021.

¹² Conforme vimos ao longo do capítulo 1.

distribuídas pelo poema: a pedra que o vento descobriu, os sinais entrelaçados espalhados da cinza, o som de alguém que quer falar ao eu-lírico, cascos palpítantes, o toque de sinos, um eco, guizos, um chamado sussurrado, uma risada, cinzas sobre sobrancelha e cabelo. Na maioria, são sinais sonoros. Como notamos, os ecos do próprio poema, nas rimas internas e finais, trazem para a forma essa ideia de entrelaçamento de sinais.

Mas a mensagem que fica é a de incomunicabilidade, de isolamento, conforme os estudos sobre *Botschaften des Regens*¹³: “Não há coração, nem toque de sinos que me possam alcançar”. Sho Kaneko afirma que esse poema lança uma pergunta sem resposta¹⁴. De fato, são alguns os versos interrogativos ao longo do poema, todos sem resposta: “Alguma coisa soa em meu ouvido, quem quer me falar?”, “Foi você, sombra, que pensou em mim/e que estava tocando os guizos?”, “Ah, que me chamou sussurrando e riu,/jogou sobre mim cinzas em sobrancelhas e cabelo?”. Nos sinais “entrelaçados”, a germanista vê sinais “indecifráveis”, que vêm de “outro mundo”¹⁵. São os sinais “confusos” que aparecem na segunda versão do poema. Kaneko recorda o discurso do Prêmio Büchner (1959), em que Eich defende uma atitude de interrogação: “... Não procuro respostas, elas despertam minha desconfiança. Eu opto pela pergunta... por um tipo de escritor que faz perguntas em forma de perguntas”¹⁶. Aqui, encontramos tanto perguntas “literais”, em forma de frases interrogativas, quanto perguntas mais subjetivas, que ficam pairando nesses sinais indecifráveis ao leitor.

A sombra (Schatten), íntima do eu-lírico, invocada por ele com o pronome “du”, pode ser vista como uma imagem de morte, que encontra ressonância, eco, tanto formal quanto semântico, na palavra cinzas (Asche), que aparece duas vezes no poema. E a morte também está presente na própria temática de inverno, afinal trata-se daquela estação em que nada brota, em que as árvores ficam sem folhas e os animais se entocam. Os sinais parecem vir desse outro reino, como chamados, assombrações que atormentam o eu-lírico. Se a princípio eles não o alcançam, é o seu próprio pensamento (sua memória?) que insiste com cascos palpítantes, e os ecos vêm de todos os lugares. Sabendo do contexto de produção do poema e da atuação de Eich no Terceiro Reich, é impossível não pensar em um eu-lírico que tem de se haver com o passado recente, com os camaradas e familiares mortos. Kaneko aponta que “a pedra que o sopro libertou” poderia ser uma

¹³ Ver 1.5.

¹⁴ Kaneko, 1977, p. 255.

¹⁵ Id., Ibd.

¹⁶ “Ich bin nicht auf Antworten aus, sie erregen mein Mißtrauen. Ich optiere für die Frage ... für einen Typus von Schriftsteller, der Fragen und in Frage stellt.” Eich apud Kaneko, 1977, p. 255.

lápide, e os “sinais espalhados da cinza”, uma inscrição funerária. A autora destaca, ainda, as imagens de “passagem” (o que encontramos também em “Weg zum Bahnhof” e em “Fränkisch-tibetischen Kirschgarten”). O eu-lírico é carregado pelo vento, e o sopro permeia todo poema. O vento aparece, assim, como uma “figura mística”, e para a germanista, este poema é um “momento religioso”. A essa leitura vem se somar a superstição de algo que ressoa na orelha quando alguém pensa em nós.

Para Anna Magdalena Fenner, interjeições como “ach”, que Eich utiliza aqui ao se dirigir à sombra, expressam emoções e sugerem que o eu-lírico está envolvido emocionalmente com que está sendo dito¹⁷. Segundo ela, o ceticismo na linguagem e a falta da comunicação com a natureza revelam a solidão e o desamparo do eu-lírico (que não consegue interpretar os sinais espalhados da cinza), e o efeito final disso é sentimental, “emocionalizante”¹⁸. Esse efeito é reforçado pelo motivo da transitoriedade, que Eich traz para seus poemas com imagens de luto, e o sentimento em geral é de tristeza¹⁹. Fenner nota, ainda, que nas situações em que há diálogos nos poemas de Eich, raramente a outra instância se materializa, ela está no passado, em situações que moram na memória. Em “Februar”, ela considera que as sombras, os toques e os sons ouvidos pelo eu-lírico indicam que há uma instância falando com ele, mas ele está sempre inseguro de sua própria percepção, e não se define se essa presença é real ou imaginada²⁰. O fato de que os sinais são destinados ao eu-lírico, mas que ele não consegue decifrá-los, revela, na perspectiva de Fenner, uma insegurança²¹.

Vale uma nota sobre a palavra “Herz”, coração, que aparece em outro poema de nosso corpus, “Weg zum Bahnhof”, e que Fenner vê como mais um “Emotionslexem”, um lexema usado para falar de emoções²². Kaneko considera que a palavra “coração” está numa relação de contiguidade com o “eco” e a “sombra”, companheiras “inquietantes”²³. A sombra “sussurra”, o que pode ser um gesto de segredo ou o gesto de um amante, estabelecendo um elo com “coração”. Mas o riso funciona, para ela, como uma imagem “absurda” com a qual o “eu” perfura o agora²⁴.

¹⁷ Cf. Fenner, 2015, p. 124.

¹⁸ “emotionalisierend”, Id., p. 128-29.

¹⁹ Id, ibd.

²⁰ Id., p. 141.

²¹ Id, p. 149.

²² Fenner, 2015, p. 109.

²³ “unheimliche Begleiter”, Kaneko, 1977, p. 255.

²⁴ Id, Ibid.

As rimas e assonâncias colaboram para criar uma atmosfera terrível de sinais que vêm de um outro, da natureza ou do além. A tradução procurará estabelecer prioridades e recriar esses ecos, fundamentais para a construção da teia de sentidos do poema.

3.3.5. Tradução

Depois de toda a análise métrica do poema, o esquema que mostra a terminação feminina/ masculina alternante junto com as rimas pareceu o mais determinante. Assim, busquei essa terminação em português, com palavras oxítonas nos versos pares. Alguém poderá dizer que esse modelo é próprio das cantigas populares alemãs, e que soa artificial na língua portuguesa. Mas, importada ou não, a alternância entre versos femininos e masculinos, acompanhada de rimas alternantes, é uma realidade inegável na língua portuguesa há séculos. Estrutura a célebre “Autopsicografia” de Fernando Pessoa, em redondilha maior: “O poeta é um fingidor/ Finge tão completamente/ Que chega a fingir que é dor/ A dor que deveras sente.”, entre outros numerosos exemplos. Voltando no tempo, a mesma alternância já percorria todo “O canto do Piaga”, de Gonçalves Dias, em eneassílabos: “Ó Guerreiros da Taba sagrada,/ Ó Guerreiros da Tribo Tupi,/ Falam Deuses nos cantos do Piaga,/ Ó Guerreiros, meus cantos ouvi.”. E também toda a balada romântica “Branca”, de Olavo Bilac, em octossílabos, “vi-te pequena: ias rezando/ para a primeira comunhão/ toda de branco, murmurando/ Na frente o véu, rosas na mão”.

A mesma alternância pode ser vista também em diversas parlendas e cantigas de roda: “Caranguejo não é peixe/ caranguejo peixe é/ caranguejo só é peixe/ na enchente da maré”, “Macaco foi à feira/ não tinha o que comprar/ comprou uma cadeira/ pra comadre se sentar”, ou ainda num esquema de rimas *xaxa*, como é o caso aqui: “Ciranda cirandinha/ vamos todos cirandar/ vamos dar a meia-volta/ volta e meia vamos dar”, “O anel que tu me deste/ era vidro e se quebrou/ o amor que tu me tinhas/ era pouco e se acabou”, “Marcha soldado/ cabeça de papel/ quem não marchar direito/ vai preso no quartel” etc.

Februar

Vom Wind durch leere Straßen getrieben,
an Wirtshaus und Läden vorbei,
Schnee hat meine Wangen gerieben
und riß mir die Haut entzwei.

Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen,
über dem freigewehten Stein.
Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen?
Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.

Doch der Gedanke hat pochende Hufe,
und Kufen schleifen im Wagengleis,
ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe
aus windgebauchten Ärmeln von Eis.

Warst du es, Schatten, der meiner gedachte
und im Läuten der Schellen war?
Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,
warf er mir Asche auf Brauen und Haar?

Fevereiro

O vento me leva por ruas desertas,
diante de lojas e um bar,
a neve arranhou minha testa
e fez minha pele rachar.

Da cinza se espalham sinais entrançados,
por cima da pedra que emerge do chão.
Ouço algum som, quem quer meu contato?
Não me alcançam sino nem coração.

Mas as ideias têm cascos tenazes
e os trenós nos carris a deslizar
um eco se agarra ao degrau e à grade
das mangas de gelo repletas de ar.

Foi você, sombra, que pensou em mim,
enquanto estava a tocar os guizos?
Ah, me chamou sussurrando a rir,
lançou-me cinzas aos cabelos e cílios?

A partir da tabela abaixo, faça um comentário sobre os aspectos formais de minha própria tradução.

1	O vento me leva por ruas desertas,	-/--/--/--/-	2-5-8-11	4f	a	εr.t'as	v
2	diante de lojas e um bar,	-/--/--/	2-5-8	3m	b	ar	
3	a neve arranhou minha testa	-/--/--/-	2-5-8	3f	a'	εs.tə	ε
4	e fez minha pele rachar.	-/--/--/	2-5-8	3m	b	ar	ε
5	Da cinza se espalham sinais entrançados,	-/--/--/--/-	2-5-8-11	4f	c	a.dus	s ã i a
6	por cima da pedra que emerge do chão.	-/--/--/--/	2-5-8-11	4m	d	õw	s i ε

7	Ouço algum som, quem quer meu contato?	/--/ /--/-	1-4-6-9	4f	c'	a.tu	s k
8	Não me alcançam sino nem coração.	--/ -/--/	3-5-7-10	4m	d	õw	s õw
9	Mas as ideias têm cascos tenazes	/--/--/--/-	1-4-7-10	4f	e	a.zis	a
10	e os trenós nos carris a deslizar	--/--/---/	3-6-10	3m	f	ar	
11	um eco se agarra ao degrau e à grade	-/--/--/--/-	2-5-8-11	4f	e'	a.dʒi	g
12	das mangas de gelo repletas de ar	-/--/--/--/	2-5-8-11	4m	f	ar	
13	Foi você, sombra, que pensou em mim,	--/ -/--/-	3-4-8-10	4m	g	iw	
14	enquanto estava a tocar os guizos?	---/--/ -	4-7-9	3f	h	i.zus	
15	Ah, me chamou sussurrando a rir	/--/--/ -	1-4-7-9	4m	g'	i	
16	lançou-me cinzas aos cabelos e cílios?	-/--/--/--/-	2-4-8-11	4f	h'	i.ljʊ	s ĩ i

As primeiras observações formais nos mostram que os versos variam de 8 a 11 sílabas poéticas, sendo o hendecassílabo o verso mais comum (6 de 16, ou cerca de 37% dos versos). Entre esses hendecassílabos, o que mais vemos é o com acento nas sílabas 2, 5, 8 e 11 (versos 1, 5, 6, 11 e 12), e noto ainda que os três octossílabos da primeira estrofe repetem a mesma estrutura de acentos nas sílabas 2, 5 e 8, excluindo o último acento do hendecassílabo. Há ainda alguns decassílabos (4), entre eles um com a estrutura da gaita-galega (9) e um martelo-agalopado (verso 10). Por fim, há três eneassílabos.

A análise dos pés mostra que usei majoritariamente anapestos (33 de 59, cerca de 56%), diferente do original, que se valia mais de iambos. Os iambos aqui são cerca de 30%, muitas vezes combinados com anapestos, como no original, conforme se vê nos versos que abrem o poema (1 a 6.) Como no original, os troqueus são exceção, pontuando alguns começos de verso (o que também ocorre no original). São esses os versos 7, 9 e 15 (os mesmos que começavam acentuados no original). Há, por fim, alguns poucos péons quartos. Os acentos por verso variam entre 3 e 4 e a terminação alterna entre feminina e masculina, como no original, mas na última estrofe minha tradução inverte o que vinha fazendo até então, pois são os versos ímpares que têm aqui terminação masculina e os pares, feminina, ao contrário das demais estrofes do poema.

Manteve-se o esquema de rimas, mas com o uso de rimas toantes nos pares *a*, *c*, *e*, *g* e *h*, diferente do texto de partida, que usa apenas rimas puras. Manteve-se a assonância em [a] ao longo das rimas das três primeiras estrofes, como no original:

bar/rachar/entrançados/ contato/tenazes/grade/deslizar/ar, e essa assonância foi reforçada também no meio de alguns versos, com sílabas acentuadas em [a]: espalham/mas/cascos/agarra. Na primeira estrofe, a rima *a*, com som de [ɛ] mantém a sonoridade aberta: deserta/testa. Esse som se reforça nas assonâncias internas, com sílabas acentuadas: neve/ pele. Curiosamente, o som das rimas na última estrofe se fecha, em oposição ao som das estrofes anteriores, com as vogais [i] e [u]. De alguma forma, esse som está relacionado ao conteúdo mais sombrio dessa estrofe, que traz a construção em torno da sombra e da cinza, como vimos antes. A tradução conquista na sonoridade um aspecto que não estava no original, uma abundância, conforme Berman²⁵.

Quanto às aliterações, o som do [v] de “vento” já estava estabelecido no primeiro verso: “O vento me leva”, que ecoa com “neve”, no terceiro verso. O que mais chama a atenção, contudo, é o som sibilante na segunda estrofe, e especialmente no verso 5: “da cinza se espalham sinais entrançados”, reforçado nos versos seguintes com “ouço algum som” e “não me alcançam sino nem coração”. Na mesma estrofe, há uma assonância em [k] no verso 7: “quem quer meu contato?”, portanto a estrofe mais sonora ocorre no momento preciso em que se tematizam os sinais sonoros no poema. Lembro da importância da aliteração em [d] no verso “Doch der Gedanke hat pochende Hufe”, que traz à forma essa repetição dos cascos batendo no chão. Essa aliteração não foi criada, mas nos últimos dois versos da estrofe (11 e 12) surgiu por acaso uma aliteração em [g]: agarra/degrau/grade/mangas, que cria formalmente os “ecos” referidos no próprio verso 11. Temos aqui um caso de compensação, conforme escreve Britto²⁶. Como vimos, toda essa trança de sons era fundamental no poema original para evocar na forma o sentido que está sendo trabalhado no poema, de “sinais entrançados”.

A tabela abaixo permite uma comparação entre alguns aspectos formais do original e da minha tradução, conforme os apontamentos acima.

	Februar			Fevereiro		
1	v_v_v_vv_(v)	4f	<i>a</i>	-/--/--/-	4f	<i>a</i>
2	v_vv_vv_	3m	<i>b</i>	-/--/--/	3m	<i>b</i>
3	_v_v_vv_(v)	3f	<i>a</i>	-/--/--/	3f	<i>a'</i>
4	v_vv_v_	3m	<i>b</i>	-/--/--/	3m	<i>b</i>

²⁵ Ver 2.6.

²⁶ Ver 2.5.

5	v_vv_v_vv_(v)	4f	c	-/--/--/--/-	4f	c
6	_vv_v_v	4m	d	-/--/--/--/	4m	d
7	_vv_ v_vv_(v)	4f	c	/--/ /--/-	4f	c'
8	v_vv_v_vv_	4m	d	--/ \--/	4m	d
9	_vv_vv_vv_(v)	4f	e	/--/--/--/-	4f	e
10	v_v_vv_v_	4m	f	--/--/--/	3m	f
11	v_vv_vv_vv_(v)	4f	e	-/--/--/--/-	4f	e'
12	v_v_v_vv_	4m	f	-/--/--/--/	4m	f
13	v_v_v v_vv_(v)	4f	g	--/ /--/--/	4m	g
14	vv_vv_v_	3m	h	---/--/--/	3f	h
15	_vv_v_vv_(v)	4f	g	/--/--/--/	4m	g'
16	_vv_vv_vv_	4m	h	-/--/--/--/-	4f	h'

Agora partamos para a análise sintática/ semântica:

Februar

- 1 Vom Wind durch leere Straßen getrieben,
- 2 an Wirtshaus und Läden vorbei,
- 3 Schnee hat meine Wangen gerieben
- 4 und riß mir die Haut entzwei.
- 5 Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen,
- 6 über dem freigewehten Stein.
- 7 Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen?
- 8 Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.
- 9 Doch der Gedanke hat pochende Hufe,
- 10 und Kufen schleifen im Wagengleis,

Fevereiro

- 1 O vento me leva por ruas desertas,
- 2 diante das lojas e um **bar**,
- 3 a neve arranhou minha **testa**
- 4 e fez minha pele rachar.
- 5 Da cinza se espalham sinais entrançados,
- 6 por cima da pedra que emerge **do chão**.
- 7 Ouço algum som, quem quer meu contato?
- 8 Não me alcançam sino nem coração.
- 9 Mas as ideias têm cascos tenazes
- 10 e os trenós nos carris **a deslizar**

11	ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe	um eco se agarra ao degrau e à grade
12	aus windgebauchten Ärmeln von Eis.	das mangas de gelo repletas de ar .
13	Warst du es, Schatten, der meiner gedachte	Foi você, sombra que pensou em mim,
14	und im Läuten der Schellen war?	enquanto estava a tocar os guizos?
15	Ach, der mich flüsternd anrief und lachte,	Ah, me chamou sussurrando a rir,
16	warf er mir Asche auf Brauen und Haar?	lançou-me cinzas aos cabelos e cílios ?

OMISSÕES**INVERSÕES SINTÁTICAS****MUDANÇAS****ACRÉSCIMOS**

Para que os versos pares terminassem todos em sílaba acentuada, em vez de “hospedaria”, optei por “bar” (verso 2), e em vez de “vento”, por “ar” (verso 12). Além disso, houve um acréscimo no verso 6, da palavra “chão”, e uma inversão no verso 10, com “a deslizar”. Para conter o número de sílabas e acentos, em vez de “bochechas”, optei por “testa” — também uma parte do rosto, e que pode ser sinônima de “face” como um todo. Do mesmo modo, em vez de “entrelaçados” optei por “entrançados”, e em vez de “sobrancelhas”, por “cílios”, entre outros exemplos. Nessa busca por reduzir o número de sílabas, mantive só os “sinos” (e não o “toque de sinos”) e deixei de fora o advérbio “flüchtig” [fugaz]. Na terceira estrofe, recupero o sentido de “teimoso” para “pochend”¹, e assim encontro um sinônimo que rima com a grade: “cascos tenazes” (uma rima toante).

¹ Ver 3.3.1.

3.4. “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”

Não compor poemas mas orações

Roberto Bolaño

Um bom samba é uma forma de oração

Vinicius de Moraes

Segundo nota às obras completas de Günter Eich, a versão final de “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten” deve ter sido criada entre fevereiro e agosto de 1955, às vésperas do lançamento do livro *Botschaften des Regens*¹. Mas Eich já estava às voltas com o poema ao menos desde 1950, quando um rascunho surge pela primeira vez em seu caderno. Uma segunda versão foi lida pelo autor no encontro do *Gruppe 47* em Inzigkofen, em 1950, encontro que lhe garantiu o primeiro prêmio do grupo². Trata-se, provavelmente, de um poema de primavera, o trigésimo do livro, situado em sua metade final. São quatro as quadras de “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”, e o esquema é de meia-rima cruzada. O poema se aproxima de “Februar” por tratar de sinais sonoros e materiais e trabalhar esses sinais na forma do poema. Com a voz da crítica, veremos como o poema trabalha a transitoriedade e a intercasualidade de tudo, evocando a teoria da emanção, enquanto sobrepõe temporalidades, espaços e religiosidades diferentes, em um gesto de sincretismo. Essa sobreposição também é formal, com o uso de enjambements, do estilo hipotático e de metáforas sucessivas dentro de uma grande oração nominal, como veremos.

¹ Ver Eich, GW I, 1991, p. 461.

² A esse respeito, ver 1.3.

3.4.1. Primeira tradução: interlinear

Fränkisch-tibetischer Kirschgarten	Jardim de cerejeiras francônio-tibetano
1 Gebet im Ohr der Stare	Prece no ouvido dos estorninhos
2 aus den Zellen der Klosterstadt,	das celas da cidade-mosteiro,
3 über den Kirschenhängen	sobre as encostas de cerejeiras
4 die Aderung im Blatt,	a nervação na folha,
5 mit Rost- und Regenzeichen	com sinais de ferrugem e chuva
6 geschrieben auf flatterndes Gras,	escritos na grama adejante,
7 was von zerfransten Bändern	o que de fitas desfiadas
8 zornig der Paßwind las,	irado o vento-de-passo leu,
9 von einem Wolkenschatten	de uma sombra de nuvem
10 in die Kirschenhaut geprägt,	na pele da cereja estampada
11 ein Rauschen, das die Schnecke	um ruído, que o caracol
12 in ihrem Hause trägt,	carrega em sua concha,
13 das vom Boden des Kessels	que do fundo do vale
14 aufsteigt, eine Welle im Tee,	se ergue, uma onda no chá,
15 über den Pilgerzelten	sobre as tendas dos peregrinos
16 heißt als Fahne von Schnee ³ .	içada como bandeira de neve.

O título do poema merece algumas considerações. Os adjetivos que qualificam esse “jardim de cerejeiras” apontam para dois lugares bastante distantes um do outro. Por um lado, a Francônia, uma região no Norte do estado da Baviera, de fato conhecida por

³ Eich, GW I, 1991, p. 97.

produzir cerejas, especialmente quando se trata da Alta Francônia⁴. E por outro lado o Tibete, uma região de planalto na Ásia central, que imediatamente nos remete aos estudos de sinologia de Eich — que, aliás, entre 1949 e 1951, ou seja, na época da criação desse poema, traduziu do chinês quase cem poemas⁵.

Nos dois primeiros versos da primeira estrofe, os “estorninhos” [Stare] — pássaros cantores, de tamanho mediano e plumagem preta iridescente, que costumam comer cerejas — escutam uma “oração” ou “prece” [Gebet] que provém das celas de um “mosteiro”⁶. Essa oração ouvida pelo estorninho pode ser tanto cristã quanto budista — não estamos certos de onde fica o jardim de cerejeiras, ou se o poema sobrepõe duas espacialidades remotas. É curioso também que o estorninho, uma ave inicialmente abundante na Europa e na Ásia, mas hoje populosa no mundo todo, esteja aqui ouvindo uma prece, e não cantando — função em geral atribuída aos pássaros. Parece concluir-se com esses versos uma pequena unidade de sentido, para iniciar-se uma nova, embora a fronteira entre as duas não seja tão clara.

