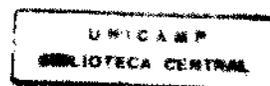


Markus Lasch

POEMAS SEM PÁTRIA

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O JOGO DE PALAVRA
SÉRIO NA LÍRICA DE ERICH FRIED**

**Instituto de Estudos da Linguagem
Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária**



UNIDADE	BC
N.º CHAMADA:	
	Municampe
	L332p
V	Ex.
FOMBO	BC/31801
PROC.	281/97
C	D <input checked="" type="checkbox"/>
PREÇO	R\$ 11,00
DATA	17/10/97
N.º CPD	

CM-00102436-1

Markus Lasch

POEMAS SEM PÁTRIA

**CONSIDERAÇÕES SOBRE O JOGO DE PALAVRA SÉRIO NA
LÍRICA DE ERICH FRIED**

Dissertação apresentada ao Curso de Teoria Literária do Instituto de Estudos da Linguagem da Universidade Estadual de Campinas como requisito parcial para obtenção do título de Mestre em Teoria Literária.

Orientadora:

Prof^a Dr^a Jeanne-Marie Gagnebin

Unicamp

Instituto de Estudos da Linguagem

1997

FICHA CATALOGRÁFICA ELABORADA PELA
BIBLIOTECA IEL - UNICAMP

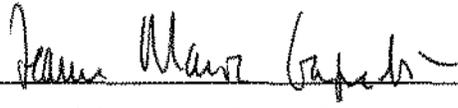
L332p

Lasch, Markus

Poemas sem pátria: considerações sobre o
jogo de palavra sério na lírica de Erich
Fried / Markus Lasch. - - Campinas, SP:
[s.n.], 1997.

Orientador: Jeanne Marie Gagnebin
Dissertação (mestrado) - Universidade Es-
tadual de Campinas, Instituto de Estudos da
Linguagem.

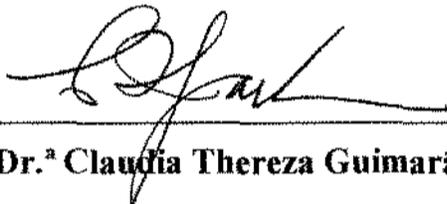
1. Poesia - Crítica e interpretação. 2.
Psicanálise e literatura. 3. Poesia políti-
ca. I. Gagnebin, Jeanne Marie. II. Universi-
dade Estadual de Campinas. Instituto de Es-
tudos da Linguagem. III. Título.



Prof.^a Dr.^a Jeanne Marie Gagnebin - Orientadora



Prof. Dr. Andreas Pfersmann



Prof.^a Dr.^a Claudia Thereza Guimarães de Lemos

Prof.^a Dr.^a Irene Aron - Suplente

Este exemplar é a redação final da tese
defendida por Markus Volker

da Silva

e aprovada pela Comissão Julgadora em

28, 08, 97.

Prof. Dr. Jeanne Marie Gagnebin de Baus.

a Volker
que com sua ausência
talvez tenha feito com que

a Karin, Chri e Ireô
que com sua presença
contribuíram para que

esta fosse a minha dissertação

AGRADECIMENTOS

Um trabalho como este, cujos primórdios já datam de alguns anos, conta, ao decorrer do tempo, com a contribuição de muitas pessoas. Por ironia do destino, a nossa memória gosta de nos trair nos momentos solenes. Não obstante o perigo de estar me esquecendo, aqui e agora, de alguma mão solícita, gostaria de transmitir o meu sentimento de gratidão

a Jeanne Marie Gagnebin, pela orientação do trabalho,

aos professores Andreas Pfersmann, Claudia Lemos, Irene Aron, Nina Leite, Ruth Röhl, Sírio Possenti e Wanderley Geraldi, que, embora não tendo vínculo institucional direto com a minha pesquisa, foram, em algum momento, leitores gentis e instigadores de partes ou da íntegra de minha dissertação,

ao Jairo, amigo que é, pela revisão criteriosa,

ao Fabio, companheiro na jornada dos trinta meses,

à Viviane, pelas dicas valiosas sobre o chiste,

à Juliana, pela mão que me deu no *summary*,

à Karin e ao Chri, pelos mimos familiares,

e, é claro, à Ireô, anjo da guarda que foi nas horas de desespero e noites mal dormidas, além de leitora e revisora atenta do meu texto,

e finalmente ao CNPq, cuja bolsa de estudos, embora extremamente necessária na atual conjuntura socio-econômica do país, não deixa de ser um privilégio, sem o qual este trabalho não poderia ter sido realizado da mesma forma.

Die Verschwundenen

Noch Worte suchen
die etwas sagen
wo man die Menschen sucht
die nichts mehr sagen

Und wirklich noch Worte finden
die etwas sagen können
wo man Menschen findet
die nichts mehr sagen können?¹

¹ "Os desaparecidos" Ainda procurar palavras/que dizem algo/onde procuram-se as pessoas/que não dizem mais nada//E realmente ainda achar palavras/que possam dizer algo/onde acham-se pessoas/que não podem dizer mais nada? (Erich Fried)

SUMÁRIO

RESUMO.....	8
I. HORS D'ŒUVRE.....	9
1. Preâmbulo.....	9
2. O Arco da Vida.....	10
3. O Jogo de Palavra: Tentativa de Definição e Abordagem Histórica.....	23
II. VISÃO, REVISÃO, PREVISÃO: O horizonte do jogo de palavra na obra de Fried, os olhares da crítica e a paisagem dos próximos capítulos.....	37
1. A Apofonia.....	39
2. Homofonia.....	45
3. Formação de palavras.....	48
4. Duplo sentido.....	50
5. Superliteralidade.....	52
6. Antônimos.....	54
7. Ditos, Provérbios e Expressões Idiomáticas.....	56
8. Anagramas e Nonsense.....	61
9. Jogos que ultrapassam o nível da palavra.....	64
10. Mais uma categoria de jogo de palavra?.....	67
III. FREUD E FRIED: ASSOCIAÇÕES EM TORNO DE CHISTE E JOGO DE PALAVRA.....	71
1. Os métodos genético e estrutural.....	71
2. O ponto de vista metapsicológico: a arte na economia da vida.....	88
IV. ENGAJAMENTO OU A LÍNGUA NA QUAL NÃO SE PODE MENTIR.....	113
V. AO INVÉS DE UM EPÍLOGO.....	135

SUMMARY.....	142
ZUSAMMENFASSUNG.....	143
BIBLIOGRAFIA.....	144

RESUMO

O trabalho, que se dedica ao estudo do jogo de palavra na lírica do poeta vienense Erich Fried (1921-1988), persegue dois objetivos principais. Primeiro, visa incorporar o literato e sua obra à paisagem cultural brasileira, já que ambos permanecem, a despeito de sua importância estético-cultural, lamentavelmente desconhecidos, mesmo pela maioria dos germanistas do país. Segundo, espera avançar noções da recepção crítica do autor, bem como contribuir para a discussão de questões fundamentais da estética em geral, na medida em que, por um lado, o fenômeno jogo de palavra é crucial na obra do lírico, mas até então não conheceu qualquer estudo de maior fôlego, e, por outro, pode ele ser considerado um agente exemplar da expressão artística pelo fato de comportar experiência e exploração particulares do mundo, característica essencial que parece ser igualmente inerente à literatura como um todo.

O texto compreende, então, uma parte inicial, extra-obra, que delinea informações biográficas sobre o autor e tenta traçar os contornos de definição e história do jogo de palavra em si. Em seguida, procura-se estabelecer, à guisa de suporte e organização das reflexões posteriores, um inventário do jogo de palavra na obra de Erich Fried. Os capítulos III e IV são consagrados, por sua vez, à confluência das duas temáticas principais, constitutivas do *œuvre* frideano: a psicanálise e o engajamento. Referente à primeira, critica-se a aplicação do método genético-estrutural à análise da obra literária e aventa-se um ponto de vista metapsicológico que seja capaz de examinar o papel da arte na economia da vida. No que diz respeito ao engajamento, a redação almeja evidenciar a opacidade de uma oposição estrita e estéril entre poesia pura e poesia engajada, tanto na obra de Fried quanto na poesia em geral. Finalizando, a dissertação recolhe os fios que ficaram soltos ao longo da exposição para tecer entre os pólos *sujeito - linguagem, significante - significado, eu - outro, consciência - inconsciência, familiar - estranho, psique - soma e poesia pura - poesia engajada*, uma malha que permite caracterizar a poesia como um logro, um simulacro, uma formação substitutiva, investida pelo homem contra uma falta originária: a sua própria transitoriedade.

I. HORS D' ŒUVRE

1. Preâmbulo

As razões que levaram à escolha do tema deste trabalho são variadas e parte delas já data de algum tempo. No começo estava a justificativa por excelência, talvez a única razão genuína para ocupar-se com determinada poesia, o gosto. Durante a adolescência e minha formação no secundário da Alemanha, engrossava as fileiras dos não poucos admiradores da lírica de Erich Fried. O poeta vienense não era exatamente o que se chama de best-seller, para tal incomodava demais, mas as edições de seus livros alcançavam números a dar inveja à maioria dos líricos contemporâneos.

Muitas de nossas referências mudam quando o contato com a literatura prolonga-se para além daquele primeiro encanto. Todavia Fried permaneceu um conselheiro freqüente, bem ou mal-humorado, em tantas situações de minha vida. Único pesar era agora, já no Brasil, a dificuldade de compartilhar a experiência da leitura. Assim nasceu, logo no início da minha graduação em letras e lingüística na UNICAMP, o primeiro projeto de tradução dos versos friedeanos, arquivado aos poucos pela supremacia do dia-a-dia acadêmico. A reintensificação do contato com a poesia do austríaco ocorreria, cerca de dois anos depois, sob constelação completamente diversa. Um poema seu serviu-me de ponto de partida para uma reflexão sobre a palavra enquanto conceito teórico, num curso de lexicologia e lexicografia ministrado pela professora Claudia Lemos. Nesta oportunidade, ao travar pela primeira vez contato com a bibliografia secundária, pude constatar que o sucesso de Fried junto ao público leitor não era correspondido pela crítica. Além da literatura a seu respeito ser escassa, existia um bom número de avaliações francamente negativas de sua poesia. De repente, o desconhecimento quase que total da figura de Fried no Brasil, mesmo por germanistas, tornou-se mais palpável, pois tinha provavelmente de ser encarado como reflexo do comportamento da crítica germânica em particular e da européia de forma mais geral. Um estudo crítico acenava, então, com a possibilidade de matar dois coelhos com uma única cajadada: a introdução de Fried e sua literatura no cenário cultural do Brasil, à medida que seria obrigado a traduzir seus poemas, e, numa perspectiva mais

transnacional, fazer justiça a um autor, ao meu ver erroneamente perseguido pela crítica, já que as razões dos depreciadores pareciam ser muitas vezes mais políticas do que propriamente estéticas.

Contudo o tempo encarregou-se de parte desta tarefa. Os desdobramentos da morte de Fried e de alguns trabalhos, principalmente os de Volker Kaukoreit (cf. referências bibliográficas), trataram de equilibrar a recepção crítica. A edição completa do *œuvre* de Fried, cujos volumes azuis e vermelhos saíram em 1993, encontra-se hoje em muitas livrarias entre os clássicos da literatura alemã. A cruzada contra os hereges da crítica, portanto, tornou-se desnecessária. Mas o assunto estava longe de ter se esgotado. Pois embora os rios de tinta crítica agora parecessem mais enxurrada, se comparados à seca relativa dos anos anteriores, estranhamente deixou de aparecer qualquer estudo de maior fôlego referente a um fenômeno fundamental na obra de Fried: o jogo de palavra.

Ora, a minha formação, que, talvez como acontece com a maioria das pessoas, deu-se enquanto sucessão de acasos não tão ocasionais, forjou na confluência de lingüística, teoria literária e psicanálise - esta última entrou na minha vida pela prática, a freqüência assídua ao divã, acrescentada de alguma leitura - uma concepção do jogo de palavra que assemelha muito a seguinte afirmação sagaz de Jonathan Culler: "Fazer trocadilhos [jogos de palavra²] parece ser menos um ato de um personagem, expressivo de atitude, do que um artifício estrutural, de ligação que delinea ação ou explora o mundo, ajudando as peças (e também os sonetos) a fornecer à mente um sentido e uma experiência que esta não domina ou compreende. [...] Uma vez que nisto consiste [também] a meta ou o empreendimento da arte, o trocadilho [jogo de palavra] parece ser um agente exemplar."³ Ordenar um pouco mais a sinfonia das vozes, múltiplas, complementares e, por vezes, controversas, ao mesmo tempo causas e conseqüências da minha relação com a obra de Fried, talvez seja o fim ulterior, porém não único, desta tese.

² A palavra empregada por Culler é *pun* que designa o jogo de palavra em sua acepção mais estrita. Como adotaremos em nosso texto uma noção um pouco mais ampla do conceito, convém fazer a distinção entre trocadilho e jogo de palavra. Penso, todavia, que Culler não se oporia a estender sua afirmação aos fenômenos que aqui serão descritos sob o rótulo jogo de palavra.

³ "Punning frequently seems not so much the act of a character, expressive of attitude, as a structural, connecting device that delineates action or explores the world, helping the plays (and also the sonnets) to offer the mind a sense and an experience of an order that it does not master or comprehend. [...] Insofar as this is the goal or achievement of art, the pun seems an exemplary agent. (Jonathan Culler: "The call of the phoneme", in: Jonathan Culler (Org.): *On Puns. The Foundation of Letters*, Oxford and New York, Basil Blackwell, 1988, p. 8)

2. O Arco da Vida

De início, o paradoxo, ou melhor, paradoxos. Explico. Erich Fried é terra virgem no cenário cultural brasileiro. O fato de o meu assunto ser folha branca mesmo para a grande maioria dos germanistas do país, a princípio sugere um lugar confortável. Qualquer coisa que for feita, ao passo de somar-se a zero, será bem vinda. Por outro lado, há de antemão várias portas a serem abertas, antes mesmo de se iniciar o verdadeiro propósito. A necessidade de multiplicação de tarefas, de ser um pouco tradutor e historiógrafo para depois ser crítico, contrasta com o tempo relativamente escasso do qual dispomos atualmente para redigirmos uma tese de mestrado, pelo menos enquanto bolsistas dos órgãos fomentadores de pesquisa. Ao mesmo tempo, muito do que se coloca tem função e alcance restritos à paisagem nacional, o que por si só não configura, é claro, diminuição de valor, mas faz ruir o que mais gostamos de preservar, a ilusão de originalidade, na medida em que somos forçados a repetir palavras alheias para criar um contexto que sirva de base àquilo que representa o conteúdo genuíno do estudo. Em outras palavras: muito do que já é lugar comum em terras estrangeiras ainda é necessário para construir um denominador mínimo comum para uma tese sobre Erich Fried no Brasil.⁴

Além destas justificativas para as linhas de cunho biográfico que seguem, há outra mais importante da boca do próprio autor. Dizia ele num poema publicado em 1979:

Ungewiss	Incerto
aus dem Leben	Da vida
bin ich	fui
in die Gedichte gegangen	aos poemas
Aus den Gedichten	Dos poemas
bin ich	fui
ins Leben gegangen	à vida

⁴ Condiz com esta realidade que escolhemos para título deste item expressão já usada em momento anterior por Volker Kaukoreit como título de um *curriculum* do poeta. (Cf. Volker Kaukoreit: "Des Lebens Bogen", in: Erich Fried: 1921-1988. *Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Materialien und Texte zu Leben und Werk*, organização e revisão de Volker Kaukoreit e Heidemarie Vahl, Darmstadt, Häusser, 1991, pp. 105-117)

Welcher Weg
wird am Ende
besser gewesen sein?⁵

Qual caminho
afinal
terá sido melhor?⁶

Se existe, então, a necessidade de percorrer os dias da vida real do poeta, esta tarefa há de se conjugar com o propósito principal do trabalho, o de ser um estudo crítico da poesia de Erich Fried. Privilegiarei, pois, nas páginas subseqüentes, no sentido que mais acima já se disse, aqueles acontecimentos que, por um lado, em seu conjunto, são capazes de colocar o leitor a par de um panorama razoavelmente fidedigno; mas, por outro e antes, foram determinantes para a postura do lírico frente à vida e à linguagem, ou seja, cunharam sua personalidade poética.

Erich Fried nasce no dia 6 de maio de 1921 em Viena. A família, o casal de judeus não praticantes Hugo e Nellie Fried com seu filho único, mora na casa da avó materna de Fried na Alserbachstrasse em Viena IX. Pai e mãe trabalham, já que Hugo Fried não tem muito sucesso como dono de uma pequena transportadora. O casamento mantém-se apenas na aparência. Hugo e Nellie Fried distanciaram-se e têm relacionamentos extraconjugais. O pequeno Erich passa a maior parte do tempo com a avó e o cachorro da família, Schufti. A educação que recebe caracteriza-se predominantemente pelo jogo de aparências, por meias verdades e mentiras, como ilustra o episódio a seguir.

Fried, que era dono de um dom que médicos e professores chamariam mais tarde de amnésia de infância incompleta, via-se incentivado, quando tinha mais ou menos um ano e meio, a subir numa banqueta e depositar um pedaço de açúcar em cubos no parapeito da janela, acompanhado de uma rima que pedia para uma certa cegonha trazer-lhe um irmão ou uma irmã. Embora os pedacinhos sumissem com regularidade, o que sugeria uma cegonha ativa, nada acontecia. Depois de algum tempo, era lhe negado o açúcar e mesmo a rima que aprendera diziam ser fruto de seus sonhos. As tentativas mais ou menos desajeitadas de perguntar pela prole a chegar, encontravam ouvidos surdos, o que deixava o pequeno Erich mais perplexo ainda. Algo estava errado.

⁵ Erich Fried: *Liebesgedichte*, in: *Gesammelte Werke. Gedichte 2*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1993 (Doravante *Werke2*), p. 397

⁶ As traduções dos poemas e outros textos, salvo indicação ao contrário, são nossas. Como o corpus contempla predominantemente versos de difícilíssima tradução (vide que muitos autores citam a pouca tradutibilidade como um dos indícios para existência de jogo de palavra) optou-se, em casos que a versão portuguesa não equivale, em sua essência, ao original, por uma tradução literal. Isso nos dispensou de longas perifrases de conteúdo mas obriga o leitor a acompanhar o jogo da linguagem no texto de partida, o que indicamos com um asterisco no título da versão.

Quando, porém, passava o dedo pela cicatriz provocada em seu joelho por uma queda ocorrida exatamente no ato de colocar o açúcar para a cegonha, começava a desconfiar de que aquilo que povoava sua memória não era fruto de sua imaginação. Escondiam algo dele. Daí em diante, não acreditaria mais, sem contraprova, nas palavras dos adultos, embora não soubesse que sua mãe tinha dado à luz uma criança natimorta.

Um aliado importante na luta contra a mentira seria logo a literatura. Precoce, Fried aprende a ler com pequena ajuda da mãe, aos quatro anos e meio. Um ano depois, já escreve. Embora a literatura a princípio signifique desgosto na vida do poeta - o pai, escritor frustrado, obriga com frequência a família e os parentes a presenciarem as leituras em voz alta dos seus textos que seriam recusados pelas editoras e o fato de ter que ficar sentado e calado por horas a fio alimenta um ódio profundo da criança contra o pai e a profissão de escritor - Erich Fried começa a devorar rapidamente o conteúdo das estantes de livros da família. Aos seis anos, já lê tudo que lhe cai à mão (Heine, Dostoiévski, Shakespeare, Grillparzer etc.), mas principalmente lírica. Providência necessária, pois, dois anos antes, sua avó lhe explicara, por ocasião de um passeio pelo parque, a origem do aleijamento de um jovem conhecido da família. Segundo ela, este jovem, quando criança, tocara-se frequentemente na parte inferior do corpo, o que não só era proibido, mas também extremamente nocivo à saúde: derretia a coluna. Somente a leitura de *O filho de uma criada*, de Strindberg, uma espécie de autobiografia, em que o autor narrava exatamente a mesma história da coluna vertebral derretida e como um médico posteriormente desmentira a 'reprimenda divina', aliviaria o pequeno Erich que, a esta altura dos acontecimentos, se torturava com as tentativas frustradas de abstinência e o castigo que provavelmente lhe esperava. Mas o próprio esclarecimento não lhe bastou e assim foi tirar satisfação com a inventora do caso. O "Hmmm" da avó, após a leitura do trecho indicado por Fried, parecia ser a prova definitiva de que mais uma vez ele tinha apanhado um adulto que mentira. Anos depois, porém, não tinha mais tanta certeza, se esta senhora, nascida em 1864, não acreditava ela mesma na história que tinha lhe contado. Antes que pudesse esclarecer a dúvida, Malvine Stein morreria, em 1943, nas câmaras de gás em Auschwitz.

Embora declaradamente não quisesse abraçar a profissão de escritor, pois isso era o sonho de seu pai, com quem vivia em pé de guerra, o contato com a literatura não era só passivo e em 1927 Fried escreve, segundo Kaukoreit inspirado por versos da

Hazreise de Heine⁷, o seu próprio “poema de criança”, onde traduz as suas controvérsias com o mundo dos adultos:

Ein Kind
ist kein Rind
Ein Kind
ist geschwind
wie der Wind

Uma criança*
não é boi
Uma criança
é ligeira
como o vento

Es hört
was euch stört
Es denkt
was euch kränkt
Es fragt
was euch nicht behagt
Es schreit
was ihr wirklich seid
Was es weiss
macht euch heiss
Und ihr sagt es sekkiert
wenn es euch irritiert

Ela ouve
o que vos perturba
Ela pensa
o que vos ofende
Ela pergunta
o que não vos agrada
Ela grita
a vossa verdadeira natureza
Aquilo que ela sabe
vos instiga
E vós dizeis que ela aborrece
quando ela vos desconcerta

A verdadeira paixão do garoto, no entanto, é o teatro. Para compensar sua notória falta de destreza corporal - seu pai o chamava de aleijado - Fried costumava reunir seus amigos no parque vizinho de sua casa e encenar peças que ele mesmo tinha inventado. Certa vez, o diretor de teatro amador Hans Wachsmann, que estava à caça de talentos no parque, presenciou uma das brincadeiras e convidou Fried a integrar seu grupo que estava ensaiando uma peça de Raimund. O pequeno ator fez tanto sucesso que, já em seu primeiro ano escolar, o célebre diretor Max Reinhardt procurou seus pais com a oferta de financiar-lhe a formação de artista. A mãe não é rigorosamente contra, mas o pai nega, o que provoca outra briga e alimenta ainda mais a antipatia do filho.