Logo temos uma palavra não dicionarizada, um neologismo, no verso 3: “Kirschenhängen”. Uma possibilidade seria ler “Hängen” como o plural dativo do substantivo “Hang”, no sentido de “encosta” — “acima das encostas das cerejeiras”. Nesse caso, temos um advérbio de lugar; acima delas, estaria a “nervação na folha” [Aderung im Blatt]. O que não temos, na primeira estrofe, é um verbo. Apenas uma espécie de fotografia de elementos da natureza, numa estrutura nominal.

O primeiro verso da segunda estrofe (5), “com sinais de ferrugem e chuva”, cria uma ligação com a estrofe anterior — a preposição “com” parece ligar esses sinais à oração (verso 1). Mas esses sinais também se ligam ao que vem abaixo; no verso 6, eles “estão escritos” — ou seria a oração que está escrita? Não fica claro — sobre a grama

⁴ Vale notar que Eich, à época da criação do poema, vivia em Geisenhausen, na Baixa Baviera, relativamente próximo da região.

⁵ Cf. Eich, GW IV, 1991, pp. 397-446. Assim, por exemplo, Eich cria traduções intituladas “Buddhistisches Kloster” [Mosteiro budista], “An den Mönch im abgelegenen Kloster” [Ao monge no mosteiro remoto], “Aufenthalt im abgelegenen Kloster” [Estadia no mosteiro remoto], e “Rast in einem alten Kloster” [Repouso em um velho mosteiro] — veremos em seguida que o “mosteiro” logo será figurado, na primeira estrofe do poema. A maioria dos poemas traduzidos por Eich do chinês trata da natureza e, mais especificamente, de estações do ano. Muitos deles são estruturados em quadras. Além dos estudos de sinologia de Eich, é preciso levar em conta que o Tibete acabava de ser anexado de forma brutal à China, em 1949, e portanto andava sendo mencionado nas notícias da época, a que Eich provavelmente tinha acesso.

⁶ Assim como o título, a palavra “Klosterstadt” — que poderia ser traduzida literalmente por “cidade-mosteiro”, ou “complexo monástico” — pode remeter a dois universos diferentes. Por um lado, Lhasa, no Tibete, a cidade-mosteiro por excelência. E por outro, os complexos monásticos da Idade Média, circundados por aldeias, abundantes na região da Francônia.

“adejante” ou “esvoaçante” [flatternd]. No verso 8, esse escrito foi lido pelo furioso “vento-de-passo” [Paßwind]⁷. Essa leitura se deu a partir de fitas “desfiadas”, “desgastadas” ou “esgarçadas”, no verso 7. Dá-se aqui uma inversão sintática tipicamente alemã, e não fica muito claro se esse “o que” que o vento lê são os sinais (verso 5) ou a oração (verso 1), ou se toda essa cadeia nominal está em relação de contiguidade. Os “sinais” que aparecem aqui nos remetem a outros poemas do livro de Eich, e especialmente ao poema “Februar”, com os “sinais entrançados espalhados da cinza”⁸. Se nos recordamos bem, o poema falava em “toques de sino”, “ecos” e “alguma coisa” soando no ouvido do eu-lírico, do mesmo modo que aqui temos uma “prece” soando no ouvido de um pássaro. A “oração” e o “mosteiro”, com seu aspecto religioso, aproximam o poema de “Kurz vor dem Regen”, como veremos, com o “dito inaudível da ardente sarça”, uma citação bíblica⁹.

Seguimos então para a terceira estrofe, que se inicia por mais uma preposição: “de” [von], e de novo não conseguimos estabelecer muito precisamente o que essa preposição está ligando ao quê. Trata-se de uma unidade autônoma? Ou uma continuação do que vem antes: o vento leu a prece, ou os sinais, “de fitas desfiadas” (verso 7 da estrofe anterior) e “de uma sombra de nuvem” (nesse verso 9 da estrofe 3)? Ou é dessa sombra de nuvem que vem o “ruído” [Rauschen] que o caracol [Schnecke] carrega em sua concha (conforme os versos seguintes, 11 e 12)? A “sombra de nuvem” [Wolkenschatten] é mais uma imagem que voltará a aparecer em “Kurz vor dem Regen”, encobrindo a pedra¹⁰. Aqui, a sombra de nuvem está “estampada na pele da cereja” — e vemos o terceiro substantivo composto com “Kirsch”: “Kirschgarten”, “Kirschenhängen” e “Kirschenhaut”, o jardim de cerejeiras, o cacho de cerejas (ou a encosta das cerejeiras), e a pele das cerejas: as cerejas estão por toda parte e deixam claro que se trata aqui de um poema de primavera ou de verão, as estações de floração e colheita de cerejas — o que coincide com a data da criação do texto (o primeiro registro no caderno): 4 de maio de 1950.

⁷ “Paßwind” é um termo específico da meteorologia, sem correspondente preciso em português. Trata-se de um tipo de vento de montanha próprio de cadeias montanhosas muito altas (e imediatamente pensamos no Himalaia, dadas as referências do poema), que canaliza por um passo, ou desfiladeiro, ganhando ainda mais velocidade e pressão. Faz sentido que ele seja furioso, ou irado. Definição encontrada em <https://www.wetter.net/wetterlexikon/eintrag/passwind> e acessada em 29/09/2021.

⁸ Ver 3.3.2.

⁹ Ver 3.5.2.

¹⁰ Id., ibid.

Notamos no poema, até aqui, uma atenção aos detalhes. A nervação da folha, os sinais de ferrugem e chuva na grama, a sombra de uma nuvem estampada na pele de uma cereja — sabemos bem como a cereja brilha e chega quase a refletir o que está à volta, com sua pele lisa — e o ruído que o caracol carrega em sua casa/concha — ruído que nos remete ao som de mar que se ouve em toda concha (ou, nesse caso, o som do vento). Como em “Februar”, temos uma teia de sinais sonoros que vai se construindo no poema, da prece no ouvido dos estorninhos ao ruído na concha do caracol. Veremos também como esse poema entrelaça suas rimas e aliterações, recriando no som do que está sendo dito. Aos sinais sonoros se somam, em “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”, sinais visuais/ materiais.

Se as estrofes anteriores se iniciavam por preposições, a quarta estrofe se inicia por um pronome relativo, que poderia se referir ao ruído [Rauschen] ou à casa/concha [Hause] do caracol [Schnecke]¹¹. Mas o pronome relativo também pode se referir à prece, outro substantivo neutro que aparece no começo do poema. Essa última possibilidade nos faz pensar que o poema inteiro pode estar realmente remetendo a essa “oração” inicial [Gebet]. No verso 7, pode ser à prece que o “was” se refere, e no verso 13, pode ser à prece que o “das” se refere. Aliás, também pode haver uma referência à prece no verso 11 — o barulho que o caracol carrega em sua concha é uma metáfora possível para uma oração ou prece. Não podemos desconsiderar também que a própria oração ou prece no ouvido dos estorninhos pode ser uma metáfora, uma figuração de algum som anterior: o próprio poema, talvez? Não seria a primeira vez na história da literatura em que a imagem da prece ou da oração são usadas para falar de um poema.

Seja “isso” o que for, no verso 13: a prece, o ruído, ou um sinal sonoro/ visual que o poema parece tentar captar nessa sequência de imagens: alguma coisa se ergue do fundo do “vale”, do “caldeirão”, ou da “chaleira” [Kessel]¹². Depois do verbo e da cesura, no verso 14 temos o que parece um aposto: “eine Welle im Tee”. Esse aposto estaria criando mais uma metáfora para falar dessa oração, desse ruído ou da concha do caracol. Alguma coisa se ergue de um vale, ou de uma chaleira, e essa coisa é (como) uma onda no chá. A onda remete ao barulho que ouvimos na concha do caracol, o barulho do mar. A forma da onda também pode ser aproximada da forma da concha do caracol. O chá e a influência

¹¹ “Hausschnecke”, casa+caracol, é a concha do caracol, mas aqui a “Haus” aparece solta, no caso dativo, de modo que o poeta chama a atenção para a composição dessa palavra e para o sentido de “casa” presente nessa “concha”.

¹² A palavra “Kessel” implica em todos esses sentidos, sendo o primeiro um sentido específico da geografia, o que não seria estranho nesse poema, depois do uso do termo “Paßwind”.

oriental faz pensarmos em “chaleira”, mas o resto do poema nos faz pensar na acepção geográfica de “vale” para “Kessel”. O enjambement dos versos 13 e 14 contamina os versos 15 e 16. Somos forçados a pensar na estrutura sintática “über den Pilgerzelten gehißt”, que não coincide com a quebra de versos, um complemento à onda, que estaria, portanto, “içada sobre as tendas dos peregrinos” — e então tenderíamos a pensar na imagem do vale em que se ergue essa concha de caracol, que é onda, içada sobre essas tendas de peregrinos dispostas ao longo de um terreno. E como ela está içada? Como “bandeira de neve” [Fahne von Schnee]. Essa última estrofe é a mais enigmática do poema.

3.4.2. Análise do ritmo: prosódia, métrica, esquema de rimas, aliterações, assonâncias e outros aspectos formais

	Esquema prosódico (Wagenknecht)	Esquema métrico (Burdorf)	Esquema métrico (Wagenknecht)	Rimas/ acentos (Wagenknecht)
1	1 4 2 4 2 4 1 Gebet im Ohr der Stare	$\bar{\text{G}}\bar{\text{e}}\bar{\text{b}}\bar{\text{e}}\bar{\text{t}}\ \bar{\text{i}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{O}}\bar{\text{h}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{S}}\bar{\text{t}}\bar{\text{a}}\bar{\text{r}}\bar{\text{e}}$	v_v_v_(v)	3w x
2	2 2 4 1 2 4 1 3 aus den Zellen der Klosterstadt,	$\bar{\text{a}}\bar{\text{u}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{Z}}\bar{\text{e}}\bar{\text{l}}\bar{\text{l}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{K}}\bar{\text{l}}\bar{\text{o}}\bar{\text{s}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{s}}\bar{\text{t}}\bar{\text{a}}\bar{\text{d}}\bar{\text{t}}$	vv_vv_v_	3m a
3	3 1 2 4 1 3 1 über den Kirschenhängen	$\bar{\text{ü}}\bar{\text{b}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{K}}\bar{\text{i}}\bar{\text{r}}\bar{\text{s}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\bar{\text{h}}\bar{\text{ä}}\bar{\text{n}}\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}$	_vv_v_(v)	3w x
4	2 4 1 3 2 4 die Aderung im Blatt,	$\bar{\text{d}}\bar{\text{i}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{A}}\bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{u}}\bar{\text{n}}\bar{\text{g}}\ \bar{\text{i}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{B}}\bar{\text{l}}\bar{\text{a}}\bar{\text{t}}\bar{\text{t}}$	v_v_v_	3m a
5	2 4 2 4 1 3 1 mit Rost- und Regenzeichen	$\bar{\text{m}}\bar{\text{i}}\bar{\text{t}}\ \bar{\text{R}}\bar{\text{o}}\bar{\text{s}}\bar{\text{t}}\text{-}\bar{\text{u}}\bar{\text{n}}\bar{\text{d}}\ \bar{\text{R}}\bar{\text{e}}\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\bar{\text{z}}\bar{\text{e}}\bar{\text{i}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}$	v_v_v_(v)	3w x
6	1 4 1 2 4 2 1 4 geschrieben auf flutterndes Gras,	$\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{s}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{r}}\bar{\text{i}}\bar{\text{e}}\bar{\text{b}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{a}}\bar{\text{u}}\bar{\text{f}}\ \bar{\text{f}}\bar{\text{l}}\bar{\text{a}}\bar{\text{t}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{n}}\bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{G}}\bar{\text{r}}\bar{\text{a}}\bar{\text{s}}$	v_vv_vv_	3m b
7	2 2 2 4 1 4 2 was von zerfransten Bändern	$\bar{\text{w}}\bar{\text{a}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{v}}\bar{\text{o}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{z}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{f}}\bar{\text{r}}\bar{\text{a}}\bar{\text{n}}\bar{\text{s}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{B}}\bar{\text{ä}}\bar{\text{n}}\bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{n}}$	v_v_v_(v)	3w x
8	4 1 2 4 3 4 zornig der Paßwind las,	$\bar{\text{z}}\bar{\text{o}}\bar{\text{r}}\bar{\text{n}}\bar{\text{i}}\bar{\text{g}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{P}}\bar{\text{a}}\bar{\text{ß}}\bar{\text{w}}\bar{\text{i}}\bar{\text{n}}\bar{\text{d}}\ \bar{\text{l}}\bar{\text{a}}\bar{\text{s}}$	_vv_v_	3m b
9	2 3 1 4 1 3 1 von einem Wolkschatten	$\bar{\text{v}}\bar{\text{o}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{e}}\bar{\text{i}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{W}}\bar{\text{o}}\bar{\text{l}}\bar{\text{k}}\bar{\text{s}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{a}}\bar{\text{t}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}$	v_v_v_(v)	3w x
10	2 2 4 1 3 1 4 in die Kirschenhaut geprägt,	$\bar{\text{i}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{i}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{K}}\bar{\text{i}}\bar{\text{r}}\bar{\text{s}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\bar{\text{h}}\bar{\text{a}}\bar{\text{u}}\bar{\text{t}}\ \bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{p}}\bar{\text{r}}\bar{\text{ä}}\bar{\text{g}}\bar{\text{t}}$	vv_v_v_	3m c
11	2 4 1 2 2 4 1 ein Rauschen, das die Schnecke	$\bar{\text{e}}\bar{\text{i}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{R}}\bar{\text{a}}\bar{\text{u}}\bar{\text{s}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}$, $\bar{\text{d}}\bar{\text{a}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{i}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{S}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{n}}\bar{\text{e}}\bar{\text{c}}\bar{\text{k}}\bar{\text{e}}$	v_v_v_v	3w x
12	2 3 1 4 1 4 in ihrem Hause trägt,	$\bar{\text{i}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{i}}\bar{\text{h}}\bar{\text{r}}\bar{\text{e}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{H}}\bar{\text{a}}\bar{\text{u}}\bar{\text{s}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{t}}\bar{\text{r}}\bar{\text{ä}}\bar{\text{g}}\bar{\text{t}}$	v_v_v_	3m c
13	2 2 4 1 2 4 1 das vom Boden des Kessels	$\bar{\text{d}}\bar{\text{a}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{v}}\bar{\text{o}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{B}}\bar{\text{o}}\bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{K}}\bar{\text{e}}\bar{\text{s}}\bar{\text{s}}\bar{\text{e}}\bar{\text{l}}\bar{\text{s}}$	_v_vv_v	3w x
14	4 3 2 1 4 1 2 4 aufsteigt, eine Welle im Tee,	$\bar{\text{a}}\bar{\text{u}}\bar{\text{f}}\bar{\text{s}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{i}}\bar{\text{g}}\bar{\text{t}}$, $\bar{\text{e}}\bar{\text{i}}\bar{\text{n}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{W}}\bar{\text{e}}\bar{\text{l}}\bar{\text{l}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{i}}\bar{\text{m}}\ \bar{\text{T}}\bar{\text{e}}\bar{\text{e}}$	_vvv_vv_	3m d
15	3 1 2 4 1 3 1 über den Pilgerzelten	$\bar{\text{ü}}\bar{\text{b}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\ \bar{\text{d}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{P}}\bar{\text{i}}\bar{\text{l}}\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{r}}\bar{\text{z}}\bar{\text{e}}\bar{\text{l}}\bar{\text{t}}\bar{\text{e}}\bar{\text{n}}$	_vv_v_v	3w x
16	1 4 2 4 1 2 4 gehißt als Fahne von Schnee.	$\bar{\text{g}}\bar{\text{e}}\bar{\text{h}}\bar{\text{i}}\bar{\text{s}}\bar{\text{t}}\ \bar{\text{a}}\bar{\text{l}}\bar{\text{s}}\ \bar{\text{F}}\bar{\text{a}}\bar{\text{h}}\bar{\text{n}}\bar{\text{e}}\ \bar{\text{v}}\bar{\text{o}}\bar{\text{n}}\ \bar{\text{S}}\bar{\text{c}}\bar{\text{h}}\bar{\text{n}}\bar{\text{e}}\bar{\text{e}}$	v_v_vv_	3m d

As análises nos mostram que o poema está estruturado em quatro quadras de meia-
rima cruzada [halb Kreuzreim], em que apenas os versos pares rimam. Nos versos

ímpares, há um trabalho forte de assonâncias e aliterações, complementando as rimas dos versos pares, conforme veremos um pouco abaixo¹³. Houve uma pequena adequação nos versos 7, 11 e 12 para que todos os versos seguissem um esquema de 3 acentos: acentuaram-se sílabas que, pela prosódia, teriam peso 2, portanto não seriam acentuadas: “von”, “das” e “das”, respectivamente. Há uma alternância nas terminações: os versos ímpares são sempre femininos e, portanto, terminam em sílaba átona, enquanto os versos pares são todos masculinos, com terminação tônica. Há certa “Füllungsfreiheit”, liberdade na colocação das sílabas não acentuadas. Mas a maior parte dos pés são iambos (73%), portanto alternantes, que se combinam com alguns poucos anapestos (17%) e raros troqueus (10%). Essas características todas apontam para a “halbe Hildebrandsstrophe”, segundo a terminologia de Christian Wagenknecht¹⁴.

Notamos, nesse poema, o uso do “glattes Enjambement”, o que nos leva a lembrar que vários outros poemas do livro *Botschaften des Regens* usam o “hartes Enjambement”¹⁵. Muitas vezes, vimos Eich trabalhar com versos fechados em si. Versos que terminam com sinais de pontuação, como “Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh”, e recomeçam na linha seguinte com caixa alta: “Heute ist was gestern war”. Aqui, é diferente: embora os sintagmas em geral coincidam com os versos, o primeiro verso emenda no segundo e assim por diante, sem pontuação. Só há caixa alta no começo do poema, de modo que, para além dos versos, as próprias estrofes se desenrolam em um contínuo, o assim chamado “glattes Enjambement”. Eich usa o recurso das orações subordinadas e aposições em cascata, o estilo hipotático — muito comum na “literatura narrativa de Heinrich von Kleist”, segundo Burdorf, e “mais raro na poesia”¹⁶. Burdorf cita Hölderlin como um autor que se vale com frequência de inversões e hipotaxes, poeta que, como sabemos, teve influência sobre Eich, chegando a ser nomeado em um de seus poemas, “Latrine” (na construção da famosa rima das palavras Hölderlin e Urin)¹⁷.

¹³ Como vimos, em algumas acepções mais abertas como as de Wagenknecht, o poema seria todo estruturado em rimas cruzadas, com rimas impuras nos versos ímpares.

¹⁴ Cf. Wagenknecht, 1993, p.49. Segundo a definição de Wagenknecht, a meia-estrofe de Hildebrand é formada por dois “Nibelungenzeilen” — ou seja, dois dísticos contendo um verso feminino seguido de um masculino, cada um deles com 3 acentos e liberdade no posicionamento das sílabas não acentuadas, (p.24). Essas estrofes podem ser resumidas assim: 3 w a (x)/ 3 m b (a)/ 3 w a (x)/ 3 m b (a), e um exemplo estaria nos versos “Et wassen twe künigeskinner,/ de hadden ennaner so lef,/ de konnen to nannen nich kummen,/ das vater was vil to bred.”

¹⁵ Ver 2.7.

¹⁶ “Ein hypotaktischer Stil, der aus Satzgefügen mit einer mehrstufigen Hierarchie von Haupt- und Nebensätzen besteht (wie in der erzählenden Literatur beispielsweise bei Heinrich von Kleist), ist in Gedichten eher selten. Die zusätzliche Gliederung durch die Verse lässt lange und kompliziert gebaute Sätze leicht unübersichtlich werden.” Burdorf, 2015, p.67.

¹⁷ ver capítulo 1.

Há, portanto, em “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”, uma estrutura de enjambement entre os versos e as estrofes. A radicalização desse recurso se dá na última estrofe, a partir dos versos 13 e 14, em que o autor se vale do enjambement duro¹⁸, separando um sintagma em dois versos: “das vom Boden des Kessels/ aufsteigt, eine Welle im Tee,”. Nessa passagem, não há concordância entre o registro visual (a quebra de verso) e o oral/ sintático, pois o complemento adverbial “vom Boden des Kessels” é separado do verbo que complementa, “aufsteigt”, e então surge uma vírgula, como no verso 11, criando uma cesura no meio do verso 14, uma interrupção posterior à quebra de linha.

A consciência dessa estrutura formal será imprescindível para a compreensão do poema, que trará desafios maiores. Para além do léxico elevado, pouco acessível ao leitor comum, de que Eich se vale aqui, com algumas palavras não tão correntes como “Rost- und Regenzeichen”, “Kirschenhängen” e “Paßwind”, temos uma sintaxe nominal, difícil de destrinchar, que deixa o leitor um tanto flutuante. Como aponta Burdorf, o enjambement cria ambiguidades sintáticas e semânticas¹⁹.

No quadro abaixo, abordamos outros aspectos formais do poema, como assonâncias e aliterações, e nos aprofundamos nas rimas, além de esquematizar a análise métrica que já foi vista.

1	Gebet im Ohr der Stare	3w	x		ʃt a ə
2	aus den Zellen der Klosterstadt,	3m	a	at	ɛ ʃt a
3	über den Kirschenhängen	3w	x		ɛ ə
4	die Aderung im Blatt,	3m	a	at	a
5	mit Rost- und Regenzeichen	3w	x		R aɪ̯
6	geschrieben auf flatterndes Gras,	3m	b	a:s	a
7	was von zerfransten Bändern	3w	x		f a ɛ
8	zornig der Paßwind las,	3m	b	a:s	a
9	von einem Wolken Schatten	3w	x		ʃ a
10	in die Kirschenhaut geprägt,	3m	c	ɛ:kt	ʃ h aʊ̯ ɛ
11	ein Rauschen, das die Schnecke	3w	x		ʃ aʊ̯ ɛ ə

¹⁸ ver 2.7.

¹⁹ Burdorf, 2015, p.70.

12	in ihrem Hause trägt,	3m	c	ε:kt	h aʊ ε
13	das vom Boden des Kessels	3w	x		ε
14	aufsteigt, eine Welle im Tee,	3m	d	e:	aɪ ε
15	über den Pilgerzelten	3w	x		ε
16	geißt als Fahne von Schnee.	3m	d	e:	

Podemos falar em um contraste entre o léxico elevado, a sintaxe complexa (o estilo hipotático) e a forma popular da *Volklied*, com 3 acentos por verso, e rimas alternadas.

Entrando com mais detalhe nas rimas, notamos que as rimas *a* e *b*, em [at] e [a:s], encontram um eco na assonância em [a], que surge em algumas outras sílabas acentuadas: Stare/Klosterstadt/Aderung/Blatt na primeira estrofe, e Regenzeichen[aɪ]/flutterndes Gras/zerfransten/ Paßwind las, na segunda. É um fenômeno parecido com o observado no poema “Februar”. Essa assonância segue na terceira estrofe, com Wolkenschatten/Kirschenhaut/Rauschen/Hause, essas três últimas palavras com a assonância no ditongo [au]. Paralelamente, outra assonância de som também aberto, em [ε], percorre todo o poema, até se estabelecer como rima na estrofe 3: Zellen/Kirschenhängen/Bändern/geprägt/Schnecke/trägt/Kessel/Welle/Pilgerzelten.

Essas assonâncias funcionam muitas vezes como rimas internas, como na estrofe 4, com Kessel/Welle/Pilgerzelten, às vezes acompanhadas também de aliterações, como na estrofe 3, com Wolkenschatten/Kirschenhaut/Rauschen/Schnecke [ʃ]. Há ainda aliterações em [R] e em [f] na segunda estrofe. A última rima, *d*, é a de som mais fechado, em [e:].

O que se nota, portanto, é que nos versos que não rimam, os versos *x*, as sílabas tônicas finais acabam sendo assonantes com o [a] das rimas *a* e *b* ou com o [ε] da rima *c*. A construção sonora é, assim, bastante rica e exuberante e, como vimos, conversa com o

sentido do poema, como no poema “Februar”, afinal já no primeiro verso o que se tematiza é a “prece no ouvido dos estorninhos”. Falaremos mais sobre isso em seguida.

3.4.3 Comparação entre as versões do poema

Trabalho aqui com quatro versões do poema. A primeira é a que se lê no caderno de Eich no dia 4 de maio de 1950, sua provável data de criação, com o título “Gedicht Fränkischer Kirschgarten”. A segunda é a que Eich leu no encontro do *Gruppe 47* em Inzigkofen, em 1950, com um título mais próximo do final, “Fränkisch-Tibetanischer Kirschgarten”. A terceira é um arquivo datilografado, sem data e sem título, e por fim a quarta versão é a publicada em *Botschaften des Regens* em 1955. A comparação entre as quatro versões busca desdobrar os sentidos do poema. Usaremos uma tradução literal de cada versão para a nossa comparação.

AS QUATRO VERSÕES

“Gedicht Fränkischer Kirschgarten”
(4/5/1950)

Mit (schlafen) schlenkernden Armen hält mich
die Vogelscheuche fest.
Es zwingt mich in die Knie
der Hasenbalg im Geäst,

die pendelnde(n) Sensenschneide(n),
Stanniol, emporgeweht,
eine Mühle aus Blech geschnitten,
(deren Flügel sich eilig) die sich schnurrend dreht.

Fränkisch-Tibetanischer Kirschgarten
(versão lida no encontro do *Gruppe 47* em 1950)

Wen hält mit wehenden Ärmeln
die Vogelscheuche fest?
Mich stört nicht wie die Stare
der Hasenbalg im Geäst.

Die pendelnden Sensenschneiden,
Stanniol, emporgeweht,
die blechernen kleinen Mühlen,
schnurrend vom Wind gedreht.

(Was) Wies von zerfetzten Bändern
 die ferne Paßwind las,
 (ist) mit Rost- und Regenzeichen
 geschrieben auf (wehendes) flatterndes Gras,

(Gebet im Ohr der Stare,
 ein Rauschen im Schneckehaus,
 (wallfahrende) von pilgerndern Wolkenschatten
 ins Laub geprägter Spruch)

(Spruch, von) wie es von Wolkenschatten
 geprägt in (Krone und Strauch) die Kirschenhaut,
 Gebet im Ohr der Stare,
 vorm Schneckenhorn ein Hauch

über die Kirschenhänge,
 die Zellen der Klosterstadt²⁰

Texto datilografado
 (sem data)

Die Vogelscheuchen halten
 mit schlenkernden Armen fest,
 es winkt, in die Knie zu fallen,
 der Hasenbalg im Geäst.

Mühlen, aus Blech geschnitten,
 Stanniol emporgeweht,
 die pendelnde Sensenklinge
 klirren dasselbe Gebet,

Entferntes Sperlingszetern
 und Straßelärm verklang,
 mit unsichtbaren Betern
 füllt sich der Kirschenhang.

Lies auf den leeren Bändern:
 Om mani padme hum,
 die Zeichen aus den Ländern
 um Lhasa und Kumbum.

Und hör aus solchen Zonen
 vervielfachtes Gebet,
 wenn auf den Kirschbaumkronen
 sich fremd die Mühle dreht.²¹

Fränkisch-tibetischer Kirschgarten
 (*Botschaften des Regens*, 1955)

Gebet im Ohr der Stare
 aus den Zellen der Klosterstadt,
 über den Kirschenhängen
 die Aderung im Blatt,

mit Rost- und Regenzeichen
 geschrieben auf flatterndes Gras,
 was von zerfransten Bändern
 zornig der Paßwind las,

²⁰ Id, p. 459. Entre parêntesis estão passagens, palavras, letras rasuradas pelo autor.

²¹ Id, p.460.

das von zerfransten Bändern
zornig der Paßwind las,
geschrieben mit Regenzeichen
hier auf flatterndem Gras,

von einem Wolkenschatten
in die Kirschenhaut geprägt,
ein Rauschen, das die Schnecke
in ihrem Hause trägt,

das vom Boden des Kessels
aufsteigt, eine Welle im Tee,
über den Pilgerzelten
gehißt als Fahne von Schnee.²²

von einem Wolkenschatten
in die Kirschenhaut geprägt,
ein Rauschen, das die Schnecke
in ihrem Hause trägt,

das vom Boden des Kessels
aufsteigt, eine Welle im Tee,
über den Pilgerzelten
gehißt als Fahne von Schnee.

VERSÃO 1 EM TRADUÇÃO INTERLINEAR

“Gedicht Fränkischer Kirschgarten”
(4/5/1950)

Mit (schlaffen) schlenkernden Armen hält mich
die Vogelscheuche fest.
Es zwingt mich in die Knie
der Hasenbalg im Geäst,

die pendelnde(n) Sensenschneide(n),
Stanniol, emporgeweht,
eine Mühle aus Blech geschnitten,
(deren Flügel sich eilig) die sich schnurrend dreht.

“Poema jardim de cerejeiras francês”
(4/5/1950)

Com braços (moles) que balançam me segura
o espantalho.
Obriga-me a ficar de joelhos
a pele do coelho na ramada,

o(s) fio(s) oscilante(s) das foices,
folha de estanho, que voou acima,
um moinho recortado da lata,
(cujas asas apressadamente) que se gira ronronando.

²² Id, p.460-1.

(Was) Wies von zerfetzten Bändern
 die ferne Paßwind las,
 (ist) mit Rost- und Regenzeichen
 geschrieben auf (wehendes) flatterndes Gras,

(Gebet im Ohr der Stare,
 ein Rauschen im Schneckehaus,
 (wallfahrende) von pilgerndern Wolkenschatten
 ins Laub geprägter Spruch)

(Spruch, von) wie es von Wolkenschatten
 geprägt in (Krone und Strauch) die Kirschenhaut,
 Gebet im Ohr der Stare,
 vorm Schneckenhorn ein Hauch

über die Kirschenhänge,
 die Zellen der Klosterstadt²³

(O que) Indicado por fitas esfarrapadas
 o distante vento-de-passo leu,
 (está) com sinais de ferrugem e chuva
 escrito na grama (flutuante) adejante,

(Prece no ouvido dos estorninhos,
 um ruído na concha do caracol,
 (indo em romaria) de peregrinantes sombras de nuvem
 o dito estampado na folha)

(dito, de) como de sombras de nuvens
 marcadas em (coroa e arbusto) a pele da cereja,
 Prece no ouvido dos estorninhos,
 diante do búzio um suspiro

sobre as encostas das cerejeiras,
 as celas da cidade-mosteiro

VERSÃO 2 EM TRADUÇÃO INTERLINEAR

Fränkisch-Tibetanischer Kirchgarten
 (Versão lida no encontro do *Gruppe 47* em 1950)

Wen hält mit wehenden Ärmeln
 die Vogelscheuche fest?
 Mich stört nicht wie die Stare
 der Hasenbalg im Geäst.

Die pendelnden Sensenschneiden,

Jardim de cerejeiras franco-tibetano
 (Versão lida no encontro do *Gruppe 47* em 1950)

A quem segura com mangas flutuantes
 o espantalho?
 Não me perturba como o estorninho
 a pele do coelho na ramada.

os fios oscilantes das foices,

²³ Id, p. 459. Entre parêntesis estão passagens, palavras, letras rasuradas pelo autor.

Stanniol, emporgeweht,
die blechernen kleinen Mühlen,
schnurrend vom Wind gedreht.

Entferntes Sperlingszeter
und Straßenlärm verklang,
mit unsichtbaren Betern
füllt sich der Kirschenhang.

Lies auf den leeren Bändern:
Om mani padme hum,
die Zeichen aus den Ländern
um Lhasa und Kumbum.

Und hör aus solchen Zonen
vervielfachtes Gebet,
wenn auf den Kirschbaumkronen
sich fremd die Mühle dreht.²⁴

folha de estanho, que voou acima,
os pequenos moinhos de lata,
girados pelo vento ronronando.

O grito distante do pardal
e o ruído das ruas desapareceu,
de orações invisíveis
preenche-se a encosta das cerejeiras

Leia nas fitas em branco:
Om mani padme hum,
os sinais dos países
em torno de Lhasa e Kumbum.

E ouça de tais zonas
prece multiplicada,
quando no topo da cerejeira
o moinho gira estranho.

VERSÃO 3 EM TRADUÇÃO INTERLINEAR

Texto datilografado
(sem data)

Die Vogelscheuchen halten
mit schlenkernden Armen fest,
es winkt, in die Knie zu fallen,
der Hasenbalg im Geäst.

Mühlen, aus Blech geschnitten,
Stanniol emporgeweht,
die pendelnde Sensenklinge

Texto datilografado
(sem data)

Os espantalhos seguram
com braços que balançam,
acena a ficar de joelhos
a pele de coelho na ramada

Moinhos, recordados da lata,
folha de estanho que voou acima,
as lâminas oscilantes das foices

²⁴ Id, p.460.

klirren dasselbe Gebet,

das von zerfransten Bändern
zornig der Paßwind las,
geschrieben mit Regenzeichen
hier auf flutterndem Gras,

von einem Wolkenschatten
in die Kirschenhaut geprägt,
ein Rauschen, das die Schnecke
in ihrem Hause trägt,

das vom Boden des Kessels
aufsteigt, eine Welle im Tee,
über den Pilgerzelten
gehißt als Fahne von Schnee.²⁵

ressoam a mesma prece

que de fitas desfiadas
irado o vento-de-passo leu,
escrita com sinais de chuva
aqui na grama adejante,

de uma sombra de nuvem
na pele da cereja estampada
um ruído, que o caracol
carrega em sua concha,

que do fundo do vale
se ergue, uma onda no chá,
sobre as tendas dos peregrinos
içada como bandeira de neve.

VERSÃO 4 EM TRADUÇÃO INTERLINEAR

Fränkisch-tibetischer Kirchgarten
(*Botschaften des Regens*, 1955)

Gebet im Ohr der Stare
aus den Zellen der Klosterstadt,
über den Kirschenhängen
die Aderung im Blatt,

mit Rost- und Regenzeichen
geschrieben auf flutterndes Gras,
was von zerfransten Bändern
zornig der Paßwind las,

Jardim de cerejeiras francônio-tibetano
(*Botschaften des Regens*, 1955)

Prece no ouvido dos estorninhos
das celas da cidade-mosteiro,
sobre as cerejas-que-pendem
a nervação na folha,

com sinais de ferrugem e chuva
escritos na grama adejante,
o que de fitas desfiadas
irado o vento-de-passo leu,

²⁵ Id, p.460-1.

von einem Wolkenschatten
in die Kirschenhaut geprägt,
ein Rauschen, das die Schnecke
in ihrem Hause trägt,

das vom Boden des Kessels
aufsteigt, eine Welle im Tee,
über den Pilgerzelten
gehißt als Fahne von Schnee.

de uma sombra de nuvem
na pele da cereja estampada
um ruído, que o caracol
carrega em sua concha,

que do fundo do vale
se ergue, uma onda no chá,
sobre as tendas dos peregrinos
içada como bandeira de neve.

O primeiro aspecto que salta aos olhos ao compararmos as quatro versões do poema é que há um esforço de concentração por parte do poeta. Desde a primeira versão, o poema era construído em quadras, mas a versão inicial contava com cinco quadras e um dístico, que se converteram em cinco quadras nas versões intermediárias e em quatro na versão definitiva. Além disso, a primeira versão tem versos bem mais longos do que as demais. Nota-se também a evolução do título de “Fränkischer Kirschgarten” [Jardim de cerejeiras francônio] para “Fränkisch-Tibetanischer Kirschgarten” [Jardim de cerejeiras francônio-tibetano] e enfim para “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”, com a forma mais corrente do adjetivo tibetano (tibetisch e tibetanisch são sinônimos).

Na primeira versão do poema, já estão presentes muitas imagens da versão final, mesmo que embaralhadas e em formato bem diferente. As “fitas” (aqui “esfarrapadas” em vez de “desfiadas”) que o “vento-de-passo” “leu” (aqui, “distante”, e não “irado”, como na versão final), os “sinais de ferrugem e chuva”, a “grama adejante”, a “prece no ouvido dos estorninhos” (em dois momentos), o “ruído” na “concha” do “caracol”, as “sombrias de nuvem”, que são aqui “peregrinantes” (e ainda não há “tendas de peregrinos” — a imagem da transitoriedade fica toda para as nuvens), a “folha” em que alguma coisa está “estampada” (nessa primeira versão, um “dito”, que também nos remete a “Kurz vor dem Regen”), as “sombrias de nuvens” mais uma vez, marcadas na “pele da cereja”, as “encostas das cerejeiras” e as “celas” do “mosteiro”.

Essa primeira versão do poema também está repleta de imagens que desaparecerem na última versão, imagens em sua maior parte sombrias, sendo que algumas delas remetem à morte: um “espantalho” de “braços balançantes” que segura o

eu-lírico, a “pele do coelho na ramada”, o imperativo de ajoelhar-se, o “fio oscilante das foices”, a “folha de estanho” que voa para cima, o “moinho recortado da lata” que “gira” e faz um ruído. Essas imagens perdurarão até a terceira versão do poema.

A versão lida no encontro do *Gruppe 47*, o encontro em Inzigkofen que rendeu a Eich o prêmio do grupo, é talvez a que mais nos interessa. Nela, o estorninho surge como um pássaro que perturba [stört] o eu-lírico, e a encosta (no singular) das cerejeiras se “preenche” de “orações invisíveis” (mais uma vez nos lembramos de “Kurz vor dem Regen”, com seu “dito inaudível”). O que mais chama a atenção é uma pista que está na quarta estrofe: nas fitas, o que se lê é a frase “Om mani padme hum”, “sinais dos países/ em torno de Lhasa e Kumbum”. Trata-se de um mantra budista, em sânscrito, que nos aproximaria da ideia de um mosteiro budista e do “tibetano” do título. “Kumbum” é, de fato, um mosteiro, um dos mais importantes do Tibete, e Lhasa é sua capital administrativa, repleta de templos budistas. Nessa versão do poema, e só nessa, Eich parece dar nome a esse mosteiro e a essa “prece” que o estorninho escuta, mas na última versão o autor volta a deixar a prece e o mosteiro indeterminados.

Interessante na terceira versão (a que mais se aproxima da final, com as duas últimas estrofes idênticas) é observar a passagem da segunda para a terceira estrofe. Ali, fica claro que o que o “vento-de-passo leu” de “fitas desfiadas” é a “prece”, dando sustento à hipótese de que, na versão final, tudo pode remeter a essa “prece” inicial.

3.4.4. A voz da crítica

Voltando à imagem de “nuvens peregrinantes”, que aparece na primeira versão do poema, parecemos tocar em um ponto importante: a transitoriedade. Se as primeiras versões do poema apontavam para a morte, sobretudo com as foices e a pele do coelho, na versão final essas imagens são apagadas, mas vemos imagens que falam de transitoriedade e passagem do tempo: os sinais de ferrugem e chuva, as nuvens, o vento-de-passo, as tendas peregrinas. O conceito de transitoriedade combina bem com o campo semântico do mosteiro tibetano e do mantra budista, por mais que o mantra tenha só aparecido de relance na segunda versão do poema. Afinal, um dos pilares do budismo está na ideia de impermanência e transformação de tudo. E a transitoriedade parece muito

bem trabalhada formalmente no poema, com essas imagens fluidas que se sucedem umas às outras em contínuo, em enjambement, como vimos, com uma metáfora emendando na outra.

O comentário de Cook sobre o poema vai nessa mesma direção. Ele observa como tudo no poema está numa relação de “intercasualidade”, e como a “prece” [Gebet] é colocada numa relação de equivalência com a “nervação na folha” [Äderung im Blatt], que está “escrita na grama” [geschrieben auf Gras], ...é “lida pelo vento-de-passo” [von dem Paßwind gelesen] e ...“marcada na pele da cereja por sombras de nuvens” [von Wolkenschatten in Kirschenhaut geprägt], e como tudo isso, por sua vez, é igual ao “ruído” [Rauschen] carregado pelo caracol, “que se ergue do chão do vale” [vom Boden des Kessels aufsteigt], que por fim é equivalente a uma “onda no chá” [Welle im Tee], ... “içada como bandeira de neve” [gehißt als Fahne von Schnee]. Um único aspecto é diferente na minha leitura do poema: parece-me que o que está “escrito” na grama não é a nervação na folha, e sim os “sinais de ferrugem e chuva” ou a própria oração, mas a possibilidade de enjambement, mais uma vez, cria essa ambiguidade na passagem na primeira para a segunda estrofe, e entre os versos 5 e 6. Diz Cook:

é tão sensato dizer que a sombra de uma nuvem (ou a vibração rítmica das asas das aves) faz com que a fruta mude de cor quanto dizer que uma reação química no interior da fruta ocasiona a mudança. O movimento é equiparável ao tempo, e para Eich ambos compartilham da intercausalidade.²⁶

Cook relaciona essa “intercasualidade” em Eich à teoria da emanção, segundo a qual todos os eventos e coisas de todos os tempos derivam continua e permanentemente de uma única divindade. Para ele, “a fonte não é claramente teísta, mas o paralelo religioso é significativo”²⁷. Repito: o estilo hipotático e os enjambements que vimos no começo da análise do poema são fundamentais para a construção dessa continuidade que é ao mesmo tempo sintática, semântica e espiritual.

Cook considera “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten” um poema fundamental dentro do “ciclo de poemas” de *Botschaften des Regens*, pois é tão “carregado de palavras

²⁶ “(...) it is as sensible for to say that the shadow of a cloud (or the rythmic flutterings of birds wings) causes fruit to change color as to say that a chemical reaction within the fruit occasions the change. Motion is tantamount to time, and both share intercausality for Eich.” Cook, 1971, p.203.

²⁷ “Here the source is not clearly theistic, but the religious parallel is significant”. id, p.204.

simbólicas, que quase todos os poemas do livro estão ligados a ele, de uma forma ou de outra”²⁸. Encontramos algumas dessas palavras que aparecem em outros poemas do nosso corpus, como a “sombra de nuvem”, e os “sinais”, mas Cook aponta muitos outros elementos que são vistos em outros poemas do livro: a presença de um pássaro, a conotação espiritual, a chuva, a nervação na folha, o vento, a neve e o caracol. Poemas como esse estariam a serviço de criar a unidade do livro. Segundo ele, a segunda parte de *Botschaften des Regens*, que envolve os poemas de primavera e verão, é diferente da primeira parte. Nessa parte,

Os poemas não se ocupam preferencialmente do progresso do ano, antes parecem ser *atemporais*, lidando com imagens e situações que não estão ligadas a uma era ou estação em particular. Esses poemas (...) parecem ter antes uma qualidade eterna, repetitiva, ligando associações amplamente variadas em relações inesperadas. Como veremos, é essa qualidade justamente que liga esses poemas na coleção como um todo, embora eles careçam de orientação temporal específica.²⁹

Mesmo com essa atemporalidade, lembramos que a atenção a um jardim de cerejeiras, às folhas, à grama e à nuvem refletida na pele da cereja nos remete à primavera e ao verão, quando essas árvores florescem e dão frutos. Quase podemos ver a cor verde no poema, sem que ela seja explicitamente referida. Mas, de fato, quando a última estrofe nos leva à neve, perguntamo-nos em que tempo e em que espaço estamos (o que já estava dado desde o título, da Francônia para o Tibete).

Recuperando a ideia de “palavras simbólicas” de Cook, segundo Marie Simone Rollin, “os estudos de sinologia [de Eich] antes da guerra não só voltaram sua atenção para o signo poético, como despertaram nele o gosto pela elipse ideogramática”³⁰. A ideia

²⁸ “This poem is so laden with symbolic words that nearly every poem in the collection is connected with it in one way or another.” id, p. 201.

²⁹ “Most of the poems following this point in the collection do not concern themselves primarily with the progress of the year, but rather appear to be timeless, dealing with images and situations that are bound to no particular age or season. These poems, *Reise, Es ist gesorgt, Behalte den Augenblick, In anderen Sprachen, Mittags um zwei, Fränkisch-tibetischer Kirschgarten, Der Mann in der blauen Jacke, and Die Pfarrersköchin*, seem rather to have an eternal, repetitive quality, linking widely varied associations into unexpected relationships. As we shall see, it is this very quality that does tie these poems into the collection as a whole, despite their lack of specific time-orientation.” In Cook, 1971, p.199. Tradução e grifo meus. Vimos, contudo, como “Mirjam”, na primeira parte do livro, também traz esse caráter “atemporal”.

³⁰ “Seine sinologischen Studien vor dem Krieg hatten nicht nur seine Aufmerksamkeit auf das poetische Zeichen gelenkt, sie hatten in ihm den Geschmack an der ideogramatischen Ellipse geweckt.” Rollin, 1996, p. 30.

de eclipse faz sentido para pensar esse poema que como vimos, trabalha com uma frase nominal, em uma sucessão de apostos e metáforas.