Da mesma época, data também o primeiro ato político de Fried. Em 1927, radicais de direita, que tinham matado trabalhadores num subúrbio de Viena, foram absolvidos em última instância no palácio de justiça no centro da capital austriaca. Nas demonstrações que seguiram o veredicto, houve o confronto do proletariado indignado com a polícia. Nesta sexta-feira, que entraria para os anais da história como “sexta-feira

⁷ Segundo Volker Kaukoreit, Fried amava os seguintes versos: Wenn die Kinder sind im Dunkeln, / Wird beklommen ihr Gemüth, / Und die eigne Angst zu bannen, / Singen sie ein lautes Lied. // Ich, ein tolles Kind, ich singe / Jetzo in der Dunkelheit; / Ist das Lied auch nicht ergötzlich, / Machts mich doch von Angst befreit. // (Quando as crianças estão no escuro, / fica aflito o coração, / E pra banir o próprio medo, / cantam alto uma canção. // Eu, criança bem bacana, / em meio às trevas agora canto; / A canção não é alegre, / mas me livra do espanto //). Cf. Volker Kaukoreit: *Vom Exil bis zum Protest gegen den Krieg in Vietnam: Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried; Werk und Biographie 1938-1966*, Darmstadt, Häusser, 1991 (Doravante Kaukoreit), p. 24

sangrenta”, e na qual morreram 86 trabalhadores e apenas um policial, Fried estava com sua mãe no respectivo bairro fazendo compras e viu as macas com os mortos e feridos sendo transportados para o hospital. Pouco depois, Karl Kraus pediria em cartazes a renúncia do presidente de polícia, Schober. Os prefixos antônimos de *auffordern* (convidar, intimar) e *abtreten* (renunciar) estavam ordenados tipograficamente um abaixo do outro no anúncio, o que, segundo seu testemunho, impressionou bastante o garoto que há pouco tempo sabia ler. No final deste ano, então, Fried foi escolhido para recitar um poema nas festividades de natal em sua escola. Quando, já no palco, fica sabendo que o presidente de polícia Schober está na platéia, recusa-se a recitar, ao que este, seguido de alguns correligionários políticos, deixa o salão batendo portas. Depois da apresentação, o professor, um social-democrata de esquerda, recebe Fried eufórico. O pai, porém, estava menos contente: “o moleque está enveredando pro comunismo.” Fried, que não sabia nem o que significava enveredar e nem o que era comunismo, mas que não gostava do pai e adorava o professor, decidiu de antemão que o tal do comunismo devia ser coisa boa e pretendeu informar-se a respeito, tão logo fosse possível. No dicionário de conversação *Mayers*, não só olha os verbetes em questão, mas segue também as indicações para Socialismo, Marx, Engels etc. De modo que, graças ao episódio e à ira do pai, teve naquele ano sua primeira aula de ‘ciências políticas’.

A infância de Fried terminaria dez anos e três meses depois, com a anexação da Áustria por tropas alemãs em 12 de março de 1938. Os acontecimentos que cobriam uma postura de adulto do jovem austriaco então se atropelaram. Em fins de abril, seus pais participam, mesmo contra os alertas de Fried, de uma reunião com outras famílias judias no Café Thury, onde debatem a melhor forma para ajudar amigos e familiares na fuga e salvaguardar os próprios bens no exterior. Alarmada pelo garçom, a polícia prende os “conspiradores”. Nos primeiros dias de maio, a escola de Fried é transformada em quartel da SS. Para os alunos judeus, indica-se uma escola separada, mas Fried, seguindo o conselho de seu professor, Otto Spranger, não participa da ‘mudança’. Este, aliás, lhe assinaria o boletim final pouco depois, no dia de seu 17º aniversário. O fim inesperado da carreira escolar, porém, não era o problema mais grave de Fried. Tratava-se de assegurar assistência jurídica aos pais, para que estes fossem soltos, e planejar a própria fuga, já que o clima político piorava a cada dia e as famílias judias começavam a ser despejadas de seus apartamentos e casas. Em 24.5. de 1938, seu 48º aniversário, Hugo Fried é solto, mas morre no mesmo dia. O policial

Göttler da GESTAPO tinha-lhe arrombado a parede estomacal com um pontapé. Fried deixa sua cidade natal no dia 4 de agosto pelo *Westbahnhof* com apenas três livros (a *Bíblia*, o *Fausto* e um dicionário) e algumas roupas, tendo que deixar para trás sua mãe, que ainda está presa, e sua avó, provisoriamente abrigada em casa de parentes. Nellie Fried seguiria seu filho um ano depois para Londres. Malvine Stein teve, como já mencionamos acima, o mesmo destino que milhões de outros judeus durante a Segunda Guerra Mundial.

Embora tivesse escapado das garras nazistas, o exílio em Londres começou pessimamente para Erich Fried. O seu tio avó, que morava na Holanda mas lhe mandava uma mesada, o que garantira seu visto para o Reino Unido, morreu poucas semanas após a chegada do jovem à *Victoria-Station*: os anos iniciais na Inglaterra seriam marcados pela luta de sobrevivência. O primeiro de vários empregos temporários de Fried era no *German Jewish Refugee Comitee*. Foi lá também que, ao ser perguntado qual profissão almejava, declarou: “um escritor alemão”. A morte do pai e um namoro dos últimos dias de Viena tinham aplacado o ódio contra a profissão. Seu propósito doravante seria combater o nazi-fascismo com a pena e, mesmo que nos anos de guerra os problemas existenciais dominassem grande parte do dia-a-dia (por um lado existiam os familiares, amigos e outras pessoas perseguidas na Áustria e na Alemanha que Fried desesperadamente tentava tirar do alcance dos algozes nazistas, por outro lado ele mesmo passava necessidades), seguiu firme em direção à meta. Já em periódicos do *Jewish Refugee Comitee*, mas principalmente nas publicações de *Austrian Centre* e *Freier Deutscher Kulturbund*, organizações às quais Fried tinha-se ligado, figurariam numerosos textos do austríaco. As suas contribuições são ecléticas, compreendem textos jornalísticos, ensaios políticos, crítica, teatro, prosa e, sobretudo, poemas. No final da Guerra, saem os livros de poesia *Deutschland* e *Österreich*. Além disso, Fried inicia um trabalho cultural amplo de fomentador e incentivador de debates, encontros, sessões de leituras, organização de coletâneas etc. etc., o que faz com que a lista de pessoas com quais tem contatos literários mais ou menos estreitos no final da década de cinquenta já seja quase interminável. Sem pretensão de completitude figurem aqui alguns dos mais conhecidos: W.H. Auden, Bert Brecht, Elias Canetti, Paul Celan, T.S. Eliot, Hans Magnus Enzensberger, Michael Hamburger, Eric Hobsbawm, Ernst Jandl, Joseph Kalmer, Theodor Kramer, Kuba, Elisabeth Langgässer, Werner Milch, Franz Baermann Steiner, Dylan Thomas...

O engajamento político e cultural de Fried dá-se, de 1939 a 1943, principalmente nos quadros de *Austrian Centre* e *Freier Deutscher Kulturbund*, organizações de um trabalho cultural intenso, a princípio suprapartidárias, mas ambas de fato predominantemente concebidas pelos comunistas. A princípio, porém, Fried freqüentava um grupo de trotskistas na West End Lane, com os quais simpatizava politicamente. Mas como ações concretas eram praticamente impossíveis dentro do grupo, já que os esforços extenuavam-se em discussões e brigas intermináveis, sempre que o número de participantes das reuniões era superior a três, Fried decidiu seguir os caminhos dos comunistas que, graças à organização rigorosa dos quadros, prometiam ter mais êxito na luta contra o fascismo. Os erros que estes cometiam, por exemplo em relação a Trotski, pareciam-lhe um mal menor que esperava combater de dentro da organização. A participação na contramão estava pois programada e, embora Fried avançasse rapidamente dentro das organizações e logo evoluísse de aspirante a membro efetivo da KJVÖ, a heterodoxia seria sempre sua marca registrada. Quando, em 1943, a intransigência e o dogmatismo dos funcionários contribuem para o suicídio de seu jovem amigo Hans Schmeier e além disso as divergências com o regime stalinista estão se tornando insuperáveis, Fried deixa as organizações, mas mantém contatos e contribuições culturais esporádicos até o fim da Guerra. Em março de 1944, Fried casa-se pela primeira vez. Da união com Maria Marburg (uma emigrante de 34 anos, proveniente das minorias alemãs na Tchecoslováquia) nasce, em 31.05. de 1944, o primeiro filho, Hans.

Após o término da Guerra, Fried, assim como a maioria dos imigrantes literários do ambiente cultural alemão (escritores, editores, jornalistas etc.) que tinham fugido do fascismo, não voltou do exílio. No seu caso, isso tinha várias razões. Em primeiro lugar, divergia agora tão fortemente dos comunistas da era de Stalin que não queria trabalhar com eles na construção de uma Áustria nova. Por outro lado, existiam os contatos e laços do exílio, o que tirava-lhe a vontade de voltar e trabalhar contra eles. Um pouco mais tarde, a recém fundada RFA teria grande poder de atração. Porém o clima político na Alemanha pós-guerra (como também na Áustria) impediria uma mudança de domicílio. Finalmente, à medida que o tempo passava, havia também as razões familiares, mulheres e filhos enraizados na Inglaterra, bem como dificuldades financeiras que impossibilitariam uma volta em definitivo ao continente.

Derrotado o nazi-fascismo, mudam também as perspectivas literárias e políticas do jovem autor. Logo após o término da Guerra, o trabalho junto ao escritor, jornalista e

tradutor Joseph Kalmer intensifica-se. O poeta experiente contribui para a formação literária de Erich Fried, dando-lhe tarefas como a fatura de sonetos com temática restrita, os quais discute, então, pacientemente com o discípulo. O literato culto que domina mais de quinze línguas, ensina-lhe também os primeiros passos da tradução literária e, quando percebe o amadurecimento de Fried, passa alguns trabalhos para ele. No entanto, os problemas financeiros do jovem exilado não se tinham dissipado com a nuvem marrom. O emprego de ganha-pão na fábrica de botões continuava a consumir o tempo que poderia ser gasto com atividade literária. Isso só muda quando suas contribuições regulares no *German-Service* da BBC tornam-se emprego fixo, em 1952. No âmbito da política dos aliados que visava a reeducação do povo alemão, Fried apresenta e discute literatura anglo-saxã para seus ouvintes no continente. As traduções são, via de regra, próprias. Quando a BBC emite, em 10 de março de 1954, sua versão de *Under Milkwood* de Dylan Thomas (a estréia inglesa tinha sido em 25 de janeiro daquele ano), o sucesso é enorme. Alguns anos depois, segue a tradução de *The Elder Statesman*, de T.S. Eliot, de maneira que em 1960, ano em que o seu romance *Ein Soldat und ein Mädchen* (*Um soldado e uma moça*) causa estardalhaço, Fried já tem renome no continente como tradutor literário de língua inglesa.⁸

O contato intenso com a poesia anglo-saxã contribui também para as tentativas de novos caminhos estéticos. Enquanto os versos dos dois livros iniciais são, em sua grande maioria, formalmente conservadores, Fried tenta agora superar o que ele chama de “tilintar rímico” na poesia alemã, sem, no entanto, abrir mão de uma forma rígida. A apofonia e o jogo de palavra sério começam a aparecer com veemência em seus textos, já nos fins da década de quarenta e predominariam completamente na década de cinquenta. Em matéria de prosa, Fried procura retomar o experimentalismo dos grandes expoentes do gênero neste século (Proust, Joyce, Virginia Woolf e Kafka) convicto de que a predominância da fábula, a arrogância divina do narrador e a despreocupação impressionista estavam mortas e enterradas depois das obras de Beckett, Mann, Musil e os acima citados.

No campo político, o horizonte já não era a luta contra o fascismo. Mas a vitória e a Guerra Fria que seguiria tampouco eram ambientes de conforto para Fried.