É preciso recuperar também o que disse Glaser, conforme citado por Vieregg: a premiação de Eich no encontro do *Gruppe 47* em 1950, em Inzigkofen, teria selado o fim da *Kahlschlaglyrik*, que mal começara. Glaser considera que Eich se dirige agora a “generalidades *atemporais*” — a palavra “atemporal” também aparece na citação de Cook acima —, distanciando-se, com esse poema em específico, do presente da República Federal da Alemanha³¹. “O tempo de uma ‘poética mágica’”, diz Glaser, “em que o que é material ‘inspira’, volta para a linguagem com esse estilo de transfiguração espiritual”³². Glaser fala ainda em “tendências de encapsulamento” em relação ao aqui e ao agora³³.

Poderíamos contradizer essa declaração de Glaser, notando que Eich está justamente olhando para o aqui e o agora: a nervura na folha, a nuvem refletida na pele da cereja, o vento, todos esses são fenômenos que, quando observados, nos ligam ao tempo presente — ainda que não, talvez, ao aqui e ao agora a que se esperava que Eich se referisse naquele momento —, um aqui histórico, político, que desse contornos à existência esfacelada de quem se encontrava na Alemanha depois da Guerra. O aqui e o agora que se esperava de Eich era o aqui e agora que ele havia descrito tão bem em “Latrine” e “Inventur”. Para Vieregg, nesse poema, “o francônio brilha mais uma vez transfigurado como cifra do protetor e santificador da tradição”, e o que “se abre” é uma memória do passado de Eich, que Vieregg chama, um pouco pejorativamente, de “meu espaço e meu tempo”,

[...] a lembrança do encontro de 14 anos antes com Eichstädt [hoje grafada Eichstätt], a “cidade-mosteiro” do poema, que Eich — criando mais uma vez aquela “generalidade atemporal” — conecta às tendas dos peregrinos do Tibete budista, remetendo diretamente a um texto da época da *Kolonne*, mais especificamente *Eine Karte im Atlas* [Um mapa no Atlas] de 1932, em que um “tibetano” na “tempestade” e “neve” porta o “dito sagrado” em “bandeirolas e retalhos de pano”³⁴ pelo “pico do passo”, do mesmo modo

³¹ Ver 1.3.

³² “Die Zeit einer ‘magischen Poetik’, in der das Materielle ‘verhaucht’, kehrt mit diesem spirituellem Verklärungsstil sprachlich zurück”. Glaser apud Vieregg, 1996, p. 3.

³³ “Abkapselungstendenzen”, Id, Ibd.

³⁴ “Noch einmal leuchtet auch verklärend das Fränkische auf, als Chiffre des Beschützenden und die Tradition Heiligenden, nämlich in *FränkischTibetischer Kirschgarten*, das auch Glaser als Beispiel anführt. Und noch einmal öffnet sich ‘mein Raum und meine Zeit’, nämlich die Erinnerung an die 14 Jahre

que acontece no poema: a santificação da vida simples e natural, de que Eich mais acreditava se aproximar quando estava na “Francônia”: “reviro meus olhos em êxtase quando penso em Eichstätt”, Eich escreve a Artur Kuhnert em junho de 1936, e segue: “e depois vêm os encantadores ninhos francônios: Weißenburg e Ellingen, sempre castelos e torres e fontes com santos. Merkendorf, Wolframs-Eschenbach, Ornbau e por toda parte coaxavam os sapos.” (id, p.23)

O paralelo de Vieregg com *Eine Karte im Atlas* faz sentido: além do tibetano, da tempestade e da neve, com figurações claras no nosso poema, as bandeirolas e retalhos de pano de *Eine Karte im Atlas*, portando o dito sagrado, remetem às fitas desfiadas, o que coincide com a segunda versão do poema, em que tais fitas são suporte para o mantra budista “om mani padme hum”. O passo, ou desfiladeiro, estava presente no texto de 1932 — por seu pico o tibetano carregava o dito sagrado, conforme vimos acima — e ressurge no poema dos anos 1950 com o vento-de-passo.

As localidades citadas por Vieregg, Wießenburg, Ellingen, Merkendorf, Wolframs-Eschenbach e Ornbau, ficam todas na Francônia Central, na Baviera, e toda a região é repleta de mosteiros. Eichstätt — a cidade das igrejas e mosteiros, que conta com uma importante universidade católica, é até hoje destino de procissões (nos lembramos dos peregrinos), está próxima de montanhas (picos, desfiladeiros, passos), no vale do rio Altmühl, e conta com cerejeiras em seus jardins — naquela época também era considerada parte da Francônia Central.

Na segunda versão do poema, Eich nos dá a dica do possível mosteiro tibetano: Lhasa e Kumbum. Em Vieregg, nos deparamos com a certeza de que a cidade-mosteiro referida por Eich é Eichstätt, na Francônia — e assim temos os dois possíveis mosteiros sobrepostos, de tempos, espaços e religiões diferentes. Se tudo provém de uma mesma divindade, conforme a teoria da emanação, Eich explora uma espécie de sincretismo religioso com essa sobreposição. Vale lembrar também do estorninho: esse pássaro que é

zurückliegende Begegnung mit Eichstätt, der ‘Klosterstadt’ im Gedicht, die Eich - wiederum jene ‘überzeitliche Allgemeingültigkeit’ schaffend - mit den Pilgerzelten des buddhistischen Tibet verbindet und damit nun direkt auf einen Text aus der Zeit der Kolonne zurückgreift, nämlich auf *Eine Karte im Atlas* von 1932, wo ein ‘Tibeter’, in ‘Sturm’ und ‘Schnee’, auf ‘Fähnchen und Tuchfetzen’, den ‘heiligen Spruch’ über die ‘Paßhöhe’ trägt, wie es auch im Gedicht geschieht: die Heiligung des einfachen, naturnahen Lebens, dem Eich, im persönlichen Erleben, sich im ‘Fränkischen’ am nächsten glaubte: ‘Ich verdrehe verzückt die Augen, wenn ich an Eichstätt denke’, hatte Eich im Juni 1936 an Artur Kuhnert geschrieben und fährt fort: ‘und dann kommen die bezaubernden fränkischen Nester: Weißenburg und Ellingen, immerzu Schlösser und Türme und Brunnen mit Heiligen. Merkendorf, Wolframs - Eschenbach, Ornbau und überall quakten die Frösche.’” id, p.23.

típico da Eurásia, e que, portanto, em teoria poderia tanto estar no Tibete quanto na Francônia, ainda mais quando pensamos que o céu não tem fronteiras. O pássaro, que costuma cantar, e muitas vezes cuida de representar o vate dentro de um poema, aqui escuta uma prece: é como se a poesia não partisse dele, mas já estivesse dada, soprada pela mesma divindade de onde tudo provém.

No poema “Fränkisch-tibetischer Kirschgarten”, Eich sobrepõe imagens em sequência, todas aparentemente equivalentes, assim como sobrepõe sons, espaços remotos como o Tibete e a Francônia, temporalidades diversas como a primavera e o inverno, e religiosidades diversas como o budismo e o catolicismo. A forma está a serviço desse sentido que fala em impermanência e emanção. Tudo isso é o que levaremos em conta ao recriar o poema em nossa tradução.

3.4.5. Tradução

Fränkisch-tibetischer Kirschgarten	Jardim de cerejeiras francônio-tibetano
Gebet im Ohr der Stare aus den Zellen der Klosterstadt, über den Kirschenhängen die Aderung im Blatt,	Prece no ouvido do estorninho das celas da aldeia-mosteiro, nas encostas cerejeiras a nervação no folheto,
mit Rost- und Regenzeichen geschrieben auf flatterndes Gras, was von zerfransten Bändern zornig der Paßwind las,	com sinais de fungo e chuva na grama adejante se escreveu o que de fitas desfiadas fero o vento-de-passo leu,
von einem Wolkschatten in die Kirschenhaut geprägt, ein Rauschen, das die Schnecke in ihrem Hause trägt,	de uma sombra de nuvem na tez da cereja estampada, um eco, que o caracol carrega em sua casa,

das vom Boden des Kessels
aufsteigt, eine Welle im Tee,
über den Pilgerzelten
gehißt als Fahne von Schnee.

que do fundo do vale,
onda no chá, se ergue,
içada às tendas peregrinas
como bandeira de neve.

A partir da tabela abaixo, faço um comentário sobre os aspectos formais de minha própria tradução.

Jardim de cerejeiras francônio-tibetano

1	Prece no ouvido do estorninho	/--/---/-	1-4-8	3f	x		ε s i
2	das celas da aldeia-mosteiro,	-/--/--/-	2-5-8	3f	a	ej.ro	s ε e
3	nas encostas cerejeiras	--/---/-	3-5-7	3f	x		s e
4	a nervação no folhede,	---/--/-	4-7	2f	a'	e.du	s
5	com sinais de fungo e chuva	--/---/-	3-5-7	3f	x		u
6	na grama adejante se escreveu,	-/--/---/	2-5-9	3m	b	ew	ə
7	o que de fitas desfiadas	---/\-/-	4-6-8	3f	x		f i
8	fero o vento-de-passo leu,	--/---/-	3-6-8	3m	b	ew	f
9	de uma sombra de nuvem	--/---/-	3-6	2f	x		
10	na tez da cereja estampada,	-/--/--/-	2-5-8	3f	c	a.də	e
11	um eco, que o caracol	-/ /---/	2-4-7	3m	x		ε k
12	carrega em sua casa,	-/\-/-	2-4-6	3f	c'	a.zə	k ε
13	que do fundo do vale,	--/---/-	3-6	2f	x		u a i
14	onda no chá, se ergue,	\- /---/	1-4-6	3f	d	er.gi	a
15	içada às tendas peregrinas	-/\-/--/-	2-4-8	3f	x		a
16	como bandeira de neve.	/--/---/-	1-4-7	3f	d'	ε.vi	

Buscando uma equivalência funcional³⁵, tentei me manter entre 6 e 8 sílabas poéticas, excluindo o verso 6, que não pôde ser reduzido a menos de 9 sílabas poéticas. São seis versos de 8 sílabas, cinco de 7 sílabas, e quatro de 6 sílabas poéticas. Com esse balanço entre versos mais curtos e mais longos, acredito que consegui trazer a sonoridade da redondilha maior, que funciona como um metro fantasma e remete às canções populares em português. O que não consegui, nesse poema com muitos desafios lexicais, foi manter os 3 acentos em todos os versos, nem a alternância entre terminação masculina e feminina — excluindo-se a segunda estrofe, que manteve essa alternância: chuva/escreveu/desfiada/leu. Outra diferença métrica está nos pés. Se no original vimos predominantemente iambos, um ritmo quase sempre alternante, aqui vemos um ritmo que alterna entre padrão binário, ternário e quaternário. Os iambos aparecem aqui e ali, como no verso 12: “carrega em sua casa”.

A segunda estrofe também é o único caso de rima consoante (e pobre) que se manteve, conforme o original: escreveu/leu. Todas as demais rimas que criei acabaram sendo toantes, diferente do original: mosteiro/folhedo, estampada/casa, ergue/neve, mas o esquema de rimas se manteve: *xaxa'*, *xbxb*, *xcxc'*, *x dx d'*. Houve uma tentativa de fazer as rimas *a* e *b* ressoarem, como no original, com o som de [e]: mosteiro/folhedo/escreveu/leu. Esse som apareceu ainda em outras sílabas tônicas como aldeia/cereja/tez, na tentativa de fazer com o [e] o que o poema original fazia com o [a]. A rima em [a], na terceira estrofe, segue como assonância nas sílabas acentuadas vale/chá/içada. A última rima, que inclui o som de [ε], também foi aparecendo ao longo do poema, com prece/celas/eco/carrega, para desembocar no ergue/neve. Notamos ainda assonâncias em [u] no verso 5, com fungo/chuva, e em [i] nos versos 1 e 7, com ouvido/estorninho e fitas/desfiadas. Há também aliteraões como essa em [f], no verso 7, de fitas/desfiadas, que vaza para o verso 8 com “fero”, e principalmente nos versos 11 e 12 em [k], com eco/caracol/carrega/casa. Na primeira estrofe, o som sibilante do [s] percorre todos os versos: prece/celas/sobre/cereja/nervação.

A tabela abaixo permite uma comparação entre os aspectos formais do original e da minha tradução, conforme os apontamentos acima. Depois partiremos para uma análise sintática e semântica, que nos permitirá olhar para os enjambements, uma característica central do poema original.

³⁵ Ver 2.7.

	Fränkisch-tibetischer Kirschgarten			Jardim de cerejeiras francônio-tibetano		
1	v_ v_ v_ (v)	3w	x	/--/---/-	3f	x
2	vv_ vv_ v_	3m	a	-/--/--/-	3f	a
3	_v v_ v_ (v)	3w	x	--/---/-	3f	x
4	v_ v_ v_	3m	a	---/--/-	2f	a'
5	v_ v_ v_ (v)	3w	x	--/---/-	3f	x
6	v_ vv_ vv_	3m	b	-/--/---/	3m	b
7	v_ v_ v_ (v)	3w	x	---/---/-	3f	x
8	_v v_ v_	3m	b	--/---/-	3m	b
9	v_ v_ v_ (v)	3w	x	--/---/-	2f	x
10	vv_ v_ v_	3m	c	-/--/--/-	3f	c
11	v_ v_ v_ (v)	3w	x	-/---/-	3m	x
12	v_ v_ v_	3m	c	-/---/-	3f	c'
13	_v v_ v_ (v)	3w	x	--/---/-	2f	x
14	v_ vv_ vv_	3m	d	\---/---/	3f	d
15	_v v_ v_ (v)	3w	x	-/---/---/-	3f	x
16	v_ v_ vv_	3m	d	/---/---/-	3f	d'

Agora partamos para a análise sintática/ semântica:

	Fränkisch-tibetischer Kirschgarten	Jardim de cerejeiras francônio-tibetano
1	Gebet im Ohr der Stare	Prece no ouvido do estorninho
2	aus den Zellen der Klosterstadt,	das celas da aldeia-mosteiro,
3	über den Kirschenhängen	nas encostas cerejeiras
4	die Aderung im Blatt,	a nervação no folheto ,
5	mit Rost- und Regenzeichen	com sinais de fungo e chuva
6	geschrieben auf flatterndes Gras,	na grama adejante se escreveu ,
7	was von zerfransten Bändern	o que de fitas desfiadas
8	zornig der Paßwind las,	fero o vento-de-passo leu,
9	von einem Wolkenschatten	de uma sombra de nuvem
10	in die Kirschenhaut geprägt,	na tez da cereja estampada,
11	ein Rauschen, das die Schnecke	um eco, que o caracol
12	in ihrem Hause trägt,	carrega em sua casa,

13	das vom Boden des Kessels	que do fundo do vale,
14	aufsteigt, eine Welle im Tee,	onda no chá, se ergue ,
15	über den Pilgerzelten	içada às tendas peregrinas
16	gehißt als Fahne von Schnee.	como bandeira de neve.

OMISSÕES**INVERSÕES SINTÁTICAS****MUDANÇAS****ACRÉSCIMOS**

Algumas mudanças lexicais foram propostas para buscar um resultado melhor no ritmo e nas rimas: o singular, no caso do “estorninho”, diferente do original, no verso 1. No lugar de “cidade-mosteiro”, criou-se a palavra “aldeia-mosteiro”, no verso 2. No lugar de “folha”, optei pelo seu coletivo, “folhedo”, para a rima toante com “mosteiro”, no verso 4. No verso 5, optei por “fungo”, sinônimo de uma das acepções de “ferrugem” e de “Rost”, tanto em alemão quanto em português³⁶. No verso 8, optei por “fero”, no lugar de “irado”; as duas palavras são análogas, e o adjetivo “fero” costuma ser usado para falar do vento, com o sentido de “impetuoso, violento, furioso”. No verso 11, embora a acepção mais estrita de “eco” seja a de um som repetido, a extensão de seu sentido é sinônima de “ruído”.

Houve também algumas inversões sintáticas. No verso 6, fizemos uma pequena mudança, do particípio “escrito” [geschrieben] para o verbo “se escreveu”. Isso trouxe um prejuízo sintático e semântico; no original, como vimos, o primeiro verbo na voz ativa aparecia só no verso 8, criando essa sensação de flutuação própria do estilo hipotático e dos enjambements, enquanto aqui temos um verbo já no verso 5. Com a passiva reflexiva, o verso também acabou sendo o mais longo, com 9 sílabas poéticas, como vimos. Por outro lado, temos um ganho: com o particípio, teríamos que escolher o número e o gênero, e assim determinar a que esse “escrito” se refere: os sinais, ou a nervação na folha, ou a

³⁶ “Designação comum a várias doenças de plantas cultivadas, causadas por diferentes fungos microscópicos e que se caracterizam esp. pelo recobrimento total ou parcial do vegetal por manchas de cor vermelho-escura, marrom, preta ou branca; ferrugem dos vegetais”, segundo o Houaiss, acessado em 30 de agosto de 2021, disponível em: <https://houaiss.uol.com.br>. “Von Rostpilzen hervorgerufene, zum Verkümmern oder Absterben der befallenen Pflanzen führende Pflanzenkrankheit, die mit auffallenden, meist rostfarbenen, von den Sporen der Rostpilze herrührenden Flecken einhergeht Gebrauch — Botanik”, segundo o Duden, disponível em: https://www.duden.de/rechtschreibung/Rost_Korrosionsprodukt_Krankheit, acessado em 30 de agosto de 2021.

prece. Com a voz passiva, o sentido fica mais aberto, não sabemos bem o que “se escreveu”, como no original.

O maior prejuízo causado por uma inversão sintática está na última estrofe. Para rimar ergue/neve, perdemos o enjambement “que do fundo do vale/ se ergue”, e tivemos que antecipar o aposto “onda no chá”, deixando o ritmo do poema mais truncado. A opção por “vale” foi tomada em prol do ritmo, e assim excluímos a possibilidade de leitura de “Kessel” como “chaleira”. Também tivemos de deslocar, no verso 15, o particípio “içada”, que no original só aparece no verso 16, em mais um enjambement. Perdemos assim mais um enjambement para manter o ritmo do poema, e também porque a inversão em português “sobre as tendas peregrinas/ içada” soa marcada, artificial, enquanto é plenamente natural, não marcada, em alemão. Uma pequena alteração diz respeito à preposição do verso 15. A melhor tradução seria “sobre” ou “acima de”, mas optamos por “a” por uma questão rítmica, e essa acaba sendo a regência correta do verbo “içar”, embora implique em uma proximidade maior, em uma relação de contiguidade mesmo, na ideia de que essa onda está sendo içada às tendas, como se estivesse sendo içada a um mastro. Perdemos os dois enjambements da última estrofe, infelizmente. E fato é que ela tem um sentido um tanto imperscrutável em português, mas como vimos essa também era uma característica do original — além de ser uma característica da obra *Botschaften des Regens* como um todo.

Mesmo com esses detalhes, a tradução traz um trabalho rico de sonoridade, além de um léxico elevado e uma sintaxe críptica que contrastam, assim como o original, com o estilo da canção popular, das quadras rimadas e do metro fantasma de redondilha maior.

3.5. “Kurz vor dem Regen”

roupas no varal
deus seja louvado
entre as coisas lavadas
 Paulo Leminski

Oito anos antes de ser publicado em *Botschaften des Regens*, em 1955, o poema “Kurz vor dem Regen” é referido nos cadernos de notas de Eich, no dia 11 de junho de 1947: “Gedicht Gleich wird es regnen”. Provavelmente, é um poema escrito na primavera. Trata-se do 33º de 48 poemas de *Botschaften des Regens*, situado, portanto, na metade final do livro. Marcado pelo autor como um texto para leituras em voz alta, foi apresentado em um encontro do *Gruppe 47*¹. Está estruturado em três quadras de meia-rima cruzada, conforme veremos na análise formal. A partir das leituras de Kryspin, Fenner e Kaneko, nossa interpretação vai no sentido de pensar o poema como um ciclo dentro do ciclo de poemas de *Botschaften des Regens*, que trabalha com uma epifania circundada por elementos cotidianos.

3.5.1. Primeira tradução: interlinear

Kurz vor dem Regen	Pouco antes da chuva
1 Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!	Já, já vai chover, traz as roupas para dentro!
2 Auf der Leine die Klammern schwanken.	No varal os pregadores balançam.
3 Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein.	Uma sombra de nuvem encobre a pedra.
4 Die Dächer sind voller Gedanken.	Os telhados estão cheios de pensamentos.
5 Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,	Eles são pensados em telhas e ardósia,

¹ A nota às obras completas de Eich não especifica em qual dos encontros do grupo o poema foi lido.

6	gekalkten Kaminen und beizendem Rauch.	chaminés caiadas e fumaça corrosiva.
7	Mein Auge horcht den bestürzenden Worten,	Meu olho escuta palavras consternadoras,
8	o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!	Ó dito silencioso do arbusto em chamas!
9	Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.	Um soluço começa a emergir em mim.
10	Die wandernden Schatten ändern den Stein.	As sombras errantes transformam a pedra.
11	Ein Windstoß zerrt an den flatternden Hemden.	Uma lufada de vento estira as camisas esvoaçantes.
12	Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein! ²	Já, já chove. Vem com as roupas para dentro!

O poema começa e termina com uma frase exclamativa que se dirige a um outro, um você, ou tu (du), dando-lhe uma informação, “Já, já vai chover”, seguida de uma ordem: “traz as roupas para dentro!”. Não sabemos quem diz essa frase a quem, se o eu lírico a diz a um outro ou um outro a diz ao eu lírico. “Wäsche” é um termo sem correspondência exata em português. Pode ser traduzido por “roupa”, mas não se trata de qualquer roupa: é especificamente a roupa por lavar, a roupa lavada, a roupa de cama, ou a roupa íntima. Nesse caso, a roupa lavada e estendida, que deve ser trazida para dentro, porque logo vai chover.

Se o primeiro verso traz a voz de alguém que está dentro de casa, “traz as roupas para dentro”, o segundo verso desloca nossa atenção para o lado de fora dessa casa. A palavra “Leine”, literalmente corda ou cabo, pode ser entendida aqui como o “varal” onde “balançam” os “pregadores” (Klammern), que seguram as roupas, no verso 2. “Wolkenschatten” é a sombra de uma nuvem, que “escurece”, ou “encobre” (verdunkelt), a “pedra”, no verso 3. Não fica claro que pedra é essa: a pedra de um caminho, ou a pedra de que é construída a própria casa — esta hipótese faz sentido quando notamos que logo se cria um campo semântico em torno da construção da casa, nos versos seguintes. É o caso dos “telhados”, que estão “cheios de pensamentos”, ou de “ideias” (Gedanken) no verso 4, encerrando a primeira estrofe.

Notamos que depois da frase de abertura, exclamativa e imperativa, seguem-se três versos descritivos, que observam o fenômeno da chegada da chuva: os pregadores que balançam, a nuvem que faz sombra sobre a pedra, os telhados cheios de pensamentos — sendo que esse verso traz uma figura poética: a personificação dos telhados, que se

² GW I, 1991, p.99.

tornam como que a cabeça da casa. Os telhados surgem, talvez, como uma extensão daquele que os observa, este sim cheio de pensamentos. Lembramos que os pensamentos já figuraram em outro poema do corpus: “Februar”, no verso “Doch der Gedanke hat pochende Hufe”, em tradução literal “Mas o pensamento tem cascos barulhentos”. Se aqui em “Kurz vor dem Regen” vemos o pensamento ser atribuído aos telhados, inanimados, em “Februar” vimos o pensamento ganhar os atributos de um animal³.

Esses pensamentos (é a eles que o “sie” da segunda estrofe se refere) são pensados em “tijolos” ou “telhas” (Ziegel), “ardósia”, ou “xisto” (Schiefer), “chaminés caiadas” (gekalkte Kaminen) e “fumaça corrosiva” (beizender Rauch). Os dois primeiros versos da segunda estrofe se aprofundam, portanto, nessa imagem de telhados *pensantes*, cujos *pensamentos se pensam* em telhas, ardósia, chaminés caiadas e fumaça corrosiva. Eis o material do pensamento dos telhados, eis sua materialidade. Tanto em “Februar” quanto em “Kurz vor dem Regen”, o autor usa uma imagem incômoda para falar do pensamento: cascos barulhentos e fumaça corrosiva, respectivamente. Como mencionado antes, os telhados, as telhas, a ardósia e as chaminés erguem esse campo semântico em torno dos elementos de que se faz uma casa, campo de que a “pedra” pode fazer parte. Há um contraste entre as chaminés caiadas, brancas, e a fumaça corrosiva, preta, que será ampliado nas imagens seguintes dessa mesma estrofe, conforme veremos em breve.

Só no verso 7, bem no centro do poema, surge explicitamente um “eu”. E o *olho* desse eu *escuta* as “palavras consternadoras”, ou “perturbadoras” (bestürzende Worte). Essa imagem sinestésica do *olho* que *escuta* é mais um elemento de contraste e tensão nessa estrofe central. E que palavras são essas que ele escuta? Um novo elemento desponta no verso seguinte (8), numa invocação iniciada pelo “ó”: o “dito” ou “provérbio silencioso” (lautloser Spruch) de um “arbusto em chamas” (feurigen Strauch). Esse arbusto em chamas pode ser lido de ao menos duas formas. Por um lado, um arbusto com flores vermelhas, “feuerrot” [vermelho-fogo], como se diz em alemão, que poderia ser uma roseira ou um rododendro — e nos lembramos que este deve ser um poema de primavera. Por outro lado, há nesse arbusto uma provável referência bíblica a que voltaremos mais à frente, na interpretação do poema. Enquanto os telhados estão cheios de pensamentos, o arbusto emite um dito silencioso. Depois dos telhados pensantes, mais uma vez vemos uma personificação — nesse último caso, de um elemento da natureza. Ao lado do contraste entre a fumaça e a chaminé caiada, e do estranhamento na imagem

³ Ver 3.3.

do olho que *escuta*, temos um oximoro na construção de “dito silencioso”. É uma estrofe toda construída em cima de tensões e contradições.

Na terceira estrofe, o eu-lírico volta, com um “soluço” de choro (Schluchzen), que começa a emergir “em mim” (in mir) – um sinal de emoção, talvez uma epifania causada pela chegada da chuva, pelas palavras perturbadoras, pelo dito silencioso e/ou pelo arbusto em chamas. Os três últimos versos espelham os três últimos da primeira estrofe. Primeiro são retomadas as sombras, agora mudando de lugar, “vagueantes”, “errantes” (wandernden), que “transformam”, “alteram”, “mudam” (ändern) a pedra. Além do pensamento, a sombra e a pedra são dois outros elementos que remetem a “Februar”. A pedra, no outro poema, era aquela que o “vento libertou”, talvez coberta pela areia, e aqui de certa forma o mesmo acontece: o vento faz as nuvens e sua sombra se moverem sobre a pedra, alterando seu aspecto para quem a vê. Quanto à sombra, lembremos os últimos versos do poema: “Warst du es, Schatten, der meiner gedachte /und im Läuten der Schellen war? /Ach, der mich flüsternd anrief und lachte, / warf er mir Asche auf Brauen und Haar?”, na tradução literal: “Foi você, sombra, que recordou de mim/ e que estava a tocar os guizos?/ Ah, que me chamou sussurrando e riu,/ jogou sobre mim cinzas, em sobrancelhas e cabelo?”. Se em “Februar” a sombra remetia diretamente ao universo mágico-religioso, sendo evocada pelo eu-lírico, aqui ela parece mais concreta: trata-se da sombra que as nuvens fazem sobre a pedra. Ainda assim, tanto a “sombra” quanto a “nuvem” são elementos presentes no Antigo Testamento, que serão retomados na interpretação do poema. Lembramos ainda que a mesma palavra composta, “Wolkenschatten” [sombra de nuvem], aparece no poema “Fränkischer-tibetischer Kirschgarten”, refletida na pele da cereja.

Depois da sombra, o vento da primeira estrofe também é retomado. Embora não fosse nomeado, ele balançava os pregadores no varal, e agora é explicitamente referido: uma “lufada”, “rajada” ou um “pé-de-vento” (Windstoß) “estira”, “puxa” ou “traciona” (zerrt) as “camisas esvoaçantes” (flatternden Hemden). O último verso do poema é uma pequena variação do primeiro: no primeiro hemistíquio, a frase aparece no presente, “Já, já chove” (Gleich regnet es), trazendo a chuva mais para perto em relação ao começo do poema, em que a frase estava formulada no futuro, “Já, já vai chover” (Gleich wird es regnen); no segundo hemistíquio, a pequena alteração no verbo (de “hereinnehmen” para o sinônimo “hereinholen”) não encontra muitas opções no português. Uma opção seria “recolhe”, mas o verbo não funciona tão bem combinado com “para dentro”, um elemento importante que mostra a posição de quem fala (dentro) em relação ao que está

acontecendo do lado de fora. Outra opção seria “Vem com as roupas para dentro”, com uma pequena alteração sintática: o uso da preposição. Mas ainda chegaremos lá.

3.5.2. Análise do ritmo: prosódia, métrica, esquema de rimas, aliterações, assonâncias e outros aspectos formais

	esquema prosódico (Wagenknecht)	esquema métrico (Burdorf)	esquema métrico (Wagenknecht)	acento s/rimas
1	3 3 2 4 1 3 2 4 1 1 4 Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!	~ ~ _ ' _ ' _ _ ' _ _ ' _ Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!	_ vv_v vv_vv_	4m a
2	2 2 4 1 2 4 1 4 1 Auf der Leine die Klammern schwanken.	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Auf der Leine die Klammern schwanken.	vv_vv_v(v)	3f b
3	2 4 1 3 1 1 4 1 2 4 Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein.	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein.	v_v_vv_vv_	4m a
4	2 4 1 3 4 1 1 4 1 Die Dächer sind voller Gedanken.	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Die Dächer sind voller Gedanken.	v_vv_vv_(v)	3f b
5	2 3 1 4 2 4 1 2 4 1 Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,	v_v_v_vv_(v)	4f x
6	1 4 1 1 4 1 2 4 1 1 4 gekalkten Kaminen und beizendem Rauch.	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ gekalkten Kaminen und beizendem Rauch.	v_vv_vv_vv_	4m c
7	2 4 1 4 2 1 4 1 1 4 1 Mein Auge horcht den bestürzenden Worten,	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Mein Auge horcht den bestürzenden Worten,	v_v_vv_vv_(v)	4f x
8	2 4 2 1 4 2 2 4 1 1 4 o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!	v_vv_vv_vv_	4m c
9	2 4 1 1 4 2 2 4 2 3 1 Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.	v_vv_vv_v_(v)	4f x
10	2 4 1 1 4 1 4 1 2 4 Die wandernden Schatten ändern den Stein.	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Die wandernden Schatten ändern den Stein.	v_vv_v_vv_	4m a
11	2 4 3 4 2 2 4 1 1 4 1 Ein Windstoß zerrt an den flatternden Hemden.	_ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ Ein Windstoß zerrt an den flatternden Hemden.	v_v_vv_vv_(v)	4f x
12	3 4 1 2 3 2 4 1 1 4 Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!	' _ _ ' _ _ ' _ _ ' _ _ ' _ Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!	v_vv vv_vv_	3m a

O poema é formado por três quadras. A leitura em voz alta do autor foi determinante para a sua escansão⁴. Chamo a atenção, a título de exemplo, para a segunda

⁴ A leitura de Eich está disponível em <https://www.lyrikline.org/pt/poemas/kurz-vor-dem-regen-3814?showmodal=fa>. Acessado em 15 de julho de 2021.

análise do primeiro verso, em que duas sílabas de acento secundário aparecem em seguida (Gleich wird es regnen, ~ ~ _ _ ' _). Em sua leitura em voz alta, Eich opta por acentuar a primeira sílaba, “Gleich”. Já no segundo hemistíquio do verso, “nimm die Wäsche herein!”, ele opta por não acentuar a primeira sílaba, “nimm”, de acento secundário, deixando o primeiro acento recair sobre “Wäsche”. Muitas vezes esses acentos secundários não são lidos, como no começo do primeiro verso da segunda estrofe (Sie sind gedacht, _ _ ' _), em que o autor não acentua a segunda sílaba, só a quarta. Mas seria igualmente possível ler o poema acentuando algumas dessas sílabas de acento secundário.

As duas últimas tabelas mostram que metade dos versos tem terminação acentuada, masculina, e metade não acentuada, feminina. Há uma alternância entre versos de final acentuado e não acentuado, como vimos no poema “Februar”, mas essa alternância sofre uma inversão da primeira estrofe — em que os versos pares são femininos e os ímpares, masculinos — para a segunda e a terceira estrofes — em que os versos ímpares são femininos e os pares, masculinos. Não há, portanto, um rigor absoluto nessa alternância.

Em termos de acento, notamos o seguinte: no começo do poema, há uma alternância entre versos de 3 e 4 acentos, mas os versos de 4 acentos acabam predominando a partir do verso 5. Mais uma vez, não há rigor absoluto. Há certa “Füllungsfreiheit”, liberdade no posicionamento de sílabas não acentuadas, o que é típico em poemas como esse, construídos na forma da *Volkslied*. Como vimos, quando não há regularidade nos pés, eles não interessam à nossa análise. Notamos, contudo, que diferente de “Mirjam”, em que há uma clara alternância entre sílaba acentuada e não acentuada, aqui há uma predominância de pés ternários, mais especificamente anapestos (cerca de 25 pés dentre 44, ou 56%). A composição de iampos e anapestos é bem frequente, como no verso 2: “Auf der Leine die Klammern schwanken”.

A primeira quadra segue o padrão de rimas *abab* e as demais têm só os versos pares rimados: *xcxc*, *xaxa* — mais uma vez, não há um rigor absoluto na construção. A rima *a*, em [aɪ̯n], encontra eco nas sílabas acentuadas “Gleich” e “Leine”, criando assonâncias. E não só a rima *a* é repetida na última estrofe, como também as palavras “Stein” e “herein”. Aqui, a assonância do ditongo também é reforçada pelas palavras “aufzusteigen” e, novamente, “Gleich”. Como vimos antes, o último verso do poema mimetiza o primeiro, com pequenas alterações, numa estrutura circular. Voltando para a segunda estrofe, a rima *b* em [aʊ̯x] também é reforçada pelas assonâncias internas, com as sílabas acentuadas das palavras “Auge” e “lautloser”, nos versos 7 e 8. Vemos

assonância também entre “Ziegel” e “Schiefer”, no verso 5, e aliteração em “gekalkten Kaminen”, no verso 6.

Nota-se ainda que o uso abundante do Partizip I cria um paralelismo nos dois versos centrais do poema: “beizendem Rauch”/ “bestürzenden Worten”. A mesma estrutura é retomada na última estrofe, com “wandernden Schatten” e “flatternden Hemden”. No quadro abaixo, nos aprofundamos nas rimas, assonâncias e aliterações, além de concentrar as informações das análises anteriores (número de acentos e terminação masculina ou feminina).

Kurz vor dem Regen		acento	rima final	rima final	aliter. asson.
1	Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!	4m	<i>a</i>	aṽn	aṽ
2	Auf der Leine die Klammern schwanken.	3f	<i>b</i>	aṽkṽ	aṽ, ʃ
3	Ein Wolken Schatten verdunkelt den Stein.	4m	<i>a</i>	aṽn	aṽ, ʃ
4	Die Dächer sind voller Gedanken.	3f	<i>b</i>	aṽkṽ	d
5	Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,	3f	<i>x</i>	x	d, i:
6	gekalkten Kaminen und beizendem Rauch.	4m	<i>c</i>	aṽx	aṽ, k
7	Mein Auge horcht den bestürzenden Worten,	4f	<i>x</i>	x	aṽ, ɔ
8	o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!	4m	<i>c</i>	aṽx	aṽ, ʃ
9	Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.	4f	<i>x</i>	x	ʃ aṽ
10	Die wandernden Schatten ändern den Stein.	4m	<i>a</i>	aṽn	ʃ aṽ
11	Ein Windstoß zerrt an den flatternden Hemden.	4f	<i>x</i>	x	ʃ
12	Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!	3m	<i>a</i>	aṽn	ʃ aṽ

Como vimos, essas quadras não têm uma rigidez absoluta na alternância de rimas, acentos, pés, ou terminação masculina/feminina. Ainda assim, vemos uma preponderância da meia rima cruzada, de versos de 4 acentos, e uma alternância entre terminações masculina e feminina, com uma quebra da primeira para as demais estrofes. São as duas últimas estrofes que se preenchem de adjetivos (gekalkten, lautloser,

feurigen), e mais especificamente os formados pelo Partizip I (beizendem, bestürzendem, wandernden, flatternden). A sonoridade da primeira e da última estrofes está centrada no ditongo [aɪ] e no som de [ʃ], e na estrofe central, no ditongo [aʊ].

3.5.3. Comparação entre as duas versões do poema

Em carta a Oda Schäfer em 20/06/1947, o poema “Kurz vor dem Regen” aparece diferente do que seria em sua versão final, sobretudo quando olhamos para a segunda e a terceira estrofes. As alterações estão grifadas em negrito no quadro abaixo, com a ajuda de mais uma tradução interlinear.

Kurz vor dem Regen [1947]

Pouco antes da chuva

1	Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!	Já, já vai chover, traz as roupas para dentro!
2	Auf der Leine die Klammern schwanken.	No varal os pregadores balançam.
3	Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein.	Uma sombra de nuvem encobre a pedra.
4	Die Dächer sind voller Gedanken.	Os telhados estão cheios de pensamentos.
5	Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,	Eles são pensados em telhas e ardósia,
6	und in der Kaminen beizendem Rauch.	e nas chaminés fumaça corrosiva.
7	Ich ahne, in dieser sprachlosen Sprache	Eu intuo, nessa linguagem muda
8	begriffe ich Gottes Dasein auch.	e também compreendo a existência de Deus.
9	Ein Schluchzen fühle ich zu mir kommen.	Sinto um soluço chegar a mim.
10	und atemlos horch ich hinaus auf den Stein.	e sem fôlego escuto a pedra.
11	Ein jäher Windstoß zerrt an den flatternden Hemden.	Uma lufada abrupta de vento estira as camisas esvoaçantes.
12	Gleich wird es regnen. Hol die Wäsche herein! ⁵	Já, já vai chover. Vem com as roupas para dentro!

⁵ Cf. EICH, GW I, 1991, p. 461. Os grifos nas diferenças em relação à versão final são meus.

Kurz vor dem Regen [*Botschaften des Regens*, 1955]

Pouco antes da chuva

1	Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!	Já, já vai chover, traz as roupas para dentro!
2	Auf der Leine die Klammern schwanken.	No varal os pregadores balançam.
3	Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein.	Uma sombra de nuvem encobre a pedra.
4	Die Dächer sind voller Gedanken.	Os telhados estão cheios de pensamentos.
5	Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,	Eles são pensados em telhas e ardósia,
6	gekalkten Kaminen und beizendem Rauch.	chaminés caiadas e fumaça corrosiva.
7	Mein Auge horcht den bestürzenden Worten,	Meu olho escuta palavras consternadoras,
8	o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!	Ó dito silencioso do arbusto em chamas!
9	Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.	Um soluço começa a emergir em mim.
10	Die wandernden Schatten ändern den Stein.	As sombras errantes transformam a pedra.
11	Ein Windstoß zerrt an den flatternden Hemden.	Uma lufada de vento estira as camisas esvoaçantes.
12	Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!	Já, já chove . Vem com as roupas para dentro!

Analisemos as alterações para refinar a leitura dos sentidos do poema, partindo da segunda estrofe. Com a mudança no verso 6, o autor evitou a repetição da conjunção “und” e trouxe o adjetivo “gekalkten” (caiadas) para as chaminés, criando uma aliteração e enriquecendo a construção da imagem dessas chaminés — imagem que, como vimos, contrasta com o preto da fumaça. A maior mudança da segunda estrofe está nos versos 7 e 8. No verso 7, em vez de “eu intuo”, uma construção mais corriqueira, o autor criou na versão final a imagem sinestésica do “olho” que “escuta”. O oximoro “linguagem muda” foi deslocado para o verso 9 e se tornou o “dito silencioso”, e a ele se somaram as “palavras perturbadoras”, na versão definitiva. A passagem explicitamente religiosa da versão original, no verso 8, “e também compreendo a existência de Deus”, funciona como uma chave para desvendar a citação bíblica do verso definitivo, com o “dito silencioso do arbusto em chamas”. De fato, o arbusto em chamas parece ser uma maneira de mencionar indiretamente a *existência de Deus*. Trata-se, provavelmente, da sarça que arde no fogo mas não se consome, quando Deus aparece em meio à chama para pedir a Moisés que saia com seu povo do Egito. A aparição se dá no monte Horebe, no capítulo 3 do

Livro do Êxodo. Em alemão, a forma mais recorrente de mencionar o arbusto seria “brennender Dornbusch”, e não “feuriger Strauch”, mas o uso do sinônimo se justifica pela rima Strauch/Rauch. Destrinchar o sentido do poema tem consequências para a tradução: tentarei adotar “sarça ardente”, a forma tradicional em português para esse episódio bíblico — desde que a sonoridade permita. A sarça ardente, que remete à presença de Deus no Antigo Testamento, pode ser a sarça flamejante (*flamboyant*, conforme o nome de outra espécie do mesmo reino) de tão vermelha, que, também por sua beleza e brilho, pode remeter à existência de Deus, em um momento de epifania.

No primeiro verso da terceira estrofe (9), houve apenas uma mudança de formulação: em vez de o eu-lírico sentir um soluço “vir até mim”, o soluço vira o sujeito e “começa a emergir em mim”. No verso 10, houve uma mudança maior. Antes, o foco estava no eu-lírico, que “sem fôlego” escutava a pedra (o verbo que aparece é “horchen”, aquele que, na versão final, cria uma imagem sinestésica com o olho, na estrofe anterior). Em vez de um “eu” que escuta a pedra, o que temos na versão final são sombras errantes que “mudam” a pedra. Lembremos que a pedra já havia aparecido na primeira estrofe, sendo encoberta pelas nuvens. Agora, as nuvens se mexem e transformam a pedra com sua sombra errante. A ideia de mudança e transformação parece ser central nessa estrofe: o eu-lírico que vê um soluço emergir, a sombra que corre sobre a pedra e a transforma, e por fim a rajada de vento que repuxa as camisas esvoaçantes. A mudança de tempo traz mudanças para toda parte, no poema: balança os pregadores, encobre a pedra, deixa os telhados cheios de pensamentos e o eu-lírico com soluço, altera a pedra, estira as camisas. Há uma atmosfera de iminência que percorre os versos do começo ao fim, e voltaremos a esse ponto mais adiante.

Nos versos 11 e 12, há apenas dois detalhes diferentes entre as versões: o adjetivo “jäher” [abrupta], que caracterizava a “rajada de vento”, cai na versão definitiva, mais concisa, e a repetição do primeiro hemistíquio do primeiro verso, “Gleich wird es regnen”, sofre uma pequena transformação: “Gleich regnet es”, conforme vimos. Já mostrei como a chuva parece mais próxima com o uso do tempo presente no lugar do futuro. Mas vale pensar também nessas pequenas alterações formais do primeiro para o último verso do poema como pequenas transformações “silenciosas” que o autor imprime sobre o texto, enquanto transformações naturais estão sendo tematizadas. O movimento mínimo de “Gleich wird es regnen” para “Gleich regnet es” e de “Nimm die Wäsche herein” para “Hol die Wäsche herein” é também o movimento mínimo da pedra encoberta para a pedra transformada pela sombra da nuvem, do pregador que balança para a camisa

que estira, do soluço que começa a emergir no eu-lírico. Todas essas pequenas variações formais contribuem para criar essa atmosfera de “pouco antes da chuva”, para citar o título do poema, em que tudo parece se desorganizar para encontrar uma nova organização.

3.5.4. A voz da crítica

Anna Magdalena Fenner chama a atenção para o fato de que a raiz de “bestürzend” aparece em outros dois poemas do livro de Eich: “Im Sonnenlicht” e “Botschaften des Regens”. Neste último poema, o oitavo do livro, e que dá título a ele, rezam os versos: “**Bestürzt** vernehme ich/ die Botschaften der Verzweiflung,/ die Botschaften der Armut/ und die Botschaften des Vorwurfs”, ou seja: “**Consternado** ouço/ as mensagens de desespero,/ as mensagens de pobreza/ e as mensagens de reprovação”. Muitas páginas adiante, a chuva de “Botschaften des Regens” é retomada em “Kurz vor dem Regen”, conforme passa o inverno de “Februar” e chega a primavera. E junto com a chuva, vêm as palavras **consternadoras** — que podem ser as mesmas que já apareceram no começo do livro: mensagens de desespero, pobreza e reprovação. “Im Sonnenlicht”, por sua vez, é o poema seguinte a “Kurz vor dem Regen”. A passagem que nos interessa é a seguinte: “Was üppig sie gab,/ was wir genommen ohne Besinnen,/ das unverlangte Geschenk, –/ eines **bestürzenden** Tages/ wird es zurückverlangt.”, ou seja, “O que ele [o sol] deu em abundância,/ o que tomamos sem pensar,/ o presente que não foi pedido, –/ em um dia **consternador**/ será exigido de volta”.

Temos, portanto, três figurações da consternação ao longo do livro: o eu-lírico consternado diante das mensagens de desespero, pobreza e reprovação (em “Botschaften des Regens”) as palavras consternadoras que o olho do eu-lírico escuta, provenientes do dito silencioso de uma sarça ardente (em “Kurz vor dem Regen”) e o dia consternador em que o sol — tomado em abundância e sem pensar — será exigido de volta (em “Im Sonnenlicht”). Esse lexema, entre tantos outros, interessa a Fenner por expressar uma emoção⁶. Talvez a emoção trazida por ele seja a responsável pela sensação de iminência, de que alguma coisa está prestes a acontecer, talvez alguma coisa ruim, talvez só uma chuva.