⁸ Embora Fried não tivesse parado de escrever poemas e começasse a trabalhar no romance já em 1946, as publicações do pós-guerra demorariam um pouco a acontecer. Problemas editoriais na Alemanha em reconstrução - o contato promissor com a editora de Eugen Claasen vira entrave com a morte do editor - e razões particulares, como dois amores infelizes, fizeram com que o tomo de poesia *Gedichte* saísse só em 1958, portanto dois anos antes do romance *Ein Soldat und ein Mädchen*.

Primeiros sinais de que ele continuaria na contramão, onde já o tínhamos localizado por ocasião de seu engajamento em *Austrian Centre* e *Freier Deutscher Kulturbund*, o poeta dá quando inicia, em 1946, *Ein Soldat und ein Mädchen*. O romance conta a história de um fugitivo judeu que escapa da morte nos campos de concentração e posteriormente volta à Alemanha como soldado americano de ocupação. Lá apaixonou-se por uma ex-carcereira de campo de concentração, condenada à morte pelos aliados. A história, além de ser um *plaidoyer* notável contra a pena de morte, não deixa margem para ódio e condenação global ao povo alemão.

A posição diferenciada, de conciliação e tentativa de processamento do passado horrendo, unida a um socialismo não-stalinista se tornaria cada vez mais difícil de sustentar com o endurecimento dos fronts da Guerra Fria. Mas Fried, que em certa ocasião cita teimosia bondosa e bondade teimosa como suas características principais, permanece firme. Também no que concerne ao seu trabalho político da BBC. Quando as limpezas stalinistas na União Soviética, a opressão do levante na Hungria, ou o processo contra Rudolf Slansky na CSSR matam mais e mais pessoas no leste europeu, Fried, em seu *German Soviet Zone Program*, manda palavras claras pelo éter. Mesmo visando com isso ex-colegas e amigos como Kuba, que, agora secretário da União de Escritores da RDA, responde ao levante dos trabalhadores do 17 de junho com um panfleto intitulado “Como estou envergonhado”. Fried lhe responde: “Você realmente tem fortes razões para se envergonhar.”

Wolf Biermann, num artigo por ocasião da morte de Erich Fried, avalia assim o seu trabalho político na BBC:

“Quase toda manhã, perto das cinco, milhares de milhares ou até milhões de pessoas levantavam nos países do leste europeu, só para ouvir a sua programação em AM. Erich Fried informava sobre assuntos importantes do mundo todo, sobre acontecimentos que eram calados nos países do Pacto de Varsóvia, e corrigia quando o oeste era apresentado de forma deturpada. Nisso trabalhava não só como uma espécie de mensageiro, mas analisava com frieza britânica e falava com o coração quente de um intelectual de esquerda que está sentado entre todas as cadeiras.”⁹

⁹ “Fast jeden Morgen gegen fünf Uhr standen Hunderttausende oder sogar Millionen Menschen in den osteuropäischen Ländern auf, nur, um seine Radiosendungen über Kurzwelle zu hören. Erich Fried informierte über Wichtiges rund um die Welt, über verschwiegene Ereignisse in den Ländern des Ostblocks, und er korrigierte verdrehte Darstellungen über den Westen. Dabei arbeitete er nicht nur als 'ne Art Transportarbeiter, sondern analysierte mit britischer Kühle und er sprach mit dem heißen Herzen eines linken Intellektuellen, der zwischen allen Stühlen sitzt.” (Wolf Biermann: “...und Erich Fried und...”, in: *die tageszeitung* (Berlin) do dia 25.11. de 1988)

A expressão idiomática alemã do “estar sentado entre as cadeiras” caracteriza bem a atitude que seria marca registrada de Fried até o fim de sua vida.¹⁰ Na luta contra a alienação, ele não se contenta com uma visão unidimensional dos acontecimentos. Sempre busca os mais variados ângulos de vista, tenta desmascarar o jogo de aparências, para então tomar sua posição particular que, via de regra, simpatiza com os derrotados. A sua opinião lhe é cara mesmo quando ela é incômoda. Por outro lado, é humilde e sincero o suficiente para admitir que errou ou que os fatos mudaram e que, após sucessivas discussões e reflexões, agora pensa diferente do que antes. Como percebe a realidade cada vez mais signíca, a postura política tem reflexos diretos no processo criativo do poeta. Boa parte da crítica, por sua vez, mede o valor literário de suas obras no termômetro da polemica política.

A partir de meados da década de sessenta, o litígio público em torno de Fried é constante. Se os sionistas já o chamaram de “nazista mal disfarçado”, quando foi publicado o romance *Ein Soldat und ein Mädchen*, até boa parte da comunidade judaica mais moderada não conseguiu lhe perdoar a tomada de posição contra o estado de Israel na Guerra dos Seis Dias e o testemunho público de sua opinião com o livro de poemas *Höre Israel*.¹¹ Igualmente controvertida é a recepção do tomo *und Vietnam und* e a tentativa de compreensão do fenômeno RAF, bem como a simpatia de Fried para com o movimento estudantil e a oposição extra-parlamentar na década de setenta, escandalizam a crítica burguesa na Alemanha. Quando, em 1974, o estudante Georg von Rauch é morto a tiros pela polícia, Fried, em carta de leitor à revista *Spiegel*, chama a ação de “assassinato preventivo” e é processado pela polícia de Hamburgo por difamação de autoridades. O processo, no qual Heinrich Böll tem papel de perito, termina com absolvição. Três anos depois, porém, poemas de Fried seriam retirados de livros escolares em Bremen e, na discussão política que segue o ato, Bernd Neumann, o líder de bancada da CDU, partido do atual chanceler da RFA, Helmut Kohl, afirma na

¹⁰ A consequência de Fried mostra-se também quando ele deixa a BBC em 1968 (“embora estivesse com o coração triste e sublinhando que em momento algum de sua colaboração sofrera interferência ou censura por parte da direção em sua programação”) porque não concorda com o tratamento que o canal dá ao conflito no Vietnã.

¹¹ Um trecho do poema que dá o nome ao livro diz: “Als ihr verfolgt wurdet/war ich einer von euch/Wie kann ich das bleiben/wenn ihr Verfolger seid?// [...] Ihr habt überlebt/die zu euch grausam waren/Lebt ihre Grausamkeit/in euch jetzt weiter?// [...] (Quando vocês foram perseguidos/eu era um de vocês/como posso ser isso agora/que vocês se tornaram perseguidores?// [...] Vocês sobreviveram /àquelas que foram cruéis com vocês/A sua crueldade/continua agora a viver em vocês?// [...] Erich Fried: *Höre Israel*, in: *Werke*2, pp.117-123.

câmara de vereadores da cidade que “preferia ver tais coisas queimadas”¹². A lista de acontecimentos que ilustram as controvérsias em torno do autor seria facilmente prolongável. Vejamos, no entanto, um trecho de um documentário sobre sua vida e obra em que ele mesmo avalia sua posição:

“Eu achava que os partidos comunistas e a União Soviética fossem a única coisa que pudesse levar à realização do socialismo no mundo e mesmo assim não posso jogar nestes times. E isso é um grande conflito. Um conflito que até hoje não está totalmente superado, pois a União Soviética, entretanto, se livrou consideravelmente do terrorismo stalinista. Contudo permanece um regime repressor. E o oeste, com seu neocolonialismo, com as guerras na Coreia e no Vietnã, com as medidas contra Nicarágua, com o golpe em Guatemala [...], com a destabilização de Allende no Chile, cometeu tantos crimes que eu realmente não sei ... Uma decisão, qual dos lados escolher, doeria muito. Melhor nenhum deles. Mas isso é uma posição difícil, estar sentado entre todas as cadeiras.”¹³

O engajamento político, porém, não é tudo na vida de Fried. Ela caracteriza-se antes por uma produtividade espantosa. Depois de 1958, as publicações são quase anuais. Continuam sendo representados todos os gêneros, mas a poesia, com mais de trinta volumes editados, predomina largamente. Além disso Fried traduz, de John Arden a Richard Wright, mais de duas dúzias de escritores de língua inglesa, com destaque para William Shakespeare, cuja obra ganha, pela mão do austríaco, quase em sua totalidade uma versão moderna em língua alemã. Contudo engana-se quem imaginar, baseado nas constatações acima, um poeta recluso em seu recinto de trabalho e preso à cadeira diante da escrivaninha. Pelo contrário. Fried participa de inúmeras conferências,

¹² As fontes para a afirmação de Neumann são contraditórias. Kaukoreit, que dá a versão da câmara, cita como referência uma carta de leitor ao jornal *Weser-Kurier* do dia 6. 11. de 1977, que, segundo o autor, conteria trecho transcrito do protocolo da sessão na câmara dos vereadores, onde constaria a frase em questão (cf. Volker Kaukoreit: “Politische Tabuverletzungen. Erich Fried im Spiegel öffentlicher Auseinandersetzungen”, in: *Text+Kritik*, (Nº 91), München, Julho 1986, p.78). Gerhard Lampe sustenta que Neumann teria pronunciado as palavras na televisão, numa discussão do canal NDR (cf. Gerhard Lampe: “*Ich will mich erinnern an alles was man vergisst*”: *Erich Fried. Biographie und Werk*, Köln, Bund-Verlag, 1989, p. 162). É possível que a fala tenha ocorrido em ambos os casos e a reiteração agravaria seguramente o ocorrido. Como, porém, Lampe não cita suas fontes, preferimos ficar apenas com a versão de Kaukoreit.

¹³ “Ich glaubte, die kommunistischen Parteien und die Sowjetunion sind das Einzige, was zur Durchführung des Sozialismus auf der Welt führen kann und trotzdem kann ich da nicht mitmachen. Und das war ein sehr grosser Konflikt. Ein Konflikt, der ganz und gar bis heute nicht überwunden ist, denn inzwischen hat natürlich die Sowjetunion sich vom stalinistischen Terrorismus doch recht frei gemacht. Es ist immer noch ein repressives Regime. Und der Westen hat mit seinem Neokolonialismus, mit den Kriegen in Korea, Vietnam, mit den Massnahmen gegen Nicaragua, mit dem Umsturz in Guatemala [...], mit der Destabilisierung Allendes in Chile eine derartige Menge von Verbrechen begangen, dass ich also wirklich nicht weiss... Mir täte die Wahl wehe, welche von beiden Seiten man wählen soll. Am liebsten gar keine. Aber das ist eine schwierige Position, zwischen allen Stühlen zu sitzen.” (*Erich Fried - Der Dichter mit seinem Widerspruch (Erich Fried - O poeta e sua contradição)*. Filme de Christian Feyerabend e Gerhard Lampe. Citação segundo Kaukoreit, p. 222)

leituras públicas, debates, demonstrações políticas, festivais de poesia etc. etc. etc.¹⁴ Figurem aqui como *pars pro toto* o primeiro convite para leitura na *Gruppe 47*¹⁵ em 1963 (Fried vai a todos os encontros posteriores, até a dissolução do grupo em 1967) e sua participação nos *Römerberggespräche* de Frankfurt em 76, 80 e 83.

Ao lado de toda esta atividade intelectual e literária, Erich Fried ainda tem tempo para uma vida afetiva intensa. Depois da separação de Maria Marburg, casa mais duas vezes (em 1952, com Nan Spence-Eichner e, em 1965, com a artista plástica Catherine Boswell, sua companheira até os últimos dias) e tem outros cinco filhos.