⁶ Fenner, 2015, p.110.

Por um lado, a leitura de Fenner nos evoca o que dizia Vieregg sobre os poemas de Eich no pós-guerra, “Der Nachmittag” e “Kurz vor dem Regen”, respectivamente:

Todos os “requisitos do idílio” ainda estão lá: telhados cobertos de musgo, pássaros, fumaça subindo das chaminés [...]. Mas agora, em vez de duração, o último instante antes de o idílio se tornar horror. [...] Assim, Eich atingiu o cerne de seu tempo, o “sentimento básico de medo” do qual falara. E assim encontrou seu tom próprio, o famoso tom de Eich, no qual os ouvintes de rádio e leitores de poesia da década de 1950 logo se viciaram, aquela ânsia em se apegar ao familiar quando se sabe da perda iminente, por exemplo, no célebre verso de “Kurz vor dem Regen” [Pouco antes da chuva]: “Bald regnet es, Hol die Wäsche herein!” [Logo já chove, traz as roupas para dentro!]⁷.

Ao mesmo tempo, pode ser que essa emoção esteja ligada à epifania de ver a chuva chegar, de constatar a força da natureza no vento, nas nuvens se movendo com as sombras, e no arbusto em chamas, seja pela cor de suas flores, seja como anúncio da presença de Deus. Afinal, ao ler esse poema de Eich, vale ter em conta o hino “Die Frühlingsfeyer” [A festa da primavera], de Friedrich Gottlieb Klopstock, escrito entre 1759 e 1771, um dos poemas mais celebrados da tradição alemã, que narra a chegada da chuva enquanto evoca e louva Deus. Segundo Dieter Lamping, o poema de Klopstock é “entusiástico”, e o hino seria o gênero próprio para esse sentimento, já que os gêneros seriam formas moldadas por afetos humanos, conforme Meyer-Sickendiek⁸. Eich se liga a essa tradição, portanto, com um poema de primavera que tematiza a chuva e, junto ao fenômeno da natureza, evoca a presença de Deus. O entusiasmo pode ser visto claramente no verso 8, com o “ó” que introduz a sarça ardente.

Na visão de outro germanista, Egbert Krispyn, a “totalidade da criação” é tematizada de modo bastante direto no poema “Kurz vor dem Regen”. Segundo ele,

O infinito é representado pela imagem da sarça ardente, e a finitude pela roupa no varal, ameaçada pela chuva. O poema consiste de três quadras rimadas, mas formalmente é bem diferente das obras do gênero *Volkslied* de períodos anteriores. A estrofe do meio é dedicada à esfera da eternidade,

⁷ Ver 1.3.1, onde o trecho é citado originalmente.

⁸ apud Lamping, 2016, p.173.

enquanto o início e o fim, em sua reiteração quase idêntica do motivo da lavagem de roupas, relacionam o círculo completo do universo físico e metafísico a esse acontecimento cotidiano.⁹

A ideia central de Krispyn, de um círculo físico e metafísico representado por um evento cotidiano — a lavagem de roupas — e pela chegada da chuva, parece reproduzir em pequena escala uma estrutura do livro como um todo, que, como vimos em Cook, é um ciclo de poemas, que começa no outono, percorre as outras três estações do ano, e se fecha de novo no outono. É interessante pensar na estrofe central (que Krispyn diz dedicada à “esfera da eternidade”) como uma epifania cercada por uma moldura de elementos cotidianos, aspecto que notamos também em “Weg zum Bahnhof”¹⁰.

Krispyn fala em “ameaça” — o que nos leva a pensar, mais uma vez, em “consternação”, a emoção destacada por Fenner. A “criação” referida por Krispyn pode ser tanto a “criação” do ponto de vista teológico, a criação do mundo, tematizada com a presença de Deus no poema, quanto a criação literária que, como vimos, guarda para Eich um caráter mágico e quase religioso, na busca de uma linguagem pura da qual tudo o que se escreve e diz é meramente tradução. Lembremos suas palavras:

Cada palavra protege um reflexo do estado mágico, onde ela corresponde ao objeto que se pretende referir, onde ela é idêntica à criação. Dessa linguagem, desses nunca ouvidos e inaudíveis, de certo modo nós só podemos sempre traduzir, bem ou mal e de todo modo nunca perfeitamente, mesmo que a tradução nos pareça bem-sucedida.¹¹

Esse pensamento leva Eich ao extremo de pensar a impossibilidade da escrita, o que pode estar relacionado com o “dito silencioso da sarça ardente” — ora, onde não há linguagem possível que possa abarcar a criação e o círculo da natureza, o silêncio e a comunicação não-verbal podem ser a única saída. Não por acaso, o trecho traz uma referência aos “nunca ouvidos e inaudíveis”. Diz Eich: “Que tenhamos a tarefa de

⁹ “Die Unendlichkeit ist vertreten in dem Bild des feurigen Strauchs, die Endlichkeit in der von dem Regen bedrohten Wäsche auf der Leine. Das Gedicht besteht aus drei reimenden Vierzeilern, aber ist formal grundverschieden von den volksliedartigen Werken aus früheren Perioden. Die mittlere Strophe ist dem Bereich der Ewigkeit gewidmet, während Anfang und Ende in ihren fast identischen Erwähnungen des Wäsche-Motivs den Kreis des physischen und metaphysischen Universums an der Nahtstelle dieser alltäglichen Erscheinung sich schließen lassen.” Krispyn, 1967, p.335.

¹⁰ Ver 3.2.

¹¹ Eich, GW IV, 1991, p.612.

traduzir, isso é o realmente decisivo na escrita, é ao mesmo tempo aquilo que dificulta a escrita para nós, e **talvez até a torne por vezes impossível**¹². Conforme vimos, Fenner compreendeu dessas linhas que a realidade é criada pela linguagem, e Lampart viu nelas um eco religioso, já que “a palavra e a coisa” estão em consonância e o próprio Eich afirma que “todo escrito se aproxima da teologia”.¹³ Ainda observamos, aqui, o poeta Eich dos anos 1930, ligado à *Naturmagische Schule* [Escola da magia da natureza], mas é preciso ter em conta a virada em direção à modernidade que alguns críticos apontam em *Botschaften des Regens*, que podemos ver em traços presentes no poema em questão, como a incomunicabilidade e o ceticismo da linguagem (figurados no dito silencioso), e um certo mal-estar (figurado nas palavras consternadoras, na fumaça corrosiva, nas sombras de nuvem)¹⁴.

O excerto de Eich citado acima faz parte do “Rede vor den Kriegsblinden” [Discurso aos cegos de guerra], também evocado pela germanista Sho Kaneko em sua leitura do poema “Kurz vor dem Regen”. Mas Kaneko cita outra passagem do discurso: “Não busco a confirmação de crenças por meio da palavra escrita, busco antes uma perturbação”¹⁵. A frase lembra aquela outra em que Eich afirma fazer perguntas com seus versos, e não dar respostas¹⁶. Perguntas e perturbação, em vez de respostas e confirmação. A perturbação parece uma boa chave para pensar o mal-estar, a atmosfera de iminência e transformação nesse poema, que havíamos detectado acima. Kaneko vê em Eich um autor “premonitório” e “inquietante”, e considera “Kurz vor dem Regen” um dos poemas mais bem realizados nesse sentido, ao lado de “Betrachtet die Fingerspitzen” [Contemplai a ponta do dedo]¹⁷. As “roupas ameaçadas pela chuva” causam, segundo a autora, uma “perturbação” que se converte no encontro com o fogo e com Deus, conforme o Velho Testamento (Êxodo 3,2). A nossa hipótese bíblica encontra confirmação, portanto, na sua leitura. É essa mesma inquietação, afirma a autora, que acelera o ritmo do tempo humano, no poema “Geisenhausen”, do livro *Abgelegene Gehöfte*: “Der Zeiger der Turmuhr läuft

¹² Id, Ibid. grifo meu.

¹³ Ver 1.4.1.

¹⁴ Post-Adams, Fenner, Cook, em 1.5.

¹⁵ “Ich meine nicht die Bestätigung von Glaubenssätzen durch das geschriebene Wort, eher meine ich eine Beunruhigung.” EICH, GW IV, p.611. Tradução minha.

¹⁶ Ver 2.3.

¹⁷ Kaneko, 1977, p.266.

schneller/ unter dem Dohlangewicht” [O ponteiro do relógio da torre corre mais rápido/ sob o peso das gralhas]¹⁸. Para Kaneko,

Eich está basicamente tentando evocar a unidade perdida entre a natureza e o homem por meio de um manuseio técnico-artístico da linguagem. É essa tentativa que Heselhaus chama de “simbolismo fictício”. É uma consequência de o autor ter escolhido “ver o mundo como linguagem”¹⁹.²⁰

Se essa “unidade perdida entre a natureza e o homem” é evocada na estrofe central, a estrofe que representa a “eternidade” para Kryspin, ou a “totalidade da criação”, a última estrofe vem para restaurar a vivência cotidiana, a experiência da “finitude”, fechando esse círculo epifânico. Na leitura de “Februar”, Kaneko fala da “pedra que o vento libertou” como uma imagem de lápide, e aqui a mesma leitura seria possível, especialmente se considerarmos que há sombras passando por cima dessa pedra. Como já detectamos uma passagem bíblica no poema, é preciso pensar na “sombra da morte”, evocada inúmeras vezes nos livros do Antigo Testamento. A morte, aqui tematizada, pode ser mais uma parte natural desse círculo da criação e dos movimentos de transformação da natureza. A morte, ao mesmo tempo, é mais um elemento consternador, inquietante e ameaçador. A sombra de nuvem, por outro lado, costuma estar associada à aparição de Deus, como por exemplo no livro dos Números, que fala na “Nuvem de Iahweh”²¹, e no capítulo 9 do livro de Lucas, no Novo Testamento²². Pensar a nuvem como presença de Deus também faz sentido no contexto do poema, já que a sarça ardente, como vimos, também é um sinal de sua presença.

¹⁸ GW I, 1991, p.41.

¹⁹ Eich apud Kaneko, 1977 p.266.

²⁰ Kaneko, 1977, p.266 “Er ist in der Tat ein mahrender, beunruhigender Autor, und von den Gedichten, in denen er sich als solcher ausdrückte, ist das Gedicht ‘Kurz vor dem Regen’ neben dem Gedicht ‘Betrachtet die Fingerspitzen’ (1, 96) eines der gelungensten. In diesem Gedicht wandelt sich die Beunruhigung in den Hinweisen auf die vom Regen bedrohten Wäsche zur Begegnung mit einem Feuer um, wie es mit Gottes Erscheinung im Alten Testament verbunden ist (Exodus 3, 2.): ‘O lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!’ Es ist auch die Beunruhigung, durch die das Tempo der menschlichen Zeit beschleunigt wird: ‘Der Zeiger der Turmuhr läuft schneller / unter dem Dohlangewicht’ (1,40). Eich versucht im Grunde durch die technisch-artistische Handhabung der Sprache die verlorene Einheit zwischen Natur und Mensch zu beschworen. Dieser Versuch ist es, den Heselhaus “eine fiktive Symbolik” nennt. Darin ist eine Konsequenz zu sehen, die ein Schriftsteller aus seiner Entscheidung, “die Welt als Sprache zu sehen,” gezogen hat.” Tradução minha.

²¹ “Durante o dia a Nuvem de Iahweh pairava acima deles, quando partiam do acampamento.” Números 10:34. Bíblia de Jerusalém, 2013, p. 218.

²² “Ainda falava, quando uma nuvem desceu e os cobriu com sua sombra, e ao entrarem na nuvem, os discípulos se atemorizaram. Da nuvem, porém, veio uma voz, dizendo: ‘Este é o meu Filho, o Eleito; ouvi-o.’ Lucas 9:34,35. Id, p.1805.

Vimos, portanto, algumas nuances apontadas pela crítica: a palavra “consternador” como um lexema que traz emoções para o poema, na leitura de Fenner, que encontra eco na palavra “ameaça”, trazida tanto por Krispyn quanto por Kaneko, além da ideia de “perturbação” de Kaneko, criada por um autor “premonitório” e “inquietante”, e o “sentimento básico de medo” diante de uma “perda iminente” em Vieregg. A emoção, por outro lado, nos remete ao poema de Klopstock, um hino entusiástico em torno da primavera, e à possível epifania do poema com a chegada da chuva e a presença de Deus, figurada seja na sarça ardente, seja nas nuvens que se movem. Por fim, a ideia de um “círculo do universo físico e metafísico” relacionado ao ciclo cotidiano da lavagem de roupas, e a tematização da “totalidade da criação”, conforme Krispyn.

Passamos agora à tradução do poema, que buscará encontrar correspondências em português para o que vimos até aqui.

3.5.5. Tradução

Depois de uma primeira tradução interlinear do poema, buscamos agora recriá-lo com as correspondências possíveis em português. Lembramos o que é mais importante na análise formal do poema: versos de 4 acentos, rimas cruzadas e terminação masculina/feminina alternante, sem rigidez absoluta, e as rimas/aliterações em [aɪ] e [ʃ] nas estrofes inicial e final.

Kurz vor dem Regen

Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!
Auf der Leine die Klammern schwanken.
Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein.
Die Dächer sind voller Gedanken.

Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,
gekalkten Kaminen und beizendem Rauch.
Mein Auge horcht den bestürzenden Worten,
o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!

Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.
Die wandernden Schatten ändern den Stein.

Pouco antes da chuva

Já, já vai chover, traz as roupas pra cá!
As cordas do varal balançam com o vento.
A sombra da nuvem faz a pedra apagar.
Os telhados têm tantos pensamentos.

São pensados em telhas e ardósia,
chaminés caiadas e cáustica fumaça.
Meu olho escuta as palavras pungentes,
Ó dito inaudível da ardente sarça!

Dentro de mim se eleva um soluço.
A sombra errante faz a pedra mudar.

Ein Windstoß zerrt an den flatternden Hemden.
Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!

A lufada estira as camisas volantes.
Já, já chove. Vem com as roupas pra cá!

A partir da tabela abaixo, faço um comentário sobre os aspectos formais de minha própria tradução.

1	Já, já vai chover, traz as roupas pra cá!	-/--/ --/--/	2-5-8-11	4m	a	'a	a
2	No varal as cordas balançam com o vento.	--/ ---/---/	3-5-8-11	4f	b	ẽ.tu	a
3	A sombra da nuvem faz a pedra apagar.	-/--/---/---/	2-5-9-12	4m	a	'ar	a
4	Os telhados têm tantos pensamentos.	--/---/---/	3-6-10	3f	b	ẽ.tuʃ	t
5	São pensados em telhas e ardósia,	--/---/---/	3-6-9	3f	x		a, s
6	chaminés caídas e cáustica fumaça.	--/ ---/---/	3-5-8-12	4f	c	'a.sɐ	a
7	Meu olho escuta as palavras pungentes,	-/--/---/---/	2-4-7-10	4f	x		a
8	Ó dito inaudível da ardente sarça!	-/--/---/---/	2-5-8-10	4f	c	'ar.sɐ	a, d, i
9	Dentro de mim se eleva um soluço.	/---/---/	1-4-6-9	4f	x		m, i
10	A sombra errante faz a pedra mudar.	-/--/---/---/	2-5-9-12	4m	a	'ar	a
11	A lufada estira as camisas volantes.	--/---/---/	3-6-9-12	4f	x		a
12	Já, já chove. Vem com as roupas pra cá!	--/ ---/---/	3-7-10	3m	a	k'a	a

Os versos variam de 9 a 12 sílabas poéticas. Poderíamos pensar no decassílabo como metro fantasma desse poema, com pequenas oscilações para baixo e para cima. Há, como no original, uma abundância de anapestos: 28 de 45 pés, ou cerca de 62%. O ritmo do poema é, portanto, majoritariamente ternário, como o original alemão. Os anapestos são combinados com iambos (24%), poucos péons quartos (11%) e um único troqueu, no verso 9. Como no original, a maior parte dos versos tem 4 acentos, apenas três versos têm 3 acentos.

O esquema de rimas também foi mantido: abab/xcxc/xaxa, com a repetição da palavra “cá” no primeiro e no último verso. Perdeu-se a repetição de “Stein”, mas ainda são dois verbos compostos no infinitivo que constroem a rima com “cá”: “faz apagar” e “faz mudar”. As rimas são toantes em todo o poema, diferente do original, com rimas consoantes. Se havíamos notado, no original, um eco da rima *a*, em [aɪ̃n] em outras palavras do poema (como “gleich”, “Leine” e “aufsteigen”), aqui também vemos essa rima *a*, em [a], se espalhar pelo poema em assonâncias nas sílabas acentuadas de outras palavras: “já, já”, “traz”, “varal”, “lufada”, entre outras. Surgem outros pares de

aliterações, como “os telhados têm tantos pensamentos”, em [t], e “dito inaudível da ardente sarça”, em [d].

A primeira e a segunda estrofes conseguiram seguir a alternância entre versos femininos e masculinos, mas na estrofe do meio pareceu-me que mais se perderia do que se ganharia na busca de oxítonas para finalizar dois dos versos. A tabela abaixo permite uma comparação entre os aspectos formais do original de da minha tradução, conforme os apontamentos acima.

Kurz vor dem Regen			Pouco antes da chuva		
_vv_v vv_vv_	4m	a	-/-- --/--/	4m	a
vv_vv_v(v)	3f	b	--/--/--/-	4f	b
v_v_vv_vv_	4m	a	-/--/--/--/	4m	a
v_vv_vv_v(v)	3f	b	--/--/--/-	3f	b
vvv_v_vv_(v)	4f	x	--/--/--/-	3f	x
v_vv_vv_vv_	4m	c	--/--/--/-	4f	c
v_v_vv_vv_(v)	4f	x	-/--/--/-	4f	x
v_vv_vv_vv_	4m	c	-/--/--/-	4f	c
v_vv_vv_v(v)	4f	x	/--/--/--/-	4f	x
v_vv_v_vv_	4m	a	-/--/--/--/	4m	a
v_v_vv_vv_(v)	4f	x	--/--/--/--/-	4f	x
v_vv vv_vv_	4m	a	--/ --/--/	3m	a

Agora partamos para a análise sintática/ semântica:

Kurz vor dem Regen

Pouco antes da chuva

1	Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!	Já, já vai chover, traz as roupas pra cá!
2	Auf der Leine die Klammern schwanken.	No varal as cordas balançam com o vento .
3	Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein.	A sombra da nuvem faz a pedra apagar .
4	Die Dächer sind voller Gedanken.	Os telhados têm tantos pensamentos.
5	Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer,	São pensados em telhas e ardósia,
6	gekalkten Kaminen und beizendem Rauch.	chaminés caiadas e cáustica fumaça .
7	Mein Auge horcht den bestürzenden Worten,	Meu olho escuta as palavras pungentes ,
8	o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!	Ó dito inaudível da ardente sarça !
9	Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen.	Dentro de mim se eleva um soluço.
10	Die wandernden Schatten ändern den Stein.	A sombra errante faz a pedra mudar .
11	Ein Windstoß zerrt an den flutternden Hemden.	A lufada estira as camisas volantes.
12	Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!	Já, já chove. Vem com as roupas pra cá!

OMISSÕES

INVERSÕES SINTÁTICAS

MUDANÇAS

ACRÉSCIMOS

O único acréscimo se deu na primeira estrofe, verso 2: “com o vento”, para que se desse a rima com “pensamentos”. Mas o vento está implícito no verso, e aparecia no verso 11 do poema, “Windstoß”, palavra que foi traduzida por “lufada”, apenas, sem que houvesse necessidade de repetir o lexema. Em vez dos “pregadores”, uma palavra de três sílabas e pouco sonora no contexto, optei por balançar as “cordas” do varal, recuperando o sentido de “Leine”. A alteração mais sofrida, talvez, seja dos verbos “verdunkelt” (encobre, escurece) e “ändern” (mudar) para os compostos “faz apagar” e “faz mudar”. Talvez ainda se possa encontrar solução melhor para isso. O mais grave talvez seja “faz apagar”, que tem um sentido diferente de “escurecer” ou “encobrir”. No mais, as únicas alterações foram do pronome indefinido “ein” para o definido “a”, nos versos 3 e 11, por questões rítmicas, e do plural para o singular no verso 9, “a sombra errante” em vez de “as sombras errantes”, mas nesses pontos não há grandes problemas. A inversão sintática adjetivo-substantivo, no final dos versos 6 e 8, não é a mais natural em português, mas é possível, ainda mais na linguagem poética, e com ela se manteve a rima entre a fumaça e a sarça, como no alemão – elementos que têm uma contiguidade semântica no contexto, já que a sarça está queimando (sem se consumir, no episódio bíblico, mas poderíamos esperar dela que se tornasse fumaça).

Manteve-se ainda o paralelismo sintático do Partizip I: ardente sarça, sombras errantes e camisas volantes. Só a “cáustica fumaça” ficou de fora, porque “corrosiva” escapava totalmente ao ritmo do poema. A palavra “pungentes”, no lugar de “consternadoras” para qualificar as palavras trouxe um aspecto interessante, pois uma de suas acepções diz “que fere fundo os sentidos, esp. a audição, o olfato, o paladar”²³ — e esse é aquele verso com uma passagem sinestésica, do olho que escuta. O olho acaba por escutar palavras “atormentadoras”, “lancinantes” (sinônimos de “pungente”), e que ainda por cima “ferem fundo os sentidos”.

²³ Cf. dicionário Aulete digital.

Considerações finais

UMA BREVE ANTOLOGIA

Reúno aqui os cinco poemas traduzidos, ao lado dos originais: “Miriam”, “Caminho para a estação”, “Fevereiro”, “Jardim de cerejeiras francônio-tibetano” e “Pouco antes da chuva”. Do outono ao verão, um percurso possível por *Botschaften des Regens*. Depois de apresentada essa breve antologia, procuro resumir os traços em comum entre eles, para então refletir sobre o processo de tradução e o trabalho como um todo.