O quadro não seria completo se não falássemos também dos prêmios, que *tardaram mas, fazendo justiça ao autor, multiplicaram-se pouco antes de sua morte em 1988, quando não resiste à terceira operação de câncer.*¹⁶

As informações que compõe este perfil baseiam-se principalmente nas pesquisas de Volker Kaukoreit¹⁷ e Gerhard Lampe¹⁸. Para não truncar o texto com demasia de notas de rodapé, preferimos, nesta parte do estudo, a indicação sumária. Para tranqüilizar os mais cépticos, ainda seja dito que a documentação nestas obras de referência é farta e relativamente apta a eliminar dúvidas, mesmo no que diz respeito aos acontecimentos da infância. Outra fonte de inspiração foi, sem dúvida, o livro de prosa autobiográfica *Mitunter sogar Lachen*¹⁹. As linhas iniciais do último capítulo desta obra, intituladas “Sobre as histórias da minha vida”, e escritas já com a autoridade de um narrador no fim de sua vida, têm poder de síntese e de mimesis da *vita* do autor que completam bem o arco que aqui traçamos:

“Cada uma destas histórias é verdadeira, um relato de fatos. E mesmo assim são, todas juntas, enganosas e seriam, sem estas palavras aqui, uma espécie de mentira, ou pelo menos favoreceriam uma mentira não pronunciada.

¹⁴ Parece que ele próprio chamava, algo auto irônico, estas atividades de sua profissão de rabino ambulante. Talvez em alusão ao escárnio de seu pai que o apelidou de Rabino Zock quando do seu interesse pelas Escrituras judaicas no primeiro ano do primário (cf. Gerhard Lampe: op. cit., p. 20).

¹⁵ Este grupo de escritores e literatos reuniu-se, pela primeira vez, em 10 de setembro de 1947 para “coleccionar e fomentar literatura jovem e ao mesmo tempo trabalhar em prol de uma nova Alemanha democrática”. O número de membros que eram convidados para as leituras e discussões anuais variava. De 1947 a 1977, mais de 200 autores apresentaram seus textos. Entre eles Günter Eich, Heinrich Böll, Ilse Aichinger, Ingeborg Bachmann, Martin Walser, Günter Grass, Peter Bichsel e Jürgen Becker.

¹⁶ Até o final da década de setenta, Fried dividira com Frisch e Walser o “Schiller-Gedächtnispreis” (1965) e fora homenageado individualmente apenas com o “Würdigungspreis für Literatur” (1973) e o “Internationaler Verlegerpreis der Sieben” (1977). No final de sua vida, vem o reconhecimento com os prêmios “Preis der Stadt Wien für Literatur” (1980); “Bremer Literaturpreis” (1983); “Grosser Österreichischer Staatspreis” (1986); “Karl-von-Ossietzky-Medaille” (1986); “Georg-Büchner-Preis” (1987) e o título de *Doutor honoris causa* da Universidade de Osnabrück (1988).

¹⁷ Kaukoreit.

¹⁸ Gerhard Lampe: op. cit.

¹⁹ Erich Fried: *Mitunter sogar Lachen*, in: *Gesammelte Werke. Prosa. Lebensdaten*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1993 (Doravante *Werke*4), pp. 517-630

De algum modo, motivado talvez já pelo fato de que algumas coisas terem me incentivado a narrar e outras não, talvez pela maneira como associei as pequenas idéias e observações em cada uma das histórias, nasce uma imagem errônea e muito unilateral de um narrador que já lutou e derrubou os muros da mentira quando era criança e depois, como homem jovem, começou a ajudar outras pessoas, da maneira que tinha ajudado a si próprio. E até isso ainda continua verdadeiro. Lutei, ainda criança, contra muitas coisas, derrubei por vezes os muros da mentira e ajudei mais tarde também a outras pessoas. Diga-se de passagem que a luta e o desmascarar do tecido de mentiras era facilitado à criança pelo fato de que pai, mãe e avô, que todos tentavam me educar tão bem ou, via de regra, tão mal lhes era possível, por sorte dificilmente se uniam, mas puxavam para direções diferentes, na maioria das vezes opostas. Uma frente fechada de mentiras e opressão era portanto praticamente inexistente. Por outro lado, me sentia muitas vezes arrebatado por várias direções e temia ser destruído.

É revelador que destas situações ache-se pouco ou quase nada nestas histórias. Também tem que ser dito que para cada luta que a criança realmente travava, existiam duas ou três outras lutas que queria travar mas não tinha coragem. Da mesma maneira existiriam depois não só pessoas às quais eu ajudei, mas também pessoas que deveria e queria ter ajudado e que abandonei por falta de força, ou às vezes por falta de clarividência na urgência de suas situações, por estar muito absorvido pelos meus próprios problemas ou por medo de ser envolvido em coisas que temia não poder enfrentar. Deixei isso e aquilo para depois e aí já era tarde, ou me absteve de dizer a minha parte, porque há pouco havia dito algo arriscado e não queria tencionar o arco demais, mas preferia deixar passar algum tempo antes da próxima intervenção. [...]²⁰

²⁰ "Jede einzelne dieser Geschichten ist wahr, ein Tatsachenbericht. Und doch sind sie alle zusammen irreführend und würden ohne diese Worte hier eine Art Lüge sein oder doch einer unausgesprochenen Lüge Vorschub leisten.

Irgendwie, vielleicht schon dadurch, wo mich etwas zum Erzählen angespornt hat und wo nicht, wahrscheinlich auch durch die Anordnung der kleinen Gedankenverbindungen und Nebenbemerkungen in den einzelnen Geschichten, entsteht ein falsches, viel zu einseitiges Bild von einem Erzähler, der schon als Kind gekämpft und Lügenwände durchbrochen hat und dann später als junger Mensch anderen zu helfen begonnen hat, wie er sich selbst geholfen hatte. Auch das stimmt noch alles. Ich habe schon als Kind gegen vieles angekämpft, ich habe manchmal Lügenwände durchbrochen, und später habe ich auch anderen geholfen. Das Kämpfen und entlarven von Lügengeweben war dem Kind übrigens dadurch leichter gemacht, das Vater, Mutter und Grossmutter, die mich alle zu erziehen versuchten, so gut oder meistens so schlecht sie das eben verstanden, zum Glück fast nie zusammenhielten, sondern nach verschiedenen, meistens nach entgegengesetzten Richtungen zogen. Eine geschlossene Front von Lüge und Unterdrückung gab es so gut wie nie. Allerdings fühlte man sich manchmal hin- und hergerissen und fürchtete zerissen zu werden.

Es ist bezeichnend, dass sich von diesen Situationen wenig oder fast nichts in diesen Geschichten findet. Es muss auch gesagt werden, dass es für jeden Kampf, den das Kind wirklich führte, zwei oder drei Kämpfe gab, die es führen wollte, aber nicht zu führen wagte. Genauso hat es später nicht nur Menschen gegeben, denen ich geholfen habe, sondern auch Menschen, denen ich helfen sollte oder auch wollte, denen ich aber nicht geholfen habe und die ich dadurch im Stich gelassen habe, aus Mangel an Kraft, aber manchmal auch aus Mangel an Einsicht in die Dringlichkeit der Lage, aus zu tiefer Versponnenheit in eigene Probleme oder aus Angst, in etwas verwickelt zu werden, dem ich mich nicht gewachsen fühlte. Ich habe dies und das aufgeschoben, und dann war es zu spät, oder ich habe es unterlassen meinen Teil zu sagen, weil ich erst vor kurzem etwas gesagt und damit auch etwas riskiert hatte und jetzt nicht den Bogen überspannen sondern bis zum nächsten Mal einig Zeit verstreichen lassen wollte." [...] (Idem, ibidem, p. 627)

3. O Jogo de Palavra: Tentativa de Definição e Abordagem Histórica

O jogo de palavra, assim como qualquer outro fenômeno estético, ganha contornos mais nítidos quando é iluminado enquanto acontecimento histórico, por um lado, e analisado a partir de um recorte do fluxo temporal, isto é, de uma abordagem sincrônica, por outro. Para tratar, pois, do *jogo de palavra sério* de Erich Fried, convém lançar um olhar histórico sobre o jogo de palavra como um todo. Antes, porém, de perseguir rastros remotos, de indagar sua origem e acompanhar seu desenvolvimento, enfim, de evidenciar influências e causalidades no que diz respeito à obra de Fried, é preciso saber o que se entende por jogo de palavra.

Se admitirmos que o nome que designa o conceito é significativo - e não é de forma alguma ocasional que tomemos este ponto de partida -, jogar com palavras seria então uma atividade oposta ao tratamento 'sério', ou não-lúdico, dos signos lingüísticos. Mas o que vem a ser isso? Ora, dizer o que é o uso sério, corriqueiro ou cotidiano, enfim, um uso que exclua os momentos de festa, de brincadeira e de jogo, significa nada mais nada menos do que lançar mão de uma tentativa de explicação da atividade lingüística em si dos seres humanos. Em outras palavras: dizer o que é o uso sério das palavras e, em seguida, deduzir por oposição o que significa jogar com palavras, é inscrever-se numa determinada concepção de linguagem. Daí a pertinência da abordagem histórica. A avaliação do jogo de palavra nem sempre foi igual porque as concepções de linguagem variaram ao longo do tempo. Sem, portanto, esquecer que qualquer tentativa de definição já inclui uma tomada de posição, procuramos situar o jogo de palavra, da forma mais ampla possível, a partir dos dois pólos que historicamente têm norteado a reflexão sobre a linguagem e que já estão no *Crátilo*: os signos lingüísticos são convencionais e arbitrários ou são eles nomes motivados, isto é, guardam uma relação intrínseca de semelhança ou identidade com o objeto designado? Na primeira hipótese, Saussure o disse no começo deste século, as unidades lingüísticas significam por oposição, pelo fato de cada uma delas ser o que a outra não é. Levada ao seu extremo, esta hipótese emboca no sistema binário das línguas lógicas que habitam os campos do verdadeiro e falso, onde a cada significante corresponde exatamente um significado. Os jogos de palavra por sua vez suspeitam de uma outra realidade debaixo deste código. Eles fazem os liames convencionais entre significante, significado e

referente ruírem, sugerindo muitas vezes, entre significados que costumamos julgar distintos e distantes, um parentesco secreto com base na correspondência formal. Seqüências com identidade ou semelhança fonética como *sem* e *cem*; *filha*, *folha*, *falha* ou palavras homônimas com múltipla significação (por exemplo as várias acepções de *barbeiro*), são reunidas num campo de força que coloca a estrutura da língua em xeque. Rimas, assonâncias e aliterações, o baralho misterioso das letras em seqüências anagramáticas, bem como as várias figuras de linguagem, contempladas pela retórica clássica, que utilizam estruturas que ultrapassam o nível da palavra, ampliam e multiplicam as possibilidades de significação da língua e corroem com ácido o que é estanque e previsível no sistema. E muitas vezes nem mesmo as fronteiras do código nacional põe fim à folia, visto que as palavras *portemanteau* abrigam signos de línguas distintas para pregar uma peça à estrutura do idioma em que são usadas.

Em contrapartida, nem tudo é multiplicação e abertura em matéria de jogos de palavra. Lembremos que Sócrates, dialogando com Crátilo, argumenta em prol da hipótese contrária à convencionalidade e arbitrariedade das palavras, derivando o significado dos vocábulos de outras palavras, numa prática que assemelha os procedimentos comuns em etimologia. É bem verdade que a rigor teríamos que restringir esta nossa afirmação. A ação de Sócrates pode ser comparada mais apropriadamente a um tipo bem particular de etimologia que se chama etimologia popular. No entanto, é interessante lembrar Jonathan Culler que aponta para o fato curioso de que os etimólogos não resistam ao impulso de mencionar em seus dicionários as várias tentativas populares de explicação dos vocábulos, mesmo que depois as rechacem como errôneas, não científicas e não comprovadas.²¹ De qualquer maneira, o que importa ressaltar, é o veio diacrônico que o jogo de palavra comporta. Pois se, por um lado, sua atuação amplia e multiplica as possibilidades de significação da língua, o fato de ele reunir uma grande quantidade de conceitos sob um único esquema mental, através da correspondência de seus significantes, representa, por outro, uma considerável capacidade ou tendência de aglutinação. E isso, não raras vezes, tem sido ligado à idéia da atividade lingüística remota dos seres humanos, a uma língua adâmica, mimético-gestual, na qual os poucos signos ainda significavam plenamente e onde os significantes ainda estavam embevecidos dos conceitos e dos objetos que designavam. Só aos poucos a crescente complicação das relações sociais

²¹ Jonathan Culler: *op. cit.*, p. 3

teria feito com que esta linguagem concreta desse lugar a outra, mais diversificada por significados mais genéricos.²²

Em resumo, jogar com palavras significaria, portanto, complementar, criticar ou subverter a arbitrariedade da linguagem com tendências de motivação. Esta motivação aproxima-se, de um lado, ao que Saussure chamou de *motivação relativa*²³, e compreende, de outro, a necessidade primordial do homem de pressupor sentido, ou seja, uma motivação absoluta ou exterior dos signos. Ora, ao passo que o jogo de palavra insere-se nas questões fundantes da atividade lingüística, parece inútil indagarmos sua origem. Desde que fala, o homem deve também estar brincando com as palavras. Porém, embora o jogo de palavra esteja presente ao longo de toda história lingüística e conseqüentemente ao longo de toda história estética do homem, existem alguns momentos em que faz notar sua presença com mais veemência e maior explicitação. São estes momentos que tentaremos abordar brevemente a seguir.

F. H. Mautner começa assim a parte de seu estudo que trata das diversas teorias sobre o jogo de palavra: "A retórica antiga, que fala freqüentemente do jogo de palavra, não se colocava a pergunta de seu sentido. A ocorrência mais importante deste sentido - enquanto oráculo, não pertence ao seu domínio; só enquanto "figura" ele é visto por ela, de acordo com sua natureza: ela há de registrar os meios e os manejos das obras literárias e fornecê-los aos reitores, aos poetas, e aos estilistas."²⁴ Não sei, se um arcabouço teórico altamente elaborado como é a retórica pode prescindir tão

²² Diz Alfredo Bosi: "A linguagem originária que, pelo uso de mimese e semelhanças, animava toda a Natureza e dela fazia "um vasto corpo", conseguia abreviar o hiato fatal entre o som-representação e o mundo. Em termos de uma das lingüísticas de hoje, essa linguagem ainda não se assentara de todo no esquema da dupla articulação, pelo qual há, no interior do signo, elementos mínimos, opacos, despídos de significado. A palavra mítica, ao contrário, tenderia a ser um projeto expressivo imanentemente dotado de significação, assim como os gestos do desejo, do medo, do prazer e da dor, que recebem de um só golpe sentido e valor para a alma que os experimenta.

Mas a rede crescente de necessidades sociais vai fazendo derivar dessa fala musical e corpórea outra linguagem, que reduz a força viva dos sons a matéria opaca a ser utilizada para cunhagem de novos e mais genéricos significados." ("Uma leitura de Vico", in: *O Ser e o Tempo da Poesia*, São Paulo, Cultrix, 1990, pp.203-4). E Jean Paul afirma: "[...] pois se na língua originária (*Ursprache*) o som dos signos sempre foi eco das coisas, há de se esperar alguma semelhança das coisas em caso de igualdade de sua ressonância." (*Vorschule der Ästhetik II*, apud Franz Heinrich Mautner: "Das Wortspiel und seine Bedeutung", in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nº 9 (1931), p. 686) Alexander von Bormann, por sua vez, observa que "a utilização de imagens metonímicas tem um quê da legendária constituição adâmica da língua, onde nome e designado eram supostamente um" ("Ein Dichter den Worte zusammenfügen". *Versöhnung von Rhetorik und Poesie bei Erich Fried*", in: *Text+Kritik*, ed. cit., p. 15).

²³ Ferdinand de Saussure: *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Izidoro Blickstein, São Paulo, Cultrix, 1970, pp. 142 - 155. Cláudia Lemos propõe chamar o fenômeno de *motivação interna*.

²⁴ Franz Heinrich Mautner: op. cit., pp. 684-685

completamente da pergunta pelo sentido das “figuras que fornece”, todavia esta discussão requer outra hora e outro lugar. O que nos interessa na afirmação de Mautner é a ligação que estabelece entre retórica e jogo de palavra, ligação que permanece implícita e que merece ser um pouco mais pormenorizada. Lausberg, em livro de 1963, define a retórica como segue:

“1. [...] Como ‘retórica em sentido lato’, entende-se a ‘arte do discurso em geral’ que é exercida por qualquer indivíduo activamente participante na vida de uma sociedade (§§ 3-19); como ‘retórica em sentido restrito’ (‘retórica escolar’), deve compreender-se a ‘arte do discurso partidário (exercida especialmente diante dos tribunais), a qual, desde o séc. V a.C. constituiu objecto de ensino’ (§§ 20-45). [...]”

2. A retórica é um sistema mais ou menos bem elaborado de formas de pensamento e de linguagem, as quais podem servir à finalidade de quem discursa para obter em determinada situação o efeito que pretende (§ 3). Estas formas podem ser reconhecidas e denominadas também, com determinada terminologia, pelo retor escolar (§ 20). [...]”²⁵

Os fenômenos que mais acima procuramos definir como jogo de palavra em seu sentido amplo pertencem na retórica ao *ornatus* que, por sua vez, faz parte da *elocutio*. O *ornatus* de um discurso é facultativo na retórica geral mas característico na poesia que se distingue pela imanência do estranhamento.²⁶ Vale dizer que poesia aqui engloba os vários gêneros da expressão literária e tem, portanto, mais ou menos o valor que hoje atribuímos à palavra literatura. Entre as *figurae elocutionis* do *ornatus* encontramos o conceito de *tractio* (jogo de palavra) que faz parte do *acutum*²⁷ e engloba as figuras da *annominatio*, do *polyptoton* e a *figura etymologica*. Principalmente a paronomásia (*annominatio*), que Lausberg define como “[...] um jogo de palavras (§ 276) respeitante à significação da palavra, o qual surge devido à alteração de uma parte do corpo da palavra, processo no qual freqüentemente corresponde a uma alteração, quase imperceptível, do corpo de palavra uma surpreendente (‘que provoca estranhamento’): §

²⁵ “1. [...] Unter ‘Rhetorik im weiteren Sinne’ ist die von jedem am sozialen Leben aktiv beteiligten Menschen geübte ‘Kunst der Rede überhaupt’ (§§ 3-19), unter ‘Rhetorik im engeren Sinn (‘Schulrhetorik’) die ‘seit dem 5. Jh. v. Chr. als lernbarer Unterrichtsgegenstand ausgebildete Kunst der (besonders vor Gericht gehaltenen) Parteireden’ (§§ 20-45) zu verstehen. [...]”

2. Die Rhetorik ist ein mehr oder minder ausgebautes System gedanklicher und sprachlicher Formen, die dem Zweck der vom Redenden in der Situation beabsichtigten Wirkung (§ 3) dienen können. Diese Formen können von einem Schulrhetoriker (§ 20) erkannt und auch terminologisch benannt werden. [...]” (Heinrich Lausberg: *Elemente der Literarischen Rhetorik*, München, Max Hueber Verlag, 1963, p. 13. Citação no corpus do texto segundo a versão portuguesa, vide referências bibliográficas)

²⁶ Idem, ibidem, p.61

²⁷ “O *acutum dicendi genus* serve-se de meios, que, do ponto de vista intelectual, provocam o estranhamento (§ 84), sendo, portanto, paradoxais (§ 37,1), no que diz respeito aos pensamentos (‘subtilezas do pensamento’) e à língua (‘subtilezas de linguagem’). O ouvinte é convidado a fazer o seu próprio raciocínio: ele tem de lançar uma ponte entre o paradoxo e o significado pretendido. Se o ouvinte conseguir levar a cabo esta tarefa, alegra-se então quanto à sua inteligência e torna-se, deste modo, ‘cúmplice de pensamentos’ do autor. - Cf. § 37,1.” (Idem, ibidem, p. 61)

276), 'paradoxal' alteração do significado da palavra. [...]”²⁸, descreve o fenômeno que mencionamos como uma das características principais para a ocorrência do jogo de palavra: correspondência na forma com disparidade de sentido.

Bom, ao que parece não chegamos a grandes resultados. Uma única figura no vasto campo da retórica que apresenta ligação com nosso objeto de estudo. Se, por outro lado, pensarmos que a utilização de palavras homônimas ou homófonas em repetição provocam uma modificação ou, pelo menos, uma particularização de seu significado, a abrangência da retórica para o fenômeno jogo de palavra ganha dimensões muito maiores. Seja como for, ao menos a retórica, instrumento importante da organização e vivência artísticas da antigüidade, contempla o jogo de palavra.

Outro indício de que a Antigüidade tratou os signos lingüísticos com grande atenção para com sua materialidade é o estudo de Ferdinand de Saussure sobre os anagramas. A pesquisa, guiada pela hipótese de que textos poéticos das mais variadas épocas teriam sido construídos sobre uma palavra-tema que apareceria, segundo regras bem definidas, no tecido do texto, dedica nada menos que 58 cadernos ao estudo deste fenômeno em Homero, Virgílio, Lucrécio, Sêneca, Horácio, Ovídio e outros autores latinos.²⁹ É bem verdade que Saussure estava preocupado com a descoberta da lei estrutural que regulamentava a construção dos textos e não perguntava pela origem do fenômeno e nem estava interessado se, com este jogo das letras em suas correntezas profundas, os textos pretendiam significar mais ou diferentemente do que aparentavam em sua superfície. Contudo a presença de Jean Starobinski, apresentador do estudo saussuriano, dá voz a desdobramentos teóricos da pesquisa que são bastante elucidativos para a nossa questão sobre a relação da Antigüidade com o jogo de palavra. Diz ele no capítulo “A questão da origem”: “Saussure nunca se interrogou sobre as origens do procedimento que ele atribuía aos versificadores gregos e latinos. Bastava-lhe poder afirmar que o fato era constatável em todas as épocas, como um permanente segredo de fabricação. A diacronia, no caso, não o interessa. Qual o sentido da suposta regra que obriga a passar pela palavra-tema? Este sentido não variou no decorrer dos tempos?[...] O hipograma (ou palavra-tema) é um subconjunto verbal, e não uma coleção de materiais ‘brutos’. Vê-se logo que o verso desenvolvido (o conjunto) é ao

²⁸ Idem, *ibidem*, p. 90

²⁹ Para além dos textos clássicos ou textos posteriores, ligados de alguma forma às línguas clássicas, Saussure perseguiu o anagrama, ou o vínculo à letra, na saga dos Nibelungen e na poesia védica (Cf. Jean Starobinski: *As Palavras sob as Palavras. Os anagramas de Ferdinand de Saussure*, São Paulo, Perspectiva, 1974, pp. 8-9)

mesmo tempo o portador do mesmo subconjunto e o vetor de um sentido absolutamente diferente. Da palavra-tema ao verso, um processo deve ter produzido o discurso desenvolvido sobre a ossatura persistente do hipograma. Saussure não procura conhecer o processo integral: ele se contenta em supô-lo regulado pelo respeito à persistência da palavra-tema.³⁰ Vale dizer que Saussure não nega que possa haver ligação outra entre o anagrama e o tecido textual para além da regra geradora. Ele simplesmente recusa a questão, argumentando que se trataria de fato muito pouco palpável, já que o significado da relação deveria ter mudado ao longo da história. Em um momento, no entanto, trai a exclusividade sincrônica: “A razão *pode ter residido* na idéia religiosa de que uma invocação, uma prece, um hino, só produzia efeito com a condição de misturar as sílabas do nome divino ao texto.”³¹ O nome do deus materializa-se e o pó das sílabas polvilha o discurso para que este possa significar.