<p>Miriam</p> <p>No pavilhão que Miriam viu, A cruz da porta oxidada. A aranha tece cinza os fios que a mão de quem trucida?</p> <p>A calha ambreia, vê, qual palha. Hoje é ontem, já se viu. De algum lugar alguém gargalha e Miriam solta os fios.</p>	<p>Mirjam</p> <p>Im Pavillon wo Mirjam war, vermorscht das Fensterkreuz. Die Spinne webt ihr graues Haar und wessen Hand verstreut's?</p> <p>Gib acht, das Rohr vergilbt wie Stroh. Heut ist, was gestern war. Ein Lachen hallt von irgendwo und Mirjam löst ihr Haar.</p>
<p>Caminho para a estação</p> <p>A fábrica quieta deserta ao luar. Ao frio da manhã quero me acostumar aceitar!</p>	<p>Weg zum Bahnhof</p> <p>Noch schweigt die Fabrik, verödet im Mondschein. Das Frösteln des Morgens wollt ich gewohnt sein!</p>

<p>À direita na capa o café na garrafa a mão congelando no bolso da calça</p> <p>rumo ao trem das seis ia cambaleante a dor não me afetava se eu me fosse o bastante.</p> <p>Mas agora toca meu coração o sopro quente de lá das padarias como um carinho E não consigo estar em paz.</p>	<p>Rechts in der Jacke die Kaffeeflasche die frierende Hand in der Hosentasche</p> <p>so ging ich halb schlafend zum Sechsuhrzug, mich griffe kein Trauern, ich wär mir genug.</p> <p>Nun aber rührt der Warme Hauch aus den Bäckerein mein Herz an wie eine Zärtlichkeit und ich kann nicht gelassen sein.</p>
<p>Fevereiro</p> <p>O vento me leva por ruas desertas, diante de lojas e um bar, a neve arranhou minha testa e fez minha pele rachar.</p> <p>Da cinza se espalham sinais entrançados, por cima da pedra que emerge do chão. Ouço algum som, quem quer meu contato? Não me alcançam sino nem coração .</p> <p>Mas as ideias têm cascos tenazes e os trenós nos carris a deslizar um eco se agarra ao degrau e à grade das mangas de gelo repletas de ar.</p>	<p>Februar</p> <p>Vom Wind durch leere Straßen getrieben, an Wirtshaus und Läden vorbei, Schnee hat meine Wangen gerieben und riß mir die Haut entzwei.</p> <p>Aus Asche gestreut verschlungene Zeichen, über dem freigewehten Stein. Klingt mir das Ohr, wer will mich erreichen? Kein Herz, kein Geläute holen mich ein.</p> <p>Doch der Gedanke hat pochende Hufe, und Kufen schleifen im Wagengleis, ein Echo greift flüchtig nach Gitter und Stufe aus windgebauchten Ärmeln von Eis.</p>

<p>Foi você, sombra, que pensou em mim, enquanto estava a tocar os guizos? Ah, me chamou sussurrando a rir, lançou-me cinzas aos cabelos e cílios?</p>	<p>Warst du es, Schatten, der meiner gedachte und im Läuten der Schellen war? Ach, der mich flüsternd anrief und lachte, warf er mir Asche auf Brauen und Haar?</p>
<p>Jardim de cerejeiras francônio-tibetano</p> <p>Prece no ouvido do estorninho das celas da aldeia-mosteiro, nas encostas cerejeiras a nervação no folhedo,</p> <p>com sinais de fungo e chuva na grama adejante se escreveu, o que de fitas desfiadas fero o vento-de-passo leu,</p> <p>de uma sombra de nuvem na tez da cereja estampada, um eco, que o caracol carrega em sua casa,</p> <p>que do fundo do vale, onda no chá, se ergue, içada às tendas peregrinas como bandeira de neve.</p>	<p>Fränkisch-tibetischer Kirschgarten</p> <p>Gebet im Ohr der Stare aus den Zellen der Klosterstadt, über den Kirschenhängen die Aderung im Blatt,</p> <p>mit Rost- und Regenzeichen geschrieben auf flatterndes Gras, was von zerfransten Bändern zornig der Paßwind las,</p> <p>von einem Wolkenschatten in die Kirschenhaut geprägt, ein Rauschen, das die Schnecke in ihrem Hause trägt,</p> <p>das vom Boden des Kessels aufsteigt, eine Welle im Tee, über den Pilgerzelten gehißt als Fahne von Schnee.</p>
<p>Pouco antes da chuva</p> <p>Já, já vai chover, traz as roupas pra cá!</p>	<p>Kurz vor dem Regen</p> <p>Gleich wird es regnen, nimm die Wäsche herein!</p>

<p>As cordas do varal balançam com o vento. A sombra da nuvem faz a pedra apagar. Os telhados têm tantos pensamentos.</p> <p>São pensados em telhas e ardósia, chaminés caiadas e cáustica fumaça. Meu olho escuta as palavras pungentes, Ó dito inaudível da ardente sarça!</p> <p>Dentro de mim se eleva um soluço. A sombra errante faz a pedra mudar. A lufada estira as camisas volantes. Já, já chove. Vem com as roupas pra cá!</p>	<p>Auf der Leine die Klammern schwanken. Ein Wolkenschatten verdunkelt den Stein. Die Dächer sind voller Gedanken.</p> <p>Sie sind gedacht in Ziegel und Schiefer, gekalkten Kaminen und beizendem Rauch. Mein Auge horcht den bestürzenden Worten, o lautloser Spruch aus dem feurigen Strauch!</p> <p>Ein Schluchzen beginnt in mir aufzusteigen. Die wandernden Schatten ändern den Stein. Ein Windstoß zerrt an den flatternden Hemden. Gleich regnet es. Hol die Wäsche herein!</p>
--	--

Vimos que os cinco poemas do corpus, componentes de um “ciclo de poemas” que percorre as estações do ano e observa traços da natureza, têm muitos aspectos em comum. Como ponto de partida, todos são estruturados em quadras, integrando o gênero da *Volkslied*: canção popular. Com pequenas nuances, eles trabalham todos com a rima cruzada (meia ou total), 3 ou 4 acentos por verso, terminações por vezes só masculinas (no caso de “Miriam”), mas em geral alternantes masculina/feminina. Todos trabalham com aliterações e assonâncias, rimas internas que complementam o trabalho das rimas finais, mas os poemas com trabalho de sonoridade mais rico talvez sejam “Fevereiro” e “Jardim de cerejeiras”. Dois poemas trabalham o enjambement: “Caminho para a estação” e “Jardim de cerejeiras”. Alguns poemas jogam com o contraste entre um registro mais elevado e uma forma notadamente popular, entre os quais destaco “Jardim de cerejeiras”.

No campo semântico, o primeiro ponto a observar é o caráter místico/ religioso de alguns dos poemas, com referências bíblicas (“Miriam”, “Pouco antes da chuva”) e sincretismo religioso (“Jardim de cerejeiras”). A “sombra de nuvem”, que aparece tanto em “Jardim de cerejeiras” quanto em “Pouco antes da chuva”, pode operar como um sinal da presença de Deus, assim como a “sarça ardente”, no caso do último poema.

Vários poemas trabalham com sinais visuais e sonoros. Entre eles destacaria “Fevereiro”, com os “sinais entrançados” que se espalham “da cinza”, a “pedra que emerge do chão”, o “som” de alguém que quer contato, o “sino”, o “eco” que se agarra ao “degrau e à grade”, os “guizos”, e mais uma vez as “cinzas” que a sombra quiçá tenha lançado sobre os cílios e cabelo do eu-lírico. “Jardim de cerejeiras” se aproxima de “Fevereiro” nesse ponto, com a “prece no ouvido do estorninho”, a “nervação no folheto”, os “sinais de fungo e chuva”, a “sombra de nuvem” estampada na “tez da cereja”, o “eco que o caracol/ carrega em sua casa”, entre outros. “Miriam” também trabalha com o que Lampart chamou de “cifras enigmáticas”: a “cruz da porta” que oxida, os “fios” que a aranha tece, a “calha” que amarela, um riso que ecoa de longe, não se sabe de quem.

Tanto “Miriam” quanto “Fevereiro” trazem um riso sinistro. A chuva aparece em “Jardim de cerejeiras” e em “Pouco antes da chuva”. O vento aparece em “Fevereiro”, “Jardim de cerejeiras” e “Pouco antes da chuva”. O pensamento aparece em “Fevereiro” e em “Pouco antes da chuva”. Dois poemas trazem epifanias. “Pouco antes da chuva” traz uma epifania religiosa ligada à natureza, enquanto “Caminho para a estação” traz uma epifania tipicamente urbana, mais ligada à solidão do eu-lírico e seus afetos. Alguns poemas têm uma atmosfera ameaçadora de iminência, ou de medo: “Miriam”, “Fevereiro” e “Pouco antes da chuva”.

Dois poemas parecem tratar mais especificamente do tempo: “Miriam”, com a passagem do tempo que deteriora a construção do pavilhão e, por outro lado, o “hoje e ontem” iguais, a descrição estática dos menores eventos. E “Jardim de cerejeiras”, com a suspensão do tempo e a equivalência entre todas as coisas — atemporalidade e emanção. E dois dos poemas são marcadamente urbanos: “Caminho para a estação” e “Fevereiro”, ambos retomados do livro anterior de Eich, *Untergrundbahn*. Os dois poemas são de inverno, e nos dois o eu-lírico caminha sozinho por um cenário hostil a ele. Além disso, os dois poemas trazem o lexema “coração”. Muitos dos poemas trazem enigmas — perguntas em vez de respostas, conforme a formulação poetológica do próprio Eich. Talvez os mais enigmáticos sejam “Miriam”, “Fevereiro” e “Jardim de cerejeiras”.

Esses são só alguns dos aspectos que vimos se repetirem ao longo dos poemas, mas essa análise comparativa permite muitos outros paralelos e analogias, que busquei apontar ao longo da leitura dos poemas.

A tradução dos poemas começou por uma breve contextualização. Depois, com a ajuda de uma tradução interlinear, fiz uma primeira leitura do poema, que poderia ser chamada de paráfrase. Comecei por essa paráfrase para não partir diretamente para a análise formal, mais árida, antes de oferecer ao leitor algum contato com o texto.

Seguiu-se então uma análise formal que se concentrou no ritmo do poema, na acepção mais ampla do termo. Para essa etapa, foi fundamental o trabalho desenvolvido no capítulo 2, mais especificamente nos pontos 2.5 a 2.7. Assim, analisei o metro, as rimas, assonâncias, aliterações, além de outros paralelos formais, sintáticos, lexicais e semânticos.

Parti então para uma comparação entre as versões do poema, quando havia versões anteriores, e uma análise de rigor quase filológico me permitiu esmiuçar aspectos ocultos do poema, que fizeram parte da história de sua criação. Muitas vezes pudemos nos aproximar de sentidos mais obscuros do poema com esse recurso.

Essas três leituras, paráfrase, análise formal e comparação entre as versões me permitiram chegar à interpretação dos poemas com bastante bagagem e muitas conexões já feitas. Para enriquecer ainda mais a interpretação, trouxe a voz da crítica, e busquei encadear o pensamento de cada crítico com minhas próprias impressões. Para essa etapa, o capítulo 1 foi fundamental, em que havia apresentado a vida e a obra de Eich a partir da leitura dos críticos.

Toda essa parte preliminar à tradução está fundamentada no capítulo 2, quando reflito sobre o papel do tradutor como crítico (Campos), com uma extensão para o trabalho do tradutor como um vetor pedagógico e, portanto, como um leitor arguto das obras que traduz. Ao mesmo tempo, essa parte preliminar encontra apoio na teoria de Britto, porque se mostra um método eficaz de determinar o que é mais importante no poema a ser traduzido.

Só então parti para a tradução dos poemas propriamente dita, com todas as ferramentas na mão: clareza sobre as características formais mais relevantes de cada poema e sua complexa teia de significados. A tradução é uma retradução, conforme a leitura de Goethe desenvolvida no capítulo 2, afinal, parte de uma primeira tradução interlinear.

Por fim, a tradução é analisada em detalhes e comparada com o original, tanto em seus aspectos formais quanto em seus aspectos semânticos. A análise também está

fundamentada no capítulo 2, com a tese defendida por Britto de que é possível avaliar traduções objetivamente.

A oficina permitiu que eu chegasse consciente a cada decisão tradutória, e, além disso, que chegasse a um grau profundo de conhecimento dos textos estudados e traduzidos, a ponto de poder discorrer sobre as tensões de cada um deles e escrever textos de apoio para acompanhar cada uma das traduções.

O trabalho poderia crescer com traduções de todos os poemas de Eich e de outros autores citados ao longo do texto. Esses poemas estão citados na íntegra no anexo. Seria interessante também praticar a tradução dos outros poemas do livro *Botschaften des Regens*, talvez com um nível de detalhamento e profundidade menor, inclusive aqueles em verso livre, para estabelecer outros paralelos e analogias, além de, é claro, poder dar a ler em português a obra como um todo.

Referências bibliográficas

SOBRE GÜNTER EICH, TRÜMMERLITERATUR

BAIER, Lothar. “Literaturpfaffen: Tote Dichter vor dem moralischen Kommando”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp.85-91.

BÖLL, Heinrich. “Bekenntnis zur Trümmerliteratur”. In: *Werke. Kölner Ausgabe Band 6*. Org. Árpád Bernáth e Annamária Gyurács. Verlag Kiepenheuer & Witsch, Colônia, 2007. Disponível em: https://www.erika-mitterer.org/dokumente/ZK_2015-3/boell_truemmerliteratur_2015-3.pdf. Acessado em 12 de fevereiro de 2021.

BÖTTIGER, Helmut. *Die Gruppe 47: Als die deutsche Literatur Geschichte schrieb*. München: Deutsche Verlags-Anstalt (DVA), 2012.

BUSCHE, Jürgen. “Wichtigtuerei”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. 69-70.

COOK, William K.: “Günter Eich’s ‘Botschaften des Regens’. An Analysis of the Collection as an Artistic Whole”. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory*, 46:3, pp. 198-209, disponível em <https://doi.org/10.1080/19306962.1971.11754897>, 1971, publicado online em 19 de Agosto de 2016.

DREWS, Jörg. “Nachwort”. In: Eich, Günter. *Sämtliche Gedichte*. Org. Jörg Drews. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2006, pp. 613-633.

DUTT, Carsten und PETERSDORFF, Dirk von (Org.): *Günter Eichs Metamorphosen. Marbacher Symposium aus Anlass des 100. Geburtstags am 1. Februar 2007*. Heidelberg 2009.

EICH, Günter. *Gesammelte Werke in vier Bänden. Revidierte Ausgabe. Band I: Die Gedichte Die Maulwürfe. Band IV: Vermischte Schriften*, org. Axel Vieregg. Frankfurt am Main: Suhrkamp Verlag, 1991.

. *Sämtliche Gedichte*. Org. Jörg Drews. Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2006.

EICH, Günter, e Joshua Mehigan. “Inventory.” *Poetry*, vol. 194, no. 1, 2009, pp. 37–39. Disponível em www.jstor.org/stable/25706529. Acessado em 3 Nov. 2020.

FENNER, Anna Magdalena. *Trauer in der deutschen Nachkriegslyrik. Zur Emotionsgestaltung bei Günter Eich, Marie Luise Kaschnitz und Nelly Sachs*. Dissertation zur Erlangung des philosophischen Doktorgrades an der Philosophischen Fakultät der Georg-August-Universität Göttingen. Göttingen 2015.

GARRAIO, Júlia. *Um lugar para a poesia: Günter Eich e a construção da imagem do poeta entre 1927 e 1959*. MinervaCoimbra. Centro Interuniversitário de Estudos Germanísticos. Coimbra, 2005.

GREINER, Ulrich. “Ein Streit um Eich”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. 63-68.

HARTUNG, Harald. “Königswüsterhäuser Landbote”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. 93-96.

HEISE, Eloá Di Pierro. *Gunter Eich: a poética da busca*. Boletim no 30 (nova série). Departamento de letras modernas no 06. Curso de língua e literatura alemã no. 01. São Paulo, 1980.

HETTICHE, Walter. “Günter Eichs lyrische Ordnungen: Mit einem Seitenblick auf Ilse Aichingers Gedicht ‘Befehl des Baumeisters beim Bau der Prinz-Eugen-Straße’”. *Literatur und praktische Vernunft*, editado por Frieder von Ammon, Cornelia Rémi e Gideon Stiening, Berlin, Boston: De Gruyter, 2016, pp. 589-614. Disponível em <https://doi.org/10.1515/9783110410358-026>, acessado em 16 de dezembro 2021.

KANEKO, Sho. “Naturlyrik als Entscheidung: Günter Eichs Lyrik bis 1955”. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte* 51, 247–271 (1977). Disponível em <https://doi.org/10.1007/BF03376304>, acessado em 20 de outubro de 2020.

KRISPYN, Egbert. „Günter Eichs Lyrik bis 1964“. *The German Quarterly*, May, 1967, Vol. 40, No. 3 (May, 1967), pp. 320-338. Disponível em: <http://www.jstor.com/stable/402392>, acessado em 14 de julho de 2020.

LAMPART, Fabian. *Nachkriegsmoderne: Transformationen der deutschsprachigen Lyrik 1945–1960*. Walter de Gruyter, Berlin/Boston, 2013.

LAMPING, Dieter. *Handbuch Lyrik: Theorie, Analyse, Geschichte*. 2ª edição. J. B. Metzler, Stuttgart, 2016.

NEUMANN, Peter Horst. *Die Rettung der Poesie im Unsinn. Der Anarchist Günter Eich*. Stuttgart, 1981.

POST-ADAMS, Ree: “Günter Eich”. In: *Kritisches Lexikon zur deutschsprachigen Gegenwartsliteratur*. Disponível em: “Eich, Günter”: <http://www.nachschlage.NET/document/16000000120>, acessado em 15 de outubro de 2019.

ROLLIN, Marie Simone. “Günter Eich: ein gestürzter Mythos”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. 29-48.

STAUDACHER, Cornelia. “Ein deutsches Dilemma”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. 97-100.

VIEREKG, Axel. “Einleitung” e “Mein Raum und meine Zeit: Antimodernismus und Idylle beim frühen Günter Eich”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. i a viii e pp. 3-28.

WAGNER, Hans-Ulrich. “Axel Vieregg: Der eigenen Fehlbarkeit begegnet. Günter Eichs Realitäten 1933-1945/ Glenn R. Cuomo: Career at the Cost of Compromise: Günter Eich’s Life and Work in the Years 1933-1946”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. 77-84.

WESSELS, Wolfram. “Eine Waffe namens Hörspiel: Wie der NS-Staat die Radiokunst für die Propaganda entdeckte und Schriftsteller dabei halfen”. In: *Unsere Sünden sind Maulwürfe: Die Günter-Eich-Debatte*. Org. Axel Vieregg. Rodopi. Amsterdam – Atlanta, GA, 1996, pp. 137-151.

SOBRE TEORIA DA TRADUÇÃO

BARRETO, Matheus. *Ritmo & tradução: a configuração rítmica na tradução de dez textos literários de língua alemã*. São Paulo. Tese de doutorado em andamento. (Letras – Língua e Literatura Alemã). Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da USP. Previsão de defesa: 2022.

BENJAMIN, Walter. “A tarefa do tradutor”. In W. Heidermann (Org.): *Clássicos da teoria da tradução*, pp. 203-228. Florianópolis: UFSC, 2010. (Tradução: Susana Kampff Lages. Publicação do original: 1923. Edição bilíngue)

BERMAN, Antoine. “La retraduction comme espace de la traduction”. *Palimpsestes* [En ligne], 4 | 1990, disponível em <https://journals.openedition.org/palimpsestes/596>, acessado em 5 de dezembro de 2018.

BRITTO, Paulo Henriques. *A tradução literária*. 2ª edição. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 2016.

. “Correspondência formal e funcional em tradução poética”. In Souza, Marcelo Paiva de, et al. *Sob o signo de Babel: literatura e poéticas da tradução*. Vitória: PPGL/MEL / Flor&Cultura, 2006.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. Org. Marcelo Tápia e Thelma Médici Nóbrega. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CRUZ, Celso Donizete. *O trabalho do tradutor: em busca de uma teoria para a prática*. São Paulo: FFLCH/USP, 2012, cap. 2, pp. 37-52. (Tese de doutorado)

GALLE, Helmut Paul Erich. “‘E tudo fica Melodia’: Observações sobre a Versificação do Fausto de Jenny Klabin Segall”. *Cadernos de Tradução*, v.41, n. 3 (2021), pp. 364-394.

GOETHE, Johann Wolfgang von. “Três trechos sobre tradução”, In W. Heidermann (Org.): *Clássicos da teoria da tradução*, pp. 29-37. Florianópolis: UFSC, 2010. (Tradução de Rosvitha Friesen Blume. Edição bilíngue).

.*Divã ocidentto-oriental*, São Paulo: Editora Estação Liberdade, 2020. (Tradução de Daniel Martineschen).

HEIDERMANN, Werner. “Prefácio”. In W. Heidermann (Org.): *Clássicos da teoria da tradução*, p. 11-16. Florianópolis: UFSC, 2010.

MESCHONNIC, Henri. “What is at stake in translating is the need to transform the whole theory of language”; “The sense of language, not the meaning of words”; “Why I am retranslating the Bible”; “Rhythm-translating, voicing, staging”. In: *Ethics and Politics of translating*. Translated and edited by Pier-Pascale Boulanger. John Benjamins: Amsterdam & Filadephia, 2011.

SCHLEIERMACHER, Friedrich Daniel Ernst. “Sobre os diferentes métodos de tradução”. In W. Heidermann (Org.): *Clássicos da teoria da tradução*, pp. 38-101. Florianópolis: UFSC, 2010. (Tradução: Celso R. Braidá. Palestra: 24/06/1813, Academia de Ciências de Berlin; publicação do original: 1838)

STOLZE, Radegundis. *Übersetzungstheorien. Eine Einführung*, Tübingen: Günter Narr, 1994.

SOBRE POESIA E PROSÓDIA

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*, 3ª edição. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.

“Rückkehr der Lehrdichtung? Zur Konjunktur des Naturgedichts in der deutschsprachigen Gegenwartslyrik im Kontext seiner Vorgeschichte”. pp. 285-313. In: IZfK 1, 2019.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. 4ª edição. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

JAKOBSON, Roman. “Linguística e poética”. In: *Linguística e comunicação*. Tradução: Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 1974.

OBERMEIER, Christian; MENNINGHAUS, Winfried; KOPPFELDS, Martin von; RAETTIG, Tim; SCHMIDT-KASSOW, Maren; OTTERBEIN, Sascha; KOTZ, Sonja A. “Aesthetic and emotional effects of meter and rhyme in poetry”. *Frontiers in Psychology*, v. 4, p. 10, 2013. doi:10.3389/fpsyg.2013.00010.

WAGENKNECHT, Christian. *Deutsche Metrik. Eine historische Einführung*. 3ª edição. Munique: Beck, 1993.

DICIONÁRIOS E OUTRAS OBRAS DE REFERÊNCIA

Bíblia de Jerusalém. Nova edição, revista e ampliada. (formato grande) 1ª edição. São Paulo, ed. Paulus, 2013.

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANDT, Alain. *Dicionário de símbolos — mitos, sonhos, costumes, gestos, formas, figuras, cores, números*. Com a colaboração de: André Barbault... [et al.]; coordenação Carlos Sussekind; tradução Vera da Costa e Silva... [et al.] 28ª edição. Rio de Janeiro, José Olympio, 2015.