Ora, apesar de Saussure não ter chegado a nenhuma prova cabal, razão pela qual provavelmente se absteve da publicação dos estudos, a pesquisa toda é amparada pela hipótese de que os procedimentos anagramáticos não só representariam uma atividade consciente dos poetas, mas seriam também largamente reconhecidos pelo público receptor. Ou seja, tal qual Saussure adquirira habilidade cada vez mais aguçada em detectar anagramas, à medida que o estudo prosseguia, os leitores e ouvintes da Antigüidade possuíam aptidão notável de reconhecimento do jogo de unidades fonêmicas e silábicas da língua.

É o que sustenta também Frederick Ahl, cujas afirmações vão ainda além.³² Se já é difícil, diz, nos livrarmos da imagem de sobriedade alva das épocas clássicas, embora saibamos que as estátuas antigas possuíam pintura ostensiva, mais embaraçoso parece ser abdicarmos da idéia classicista de que os textos antigos são clássicos, porque dizem com clareza e simplicidade, assentados sobre o fundamento sólido da escanção métrica. No entanto, objeta, os autores clássicos tinham numerosas razões políticas e estéticas para entretecer múltiplos significados no material lingüístico de suas obras. Os exemplos que elenca para fundamentar sua tese de um jogo de palavra que não é ornamento, mas sim, essência da arte dos textos antigos, são numerosos. Ele lembra o já citado diálogo com Crátilo, em que o destino e o sofrimento de Tantalos são explicados anagramaticamente. Ele é *talantotatos* (“o mais infeliz”) punido com um peso

³⁰ Idem, *ibidem*, pp. 41-45

³¹ Idem, *ibidem*, p.42

³² Frederick Ahl: “Ars est caelare artem”, in: Jonathan Culler (Org.): ed. cit., pp.17-43

anagramático sobre sua cabeça (*talanteia*). Diga se de passagem que o episódio na *Odisséia*, não mencionado por Ahl, que conta as aventuras de Ulisses com os Cíclopes, faz parte da mesma tradição antiga do *nomen* que é *omen*. Ulisses escapa de Polífemo perdendo sua materialidade ao nomear-se Ninguém. Mas em Platão não só os nomes são motivados por etimologias anagramáticas. Até o conceito abstrato e tão central às idéias do filósofo, *aletheia*, é derivado: detém a verdade aquele que não bebeu das águas do rio *lethe* na planície do esquecimento e é, portanto, um “não-esquecido” (*aletheia*).³³ Entre vários outros exemplos do pensamento etimológico da Antigüidade que joga com a materialidade da palavra, Ahl ainda cita as obras de Varro e Isidor de Sevilha. Além disso, elenca trechos da poesia latina que mostram a tendência dos antigos de atribuir uma relação de causalidade entre palavras anagramática ou fonêmicamente ligadas. Virgílio diz na *Enéida* (8.322-3) que Saturno prefere (*maluit*) que o lugar chamasse-se *Latium*, porque estava escondido (*latuisset*) com segurança naquelas terras. O Ulisses nas *Mulheres Troianas* de Sêneca sabe que a cinza (*cinis*) pode revigorar o fogo (*ignis*) mesmo depois de um grande incêndio e Statius diz que a cinza pode levar o fogo longe (*subitus cinis abstulit ignis*). Mais adiante, Ahl cita os *Fasti* (3.309-94) de Ovídio, nas quais o rei Numa esquiva-se da exigência de Júpiter por um sacrifício de carne humana, abolindo sucessivamente as acepções literais das palavras do deus através de jogos de palavra (*caput-cepa-capillos-capito*). Já quase no final de seu artigo, Ahl aproxima dois campos que Mautner tinha separado na afirmação com que abrimos nossas exposições sobre o jogo de palavra na Antigüidade: oráculo e jogo de palavra. Em *Sobre Adivinhação*, de Cícero, o vendedor de figos grita *Cauneas!* para assinalar a procedência de seu produto. O general Crassus o ouve mas não percebe a possível segunda leitura, *Cave ne eas!* (“Cuidado não vá!”). Não reconhecer um jogo de palavra pode ser mortal. Ou levar à desgraça. De novo nos *Fasti* (6.433-4) Ovídio descreve assim o malfadado casamento de Procne e Tereus: *haC AVE coniuncti Procne Tereusque parentes / haC AVE sunt facti*³⁴. O corujão indica literalmente que melhor seria desistir deste matrimônio.

Resumindo, podemos dizer que a soma das leituras, tão diferentes em escopo e origem, evidencia que a Antigüidade carrega o tratamento da linguagem em ambos os ombros. E isto mesmo se não estivermos propensos a seguir Frederick Ahl em toda sua

³³ Cf. a respeito também Marcel Detienne: *Les maîtres de vérité dans la Grèce archaïque*, Paris, François Maspero, 1981

³⁴ Grifo de Ahl

radicalidade de leitura dos textos antigos, uma leitura que sustenta, num jogo de palavra que envolve o título de seu ensaio, que a arte dos textos antigos consistiria no ato de esculpir e ornar a arte, ao mesmo tempo que escondê-la. Motivação e arbitrariedade parecem ter o mesmo peso para os antigos. Não foi por acaso que Sócrates não quis decidir a questão entre Crátilo e Hermógenes..

Esta ambivalência permaneceu intacta, ao que parece, até o Barroco. Como para a poesia de Erich Fried foram decisivas principalmente as influências do ambiente cultural de língua alemã ao lado da literatura anglo-saxã, seria adequado analisar cuidadosamente o desenvolvimento destas literaturas nacionais à luz do desenvolvimento de suas línguas locais em contato e disputa com o latim e acompanhar o jogo de palavra em sua relação com as consonâncias e dissonâncias provocadas por este convívio. É claro que tal propósito extrapolaria de longe as nossas capacidades de exposição. O que podemos fornecer, no entanto, são algumas indicações vagas e sumárias. Por um lado, as especulações de Saussure em torno da poesia védica com trocadilhos e harmonias fônicas e da poesia germânica aliterante sugerem que as concepções de linguagem das línguas antigas do continente europeu e da ilha britânica possivelmente não se diferenciavam tanto, no que diz respeito ao jogo de palavra, da concepção grega e latina das literaturas clássicas. Na tradição inglesa, remetemos à pesquisa de R.A. Shoaf que mostra, analisando a poesia de Chaucer, *Piers Plowman* e *Sir Gawain and the Green Knight* que “*medieval poets [...] knew full well that language 'is in charge'.*”³⁵ Os numerosos jogos de palavra na obra de Shakespeare são lugar suficientemente comum para que possamos admitir o fenômeno como recorrente no Renascimento inglês. Procuramos conceber o desenvolvimento do jogo de palavra no ambiente germânico retroativamente, a partir de sua culminância na arte verbal dos sermões barrocos do clérigo vienense Abraham a Sancta Clara, reiteradamente citado por Fried como ponto de referência de seu *jogo de palavra sério*.³⁶

Segundo F.H. Mautner³⁷ são três as trilhas que se juntam na oratória do clérigo vienense. Em primeiro lugar o germanista a liga à literatura dos panfletos religiosos do seiscentos alemão, especialmente a Fischart: “[...] na literatura dos panfletos religiosos do séc. XVI, em torno de Fischart, os jogos de palavra de repente abundam. [...] É bem

³⁵ R. A. Shoaf: “The play of Puns in Late Middle English Poetry: Concerning Juxtologie”, in: Jonathan Culler (Org.): ed. cit., pp. 44-66

³⁶ Cf. *Kaukoreit*, p. 117, passim

³⁷ F. H. Mautner: op. cit.

verdade que o impulso lúdico da língua é aqui a força motriz, mas este, assim como a confiança vaga e primitiva na relação entre as coisas e sua denominação, não seria suficiente para tornar o chiste com nomes arma e argumento até mesmo da polêmica mais séria e patética de um Lutero.”³⁸ Não, o jogo de palavra remonta à tradição secular dos mosteiros e dos místicos do séc. XIV, ao jogo de palavra latino e à tentativa escolástica de conhecer os objetos através da palavra (a doutrina de haver relação íntima entre palavra e objeto é própria da filosofia da linguagem teológica. Legado da Antigüidade, principalmente do entendimento do aqui muito citado diálogo de Crátilo, da patrística e da exegese judaica da Bíblia, ela ensina o significado secreto das letras e como a mudança delas nas palavras revela novas realidades espirituais e naturais.) As outras duas vias citadas por Mautner são a revigorada retórica clássica e a voluptuosidade sensorial (*Sinnesfreudigkeit*) que, herdada da poética renascentista, abrange a língua enquanto material sonoro.

O que une Fischart, Lutero e Sancta Clara, é o intuito de moralizar e catequizar a população com seus escritos. Os três recorriam à douta tradição eclesiástica e humanista. Se tiveram êxito e popularidade, é porque souberam utilizar-se desta tradição onde ela convergia com crenças e sentimentos antigos da população mais humilde: a suposição de uma relação intrínseca entre palavra e objeto.

A estima da misteriosa múltipla-significação das palavras, a confiança na imanência do mundo no signo, levariam um golpe fatal do Racionalismo e do Pietismo que seguiram o Barroco. Tributário do pensamento cartesiano que separara radicalmente corpo e espírito - embora reconhecesse sua convivência e dependência mútua no ser humano - Boileau formularia as máximas da literatura classicista: “Rien n’est beau que le vrai.” E verdadeiro é tudo aquilo que apreendo com clareza. Sobriedade, clareza e precisão eram os propósitos da arte e doravante seriam estas as qualidades projetadas para os textos da Antigüidade grega e romana, instituídas assim como matrizes estéticas. As palavras eram conclamadas a despir-se e levantar o véu da ambigüidade, ao mesmo tempo que abster-se de qualquer promiscuidade sonora. Simplicidade era o lema e jogar com palavras e a arte retórica considerados afetados e maneiristas.