Deutsches Rundfunkarchiv, disponível em <https://www.dra.de/de/bestaende/weimarer-rundfunk/>. Acessado em 10 de janeiro de 2021.

Dicionário Duden, disponível em <https://www.duden.de/>.

Dicionário DWDS, disponível em <https://www.dwds.de/>.

Dicionário Houaiss, disponível em https://houaiss.uol.com.br/corporativo/apps/uol_www/v6-0/html/index.php#0

Dicionário online Caldas Aulete, disponível em <https://aulete.com.br/>.

Die Bibel — Martin Luther. Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/luther/bibel/index.html>, acessada em 17 de janeiro de 2022.

Dicionário de símbolos – Herder Lexykon. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Editora Cultrix, 7ª ed, 2007.

JACOBI, Johann Georg Friedrich, *Das Buch vom Aberglauben, Mißbrauch, und falschen Wahn*, Verlag des Unterricht- Noth- und Hülfsbüchlein, Oberdeutschland 1790, disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/jacobijg/aberglau/chap078.html>, acessado em 15 de fevereiro de 2021.

Lyrikline: listen to the poet. Disponível em <https://www.lyrikline.org/pt/home/>.

Norddeutscher Rundfunk, “Der ‘weiße Tod’ im Hungerwinter 1946/47”, disponível em <https://www.ndr.de/geschichte/chronologie/Hungerwinter-194647,hungerwinter166.html> e “30. Dezember 1947 - Kälte- und Hungerwinter in Deutschland”, disponível em <https://www1.wdr.de/stichtag/stichtag7118.html>, ambos acessados em 15 de fevereiro de 2021.

Wetter.net, acessível em <https://www.wetter.net/wetterlexikon/eintrag/>, acessado em 29/09/2021.

Anexo

POEMAS CITADOS DE GÜNTER EICH

Lazarett¹

Nächtlich erwacht
seh ich am Nachbarbett
geblecktes Gebiß,
klappernd Skelett,

über Namen
und Daten geneigt,
ob die Kurve
sinkt oder steigt,

vermodertes Aug
auf der Kreidezahl,
Visite, stelzend
quer durch den Saal,

wie der Schläfer
sich wälzt und stöhnt,
aus zerfressener Kehle
ein Schnarchen tönt,

der Atem röchelt,
beruhigt haucht,
die Stirne bleichend,
in Schweiß getaucht,

¹ Eich, GWI, 1991, p.25.

aus den Verbänden
 die Röte tropft
 dem prüfenden Daumen
 die Ader klopft.

Über Karbol-
 und Todesgeruch
 ziehn Fingerknochen
 das Leichentuch.

Das Rippengitter
 im Fenster verblich.
 Meint er die andern,
 Meint er auch mich?

Camp 16²

Durch den Stacheldraht schau ich
 grad auf das Fließen des Rheins.
 Ein Erdloch daneben bau ich,
 ein Zelt hab ich keins.

Ich habe auch keine Decke.
 Der Mantel blieb in Opladen.
 Wenn ich ins Erdloch mich strecke,
 find ich keinen Kameraden.

Zur Lagerstatt rupf ich Luzerne.
 Nachts sprech ich mit mir allein.
 Zu Häupten mir funkeln die Sterne,
 es flüstert verworren der Rhein.

² Id., p.33

Bald wird die Luzerne verdorrt sein,
 der Himmel sich finster bezieht,
 im Fließen des Rheins wird kein Wort sein,
 das mir süß einschläfert das Lid.

Nichts wird sein als der Regen, —
 mich schützt kein Dach und kein Damm, —
 zertreten wird auf den Wegen
 das Grün des Frühlings zu Schlamm.

Wo blieben die Kameraden?
 Ach, bei Regen und Sturm
 wollen zu mir sich laden
 nur Laus und Regenwurm.

Blick nach Remagen³

Am Nachthimmel ungeheuer
 leuchtet der Widerschein
 der tausend Lagerfeuer
 auf der Steppe am Rhein.

Am zerschoßnen Gemäuer,
 weiß ich, grünt wieder der Wein.
 Werden mir jünger und neuer
 einmal die Stunden sein?

Der nächtlichen Lagerfeuer
 mächtiger Widerschein
 brennt in die Herzen getreuer

³ Id., p.35.

als in den Himmel sich ein.

Bleibt die Flamme mir teuer,
bin ich aus ihr allein,
seis, mich verzehre das Feuer,
seis, es glühe mich rein.

Inventur⁴

Dies ist meine Mütze,
dies ist mein Mantel,
hier mein Rasierzeug
im Beutel aus Leinen.

Konservenbüchse:
Mein Teller, mein Becher,
ich hab in das Weißblech
den Namen geritzt.

Geritzt hier mit diesem
kostbaren Nagel,
den vor begehrlischen
Augen ich berge.

Im Brotbeutel sind
ein Paar wollene Socken
und einiges, was ich
niemand verrate,

so dient es als Kissen
nachts meinem Kopf.

⁴ Id., p.35.

Die Pappe hier liegt
zwischen mir und der Erde.

Die Bleistiftmine
lieb ich am meisten:
Tags schreibt sie mir Verse,
die nachts ich erdacht.

Dies ist mein Notizbuch,
dies meine Zeltbahn,
dies ist mein Hantuch,
dies ist mein Zwirn.

Latrine⁵

Über stinkendem Graben,
Papier voll Blut und Urin,
umschwirrt von funkelden Fliegen,
hocke ich in den Knien,

den Blick auf bewaldete Ufer,
Gärten, gestrandetes Boot.
In den Schlamm der Verwesung
klatscht der versteinte Kot.

Irr mir im Ohre schallen
Verse von Hölderlin.
In schneeiger Reinheit spiegeln
Wolken sich im Urin.

“Geh aber nun und grüße

⁵ Id., p.37.

die schöne Garonne —”

Unter den schwankenden Füßen
schwimmen die Wolken davon.

Gefangener bei Nacht⁶

Die Sonne buk den Lehm zu Stein,
der mir den Rücken drückt.
Im Zeltbahngrün zieht Sternenschein
Konturen traurig und verrückt.

Vom eignen Schnarchen wurd ich wach.
Wer war bei mir? Der Penis zuckt.
Die Kälte strafft das Leinendach.
Die Krätze an den Schenkeln juckt.

Gedanken gehen den Trampelpfad
wie ich armselig und bedrückt.
Sie machen halt am Stacheldraht
und kehren dumpf zu mir zurück.

Die Häherfeder⁷

Ich bin, wo der Eichelhäher
zwischen den Zweigen streicht,
einem Geheimnis näher,
das nicht ins Bewußtsein reicht.

Es preßt mir Herz und Lunge,
nimmt jäh mir den Atem fort,

⁶ Id., p.37.

⁷ Id., p.43.

es liegt mir auf der Zunge,
 doch gibt es dafür kein Wort.

Ich weiß nicht, welches der Dinge
 oder ob es der Wind enthält.
 Das Rauschen der Vogelschwinge,
 begreift es den Sinn der Welt?

Der Häher warf seine blaue
 Feder in den Sand.
 Sie liegt wie eine schlaue
 Antwort in meiner Hand.

Wiederkehr⁸

In den alten Wäldern waren
 Augenblick und Ewigkeit.
 Ring um Ring wuchs in den Jahren,
 doch wie wenig ist die Zeit!

Sind im Astwerk nicht die Gabeln,
 wo wir hockten träumerisch?
 Dämmern nicht die alten Fabeln
 noch um Höhle, Stein und Fisch?

Jenes rote Herbstgewölbe,
 sommerliches Krötenloch:
 Seht, der Schimmer ist derselbe
 aus dem Dickicht noch!

Und sie glänzen auch, die Büsche,

⁸ Id., p.62.

tau- und tränennaß.
 Daß ihr Atem mich erfrische,
 Lehn ich mich in Laub und Gras.

Hingebückt zu feuchten Halmen,
 nah auch, Freunde, bin ich euch.
 Seht die alten Opfer qualmen
 über Lichtung und Gesträuch!

Wiepersdorf,
 die Arnimschen Gräber⁹

Die Rosen am Verwildern,
 verwachsen Weg und Zaun, —
 in unverwelkten Bildern
 bleibt noch die Welt zu schau.

Tönt noch das Unkenläuten
 zart durch den Krähenschrei,
 will es dem Ohr bedeuten
 den Hauch der Zauberei.

Umspinnt die Gräberhügel
 Geißblatt und Rosendorn,
 hört im Libellenflügel
 des Knaben Wunderhorn!

Die Gräser atmen Kühle
 im gelben Mittagslicht.
 Dem wilden Laubgeföhle
 versank die Stunde nicht.

⁹ Id., p.66.

Im Vogelruf gefangen,
 im Kiefernwind vertauscht
 der Schritt, den sie gegangen,
 das Wort, dem sie gelauscht.

Dem Leben, wie sie litten,
 aufs Grab der Blume Lohn:
 Für Achim Margeriten
 und für Bettina Mohn!

Nicht unter Stein und Ranke
 schläft oder schlägt ihr Herz,
 ein ahnender Gedanke
 weht her von anderwärts.

Verstummen uns die Zeichen,
 wenn Lurch und Krähe schwieg,
 hallt aus den Sterbereichen
 die andere Musik.

Betrachtet die Fingerspitze¹⁰

Betrachtet die Fingerspitzen, ob sie sich schon verfärben!

Eines Tages kommt sie wieder, die ausgerottete Pest.
 Der Postbote wirft sie als Brief in den rasselnden Kasten,
 als eine Zuteilung von Heringen liegt sie dir im Teller,
 die Mutter reicht sie dem Kinde als Brust.

Was tun wir, da niemand mehr lebt von denen,

¹⁰ Id., p.73.

die mit ihr umzugehen wußten?
 Wer mit dem Entsetzlichen gut Freund ist,
 kann seinen Besuch in Ruhe erwarten.
 Wir richten uns immer wieder auf das Glück ein,
 aber es sitzt nicht gern auf unseren Sesseln.

Betrachtet die Fingerspitzen! Wenn sie sich schwarz färben,
 ist es zu spät.

Der Nachmittag¹¹

Der Nachmittag rührt dich an
 mit seiner unsichtbaren, gewichtlosen, schrecklichen Hand.
 Auf den Dachziegeln wächst in grünen Flecken das Moos.
 Was bewegt sich? Ein Sperling fliegt auf. Ein Rauch, der dich kräuselt.

Noch einen schmerzhaften, innigen Augenblick,
 dann werden die Bilder hinschmelzen. Die Quecksilbersäule
 schnellt hinauf und fällt in lautlos rasendem Wechsel.
 Die Aggregatzustände verändern sich.
 Häuser werden zu Flüssigem und der Rauch zu Stein.

Oh unbarmherzige Stille, die in den Ohren rauscht!
 Die Welt hebt sich auf in der endlich gefundenen Gleichung.
 Auch dein Herzschlag ward nicht verworfen. Oh sei getrost,
 eben half er zum Untergang.

Tage mit Hähern¹²

Der Häher wirft mir

¹¹ Id., p.74.

¹² Id., p.81.

die blaue Feder nicht zu.

In die Morgendämmerung kollern
die Eicheln seiner Schreie.
Ein bitteres Mehl, die Speise
des ganzen Tags.

Hinter dem roten Laub
hackt er mit hartem Schnabel
tagsüber die Nacht
aus Ästen und Baumfrüchten,
ein Tuch, das er über mich zieht.

Sein Flug gleicht dem Herzschlag.
Wo schläft er aber
und wem gleicht sein Schlaf?
Ungesehen liegt in der Finsternis
die Feder vor meinem Schuh.

Waldblösse¹³

Die spinnwebüberzogenen Gräser,
ein Fahrrad am Kiefernstamm,
der Fasan im Rucksack des Försters —

es rinnt zum Zeichen zusammen,
das die Vogelschwärme mitnehmen
ins Winterquartier.

Der Ring der Vogelwarte.

¹³ Id., p.82.

Ein Fremder entdeckt ihn
 am Fuß der Grasmücke.
 Verwundert liest er die Botschaft.

Gegenwart¹⁴

An verschiedenen Tagen gesehen,
 die Pappeln der Leopoldstraße,
 aber immer herbstlich,
 immer Gespinste nebliger Sonne
 oder von Regengewebe.

Wo bist du, wenn du neben mir gehst?

Immer Gespinste aus entrückten Zeiten,
 zuvor und zukünftig:
 Das Wohnen in Höhlen,
 die ewige troglodytische Zeit,
 der bittere Geschmack vor den Säulen Heliogabals
 und den Hotels von St. Moritz.
 Die grauen Höhlen, Baracken,
 wo das Glück beginnt,
 dieses graue Glück.

Der Druck deines Armes, der mir antwortet,
 der Archipelag, die Inselkette, zuletzt Sandbänke,
 nur noch erahnbare Reste
 aus der Süße der Vereinigung.

(Aber du bist von meinem Blute,
 über diesen Steinen, neben den Gartensträuchern,

¹⁴ Id., p.82.

ausruhenden alten Männern auf der Anlagenbank
 und dem Rauschen der Straßenbahnlinie sechs,
 Anemone, gegenwärtig
 mit der Macht des Wassers im Aug
 und der Feuchtigkeit der Lippe —)

Und immer Gespinste, die uns einspinnen,
 Aufhebung der Gegenwart,
 ungültige Liebe,
 der Beweis, daß wir zufällig sind,
 geringes Laub an Pappelbäumen
 und einberechnet von der Stadtverwaltung,
 Herbst in den Rinnsteinen
 und die beantworteten Fragen des Glücks.

Botschaften des Regens¹⁵

Nachrichten, die für mich bestimmt sind,
 weitergetrommelt von Regen zu Regen,
 von Schiefer- zu Ziegeldach,
 eingeschleppt wie eine Krankheit,
 Schmuggelgut, dem überbracht,
 der es nicht haben will —

Jenseits der Wand schallt das Fensterblech,
 rasselnde Buchstaben, die sich zusammenfügen,
 und der Regen redet
 in der Sprache, von welcher ich glaubte,
 niemand kenne sie außer mir —

Bestürzt vernehme ich

¹⁵ Id., p.85.

die Botschaften der Verzweiflung,
 die Botschaften der Armut
 und die Botschaften des Vorwurfs.
 Es kränkt mich, daß sie an mich gerichtet sind,
 denn ich fühle mich ohne Schuld.

Ich spreche es laut aus,
 daß ich den Regen nicht fürchte und seine Anklagen,
 und den nicht, der sie mir zuschickte,
 daß ich zu guter Stunde
 hinausgehen und ihm antworten will.

Strandgut

Bruchstücke von Gesprächen,
 die unter Wasser geführt werden,
 auf den Sand geworfene Antworten, —

Keine Fährten, aber die Wellenränder
 mit Quallen und Algenteilchen,
 Holzsplitter, Muschelschale und Bernsteinrest,
 und die Welle, die zurückläuft,
 daß hinter der Feuchtigkeit
 der Sand sich wieder erhellt,
 als begeben sich eine schnelle Dämmerung.

Die Frage erwartend
 flattert das Gras auf der Düne.

Schuttanlage¹⁶

¹⁶ Id., p.101.

Über den Brennesseln beginnt,
 keiner hört sie und jeder,
 die Trauer der Welt, es rührt der Wind
 die Elastik einer Matratzenfeder.

Wo sich verwischt die goldene Tassenschrift,
 im Schnörkel von Blume und Trauben,
 wird mir lesbar, — oh wie es mich trifft:
 Liebe, Hoffnung und Glauben.

Ach, wer fügte zu bitterem Scherz
 so die Scherben zusammen?
 Durch die Emaille wie durch ein Herz
 wachsen die Brennesselflammen.

Im verrosteten Helm blieb ein Wasserrest,
 schweifenden Vögeln zum Bade.
 Verlorene Seele, wen du auch verläßt,
 wer fügt dich zusammen in Gnade?

Nachhut¹⁷

Steh auf, steh auf!
 Wir werden nicht angenommen,
 die Botschaft kam mit dem Schatten der Sterne.

Es ist Zeit, zu gehen wie die andern.
 Sie stellten ihre Straßen und leeren Häuser
 unter den Schutz des Mondes. Er hat wenig Macht.

¹⁷ Id., p.115.

Unsere Worte werden von der Stille aufgezeichnet.

Die Kanaldeckel haben sich um einen Spalt.

Die Wegweiser haben sich gedreht.

Wenn wir uns erinnerten an die Wegmarken der Liebe,
ablesbar auf Wasserspiegeln und im Wehen des Schnees!

Komm, ehe wir blind sind!

POEMAS CITADOS DE OUTROS AUTORES

Wüchelrute (Joseph von Eichendorff)¹⁸

Schläft ein Lied in allen Dingen,

Die da träumen fort und fort,

Und die Welt hebt an zu singen,

Triffst du nur das Zauberwort.

Abendgang im Schnee (Emil Alfred Herrmann)¹⁹

Stiller Gang durch weite weiße Ruh'.

Windverweht ein Klang — wie ferner Glocken.

Dicht und dichter fallen die milden Flocken,

decken decken alles leise zu.

Alles: Haus und Hügel, Feld und Bäume,

alles, auch dein Herz und seine Blütenträume;

decken alles leise leise zu.

Stillster Gang — und weite weiße Ruh.

¹⁸ Eichendorff apud Garraio, 2005, p.141.

¹⁹ Hermann apud Eich, GWIV, 1991, p.472.

Die Frühlingsfeier (Friedrich Gottlieb Klopstock)²⁰

Nicht in den Ozean der Welten alle
 Will ich mich stürzen! schweben nicht,
 Wo die ersten Erschaffnen, die Jubelchöre der Söhne des Lichts,
 Anbeten, tief anbeten! und in Entzückung vergehn!

Nur um den Tropfen am Eimer,
 Um die Erde nur, will ich schweben, und anbeten!
 Halleluja! Halleluja! Der Tropfen am Eimer
 Rann aus der Hand, des Allmächtigen auch!

Da der Hand des Allmächtigen
 Die größeren Erden entquollen!
 Die Ströme des Lichts rauschten, und Siebengestirne wurden,
 Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Da ein Strom des Lichts rauscht', und unsre Sonne wurde!
 Ein Wogensturz sich stürzte wie vom Felsen
 Der Wolk' herab, und den Orion gürtete,
 Da entrannest du, Tropfen, der Hand des Allmächtigen!

Wer sind die tausendmal tausend, wer die Myriaden alle,
 Welche den Tropfen bewohnen, und bewohnten? und wer bin ich?
 Halleluja dem Schaffenden! mehr wie die Erden, die quollen!
 Mehr, wie die Siebengestirne, die aus Strahlen zusammenströmten!

Aber du Frühlingswürmchen,
 Das grünlichgolden neben mir spielt,
 Du lebst; und bist vielleicht
 Ach nicht unsterblich!

²⁰ Disponível em <https://www.projekt-gutenberg.org/klopstoc/gedichte/chap020.html>, acessado em 20 de maio de 2022.

Ich bin heraus gegangen anzubeten,
 Und ich weine? Vergieb, vergieb
 Auch diese Thräne dem Endlichen,
 O du, der seyn wird!

Du wirst die Zweifel alle mir enthüllen,
 O du, der mich durch das dunkle Thal
 Des Todes führen wird! Ich lerne dann,
 Ob eine Seele das goldene Würmchen hatte.

Bist du nur gebildeter Staub,
 Sohn des Mays, so werde denn
 Wieder verfliegender Staub,
 Oder was sonst der Ewige will!

Ergeuß von neuem du, mein Auge,
 Freudenthränen!
 Du, meine Harfe,
 Preise den Herrn!

Umwunden wieder, mit Palmen
 Ist meine Harf' unwunden! ich singe dem Herrn!
 Hier steh ich. Rund um mich
 Ist Alles Allmacht! und Wunder Alles!

Mit tiefer Ehrfurcht schau ich die Schöpfung an,
 Denn Du!
 Namenloser, Du!
 Schufest sie!

Lüfte, die um mich wehn, und sanfte Kühlung
 Auf mein glühendes Angesicht hauchen,
 Euch, wunderbare Lüfte,

Sandte der Herr! der Unendliche!

Aber jetzt werden sie still, kaum athmen sie.

Die Morgensonne wird schwül!

Wolken strömen herauf!

Sichtbar ist, der komt, der Ewige!

Nun schweben sie, rauschen sie, wirbeln die Winde!

Wie beugt sich der Wald! wie hebt sich der Strom!

Sichtbar, wie du es Sterblichen seyn kanst,

Ja, das bist du, sichtbar, Unendlicher!

Der Wald neigt sich, der Strom fliehet, und ich

Falle nicht auf mein Angesicht?

Herr! Herr! Gott! barmherzig und gnädig!

Du Naher! erbarme dich meiner!

Zürnest du, Herr,

Weil Nacht dein Gewand ist?

Diese Nacht ist Segen der Erde.

Vater, du zürnest nicht!

Sie komt, Erfrischung auszuschütten,

Über den stärkenden Halm!

Über die herzerfreuende Traube!

Vater, du zürnest nicht!

Alles ist still vor dir, du Naher!

Rings umher ist Alles still!

Auch das Würmchen mit Golde bedeckt, merkt auf!

Ist es vielleicht nicht seelenlos? ist es unsterblich?

Ach, vermöcht' ich dich, Herr, wie ich dürste, zu preisen!

Immer herlicher offenbarest du dich!

Immer dunkler wird die Nacht um dich,
Und voller von Segen!

Seht ihr den Zeugen des Nahen den zückenden Strahl?
Hört ihr Jehova's Donner?
Hört ihr ihn? hört ihr ihn,
Den erschütternden Donner des Herrn?

Herr! Herr! Gott!
Barmherzig, und gnädig!
Angebetet, gepriesen
Sey dein herlicher Name!

Und die Gewitterwinde? sie tragen den Donner!
Wie sie rauschen! wie sie mit lauter Woge den Wald durchströmen!
Und nun schweigen sie. Langsam wandelt
Die schwarze Wolke.

Seht ihr den neuen Zeugen des Nahen, den fliegenden Strahl?
Höret ihr hoch in der Wolke den Donner des Herrn?
Er ruft: Jehova! Jehova!
Und der geschmetterte Wald dampft!

Aber nicht unsre Hütte!
Unser Vater gebot
Seinem Verderber,
Vor unsrer Hütte vorüberzugehn!

Ach, schon rauscht, schon rauscht
Himmel, und Erde vom gnädigen Regen!
Nun ist, wie dürstete sie! die Erd' erquickt,
Und der Himmel der Segensfüll' entlastet!

Siehe, nun kommt Jehova nicht mehr im Wetter,

In stillem, sanftem Säuseln
Kommt Jehova,
Und unter ihm neigt sich der Bogen des Friedens!