É acertado observar que o Romantismo logo trataria de recompor o equilíbrio. Em parte suas preocupações convergiam com a tradição do jogo de palavra que tentamos expor aqui, o que mostra um trecho de um tratado que influenciou a

³⁸ Idem, *ibidem*, p. 693

concepção de linguagem de representantes mais conhecidos deste movimento, como Schlegel e Humboldt:

“A associação de duas esferas homófonas da língua, ocorrendo determinada contemplação do significado de ambas, chama-se jogo de palavra... O jogo de palavra é o *Witz* da língua, e duvidar de sua extraordinariedade pode só aquele que ignora de forma geral o que o *Witz* é e significa, e talvez carregue consigo o conceito pobre: que ele seria a verdade subordinada, insignificante e jocosa. Contudo, longe de se considerar esta espécie menor do *Witz* como sendo sua natureza, há de se, ao contrário, inverter a coisa e estabelecer que a natureza da verdade consiste em ser *witzig*. Pois toda ciência é *Witz* da razão, toda arte *Witz* da fantasia, e cada idéia que é *witzig* só ganha esta qualidade quando lembra o *Witz* da verdade. Para que, no entanto, não se ache este trecho sobre o *Witz* grecejoso (*witzelnd*) mas, porque contém verdade, *witzig*: considere-se o seguinte. A ciência em sua parte mais alta ensina uma união absoluta, uma identidade incondicional de tudo com tudo. Toda disposição séria e jocosa, solene e burlesca, lembra esta consonância eterna do universo, esta homogeneidade heterogênea; o *Witz* é o raio que ilumina o lugar particular neste todo grande e deixa sobressair esta identidade no particular, e todo *Witz* é, portanto, nobre, ao passo que lembra o sublime. Quão menor for, contudo, o lugar iluminado, mais volátil e passageira será a impressão e o *Witz* sociável é muitas vezes só uma relampejar que indica a existência de uma região, em que o *Witz* seria possível. A verdadeira e grande palavra do *Witz* mora na ciência, na arte, e na vida, e como a língua é órgão de todas elas, compreende-se com facilidade que através do jogo de palavra, tal qual ele foi usado por Shakespeare e Aristóphanes, por exemplo, podem ser geradas insinuações, estimulados efeitos e tocadas sensações que só são possíveis através deste meio que, assim como a música, difunde-se corporalmente pelo ouvido ao espírito.”³⁹

Contudo os esforços do Romantismo não foram suficientes para resgatar a dignidade do jogo de palavra. O movimento era de protesto, o lado oposto ficou sendo a

³⁹ “Die Verknüpfung zweier Sprachsphären, welche gleichtönen, wobei eine bestimmte Betrachtung der Bedeutung beider vorkommt, heisst Wortspiel... Das Wortspiel ist der Witz der Sprache, und an seiner Vortrefflichkeit kann nur der zweifeln, der überhaupt damit unbekannt ist, was der Witz sei und bedeute, und vielleicht den ärmlichen Begriff mit sich herumträgt: dass er nur ein Zeitvertreib, und die untergeordnete, unbedeutendere, heitere Wahrheit sei. Allein weit entfernt diese geringe Gattung des Witzes für sein Wesen zu halten, muss man vielmehr die Sache geradezu umkehren, und das Wesen der Wahrheit darin setzen, dass sie Witz sei. Denn alle Wissenschaft ist Witz des Verstandes, alle Kunst Witz der Phantasie, und jeder einzelne witzige Einfall wird nur dadurch zu einem solchen, dass er an den Witz der Wahrheit überhaupt erinnert. Damit man aber diese Stelle über den Witz nicht etwa für witzelnd, sondern weil sie Wahrheit enthält, auch für witzig halte: so überlege man folgendes. Die Wissenschaft auf ihrem höchsten Standpunkte lehrt eine absolute Einheit, eine unbedingte Identität alles mit allem. An diese ewige Konsonanz des Weltalls, an diese heterogene Homogeneität, erinnert jede ernste und heitere, jede erhabene und burleske Stimmung; der Witz ist der Blitz welcher eine einzelne Stelle in dem grossen Ganzen erleuchtet und diese Identität im Einzelnen heraustreten lässt, und daher ist ein jeder Witz, indem er an das Höchste erinnert, erhaben. Je kleiner freilich die erleuchtete Stelle ist, je flüchtiger und vorübergehender der Eindruck, und der gesellige Witz ist mehrenteils nur ein Wetterleuchten, welches das Dasein einer Region anzeigt, in welcher der Witz möglich wäre. Das ächte und grosse Witzwort wohnt in der Wissenschaft, in der Kunst und dem Leben, und da nun die Sprache das Organ von allem diesen ist, so sieht man leicht ein, dass durch das Wortspiel, wie es zum Beispiel Shakespeare gebraucht oder Aristophanes, Andeutungen können hervorgebracht, Effekte erregt, Empfindungen angeschlagen werden, die nur durch diese Medium möglich sind, welches sich wie die Musik, körperlich durch das Ohr in den Geist ergiesst.” (Bernhardi (1803), apud Franz Heinrich Mautner: op. cit., p.688) Mais conhecidos do que este texto de Bernhardi, são certamente as acerções de Novalis e Schlegel sobre o *Witz*. Cf., por exemplo, o fragmento 30 de Novalis em *Vermischte Bemerkungen* e os fragmentos 34, 90, 104 e 126 de Schlegel na revista *Lyceum de Schönen Künste*, respectivamente 29 e 220 na revista *Athenäum*.

norma. O germe vital do jogo de palavra, a identidade de conceito e materialidade da palavra, permaneceria destroçada também no séc.XX. Não para a vantagem do significativo como mostra a afirmação do próprio Mautner:

“As palavras pertencem, enquanto símbolos, a dois mundos: o dos sentidos e o do espírito; se o seu teor espiritual é subtraído ou falseado por sua aparência sensorial, então o seu teor sensorial impõe-se e elas são destituídas de seu alto escalão. A perplexidade que resulta disso explica o efeito cômico que podem provocar e o tratamento apaixonado que muitas vezes experimentam.”⁴⁰

Embora no Romantismo *Witz* e *Ernst* não se opusessem necessariamente, o jogo de palavra ficou, depois do séc.XIX, quase que exclusivamente relegado a categoria do humor e do cômico, por sua vez vistas como ramos menores da ironia. Eis porque no séc.XX abundam estudos que examinam a função do jogo de palavra no *limerick*, na poesia nonsense, na comédia e em outros textos cômicos e porque é quase nula a contribuição da crítica em relação aos textos ditos sérios. É sintomática a primeira frase do estudo de Julius Schulz sobre o jogo de palavra:

“Chamaremos de comicidade o risível artisticamente elaborado e de *Witz* a comicidade voluntariamente provocada pelo instrumento do discurso.”⁴¹

A dispendiosa obra de Alfred Lide,⁴² que analisa em dois tomos grossos a poesia enquanto jogo, gasta duas frases para dizer que o jogo de palavra sério é tratado em outro lugar e indicar os ensaios de Mautner, Schulz e Eckhardt, que figuram entre os estudos por nós consultados.

Diante deste horizonte, fica mais plausível por que Fried recebeu os primeiros estímulos da literatura inglesa e por que batizou sua forma de escrever jogo de palavra *sério*⁴³. Não que os desdobramentos dos escritos cartesianos tivessem se afogado na travessia do Canal da Mancha. Os ensaios da compilação de Jonathan Culler demonstram o contrário. Sua investida contra os *scholars* indica que o pensamento classicista domina também largamente o pensamento em língua inglesa. Mas há talvez, na cultura britânica, duas razões amenizadoras deste jugo. Uma é o bilingüismo de base,

⁴⁰ “Die Worte gehören als Symbole zwei Welten an: der der Sinne und der des Geistes; wird auf Grund ihrer sinnlichen Gestalt der geistige Gehalt unterschlagen oder verfälscht, so drängt sich ihr sinnlicher Gehalt vor, und sie sind ihres hohen Ranges entkleidet. Die hieraus sich ergebende Verblüffung erklärt die komische Wirkung, die sie erzeugen können, und die affektbetonte Ablehnung, die sie oft erfahren.” (F.H. Mautner: op. cit., p. 684)

⁴¹ “Als Komik wollen wir die künstlich gestaltete Lächerlichkeit und als Witz die absichtlich durchs Mittel der Rede hervorgebrachte Komik bezeichnen” (Julius Schulz: “Psychologie des Wortspiels”, in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, N° 21 (1927), p.16)

⁴² Alfred Lide: *Dichtung als Spiel*, Berlin, 1963

⁴³ O adjetivo seria seguramente desnecessário, tivesse Fried escrito no Barroco ou antes dele.

levado à Ilha pela invasão e dominação normanda. A outra, a importância crucial de Shakespeare que, escrevendo no Renascimento, fincou o jogo de palavra com raízes mais estáveis no solo da cultura anglo-saxã. Mas demos a palavra a Erich Fried para ouvir o que ele tem a dizer sobre a influência da literatura inglesa:

“[...] podiam os estímulos [da literatura inglesa] ser muito importantes para o escritor exilado, a começar pelo fato de evitar todo e qualquer *pathos* gasto e a continuar pelas rimas em apofonia de Wilfred Owen e os ritmos saltitantes de Gerald Manley Hopkins, as comprimidas e telescopicamente encaixadas imagens e jogos de palavras de um Dylan Thomas ou os versos autocríticos de Eliot. Somava-se a isso a obra imensamente frutífera de James Joyce ou a crônica cultural íntima de Virginia Woolf, [...]”⁴⁴

Fried, no entanto, minimiza a influência de Thomas para sua própria lírica, embora admirasse o autor galês e tivesse, por causa das atividades de tradução, grande intimidade com sua obra:

“Fico pensando se não deveríamos publicar junto com os poemas um curtíssimo pré ou pós-fácio. Senão os críticos menos informados se esforçarão em toda parte a reduzir as peculiaridades de meus poemas à influência de Dylan Thomas. Já tive uma prova disso em Berlim. Na realidade isso não procede. Influências recebi com certeza de autores que por sua vez influenciaram Dylan Thomas - Owen, Hopkins, Joyce - mas eu já escrevia desta forma antes de travar contato com os poemas de Thomas, desde então, até menos. A influência mais profunda, aliás, parece exercer o clima da vida intelectual daqui.”⁴⁵

Na literatura alemã, os padrinhos eram, como já mencionado, Fischart e Abraham a Sancta Clara, além de Platen e Rilke, com destaque para o último, do qual Fried diz em 1971:

“Essa sensibilidade não se [mostra] só em suas descrições e na escolha de suas imagens e de seus símbolos, mas também na sua relação com a rima e a apofonia, com o verso, com a palavra, com a entrada na palavra. Apofonias [...], jogos de palavras sérios como *Gewalt* (violência) e *Wald* (floresta) do poema em *Sturmnacht* [...] ele utiliza como quase nenhum poeta o fez, desde a poesia barroca.”⁴⁶

⁴⁴ “[...] konnten die Anregungen [der englischen Literatur] für den Exilschriftsteller ungemein wichtig sein, angefangen von der Vermeidung jeder abgenutzten Pathetik bis zu den Ablautreimen Wilfred Owens und den Sprungrhythmen eines Gerald Manley Hopkins, den komprimierten, teleskopartig ineinandergeschobenen Bildern und Wortspielen eines Dylan Thomas oder den selbstkritischen Versen Eliots. Dazu kam das unendlich fruchtbare Werk eines James Joyce oder die intime Kulturchronik einer Virginia Woolf, [...]” (Erich Fried: “Der Flüchtling und die Furcht vor der Heimkehr”, in: *Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur*, organizado por Volker Kaukoreit, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1995, p.15)

⁴⁵ “Es geht mir durch den Kopf, ob man zu den Gedichten nicht ein ganz kurzes Vorwort oder Nachwort veröffentlichen sollte. Sonst werden naemlich die weniger informierten Kritiker ueberall bemueht sein, die Besonderheiten meiner Gedichte auf den Einfluss von Dylan Thomas zurueckzufuehren. Ich habe davon schon in Berlin einen Vorgeschmack bekommen. In Wirklichkeit stimmt das keineswegs. Beeinflusst bin ich sicherlich von einigen Autoren, von denen auch Thomas beeinflusst war, Owen, Hopkins, Joyce, aber geschrieben habe ich schon so, bevor ich mit den Gedichten von Thomas in Beruehrung kam [...] seither sogar weniger. Der gruendlichste Einfluss duerfte uebrigens das Klima des geistigen Lebens hier sein.” (Carta à editora Hilde Claassen por ocasião da publicação do tomo *Gedichte*. Cf. **Kaukoreit**, p. 203)

⁴⁶ “Diese Sensibilität [zeigt] sich nicht nur in seinen Darstellungen und in der Wahl seiner Bilder und Symbole, sondern auch in seiner Beziehung zum Reim und Ablautreim, zum Vers, zum Wort, zum

Já em 1952, Fried defende-se contra possíveis ataques que, enraizados nos preconceitos que tentamos expor mais acima, não tardariam e, em parte, foram responsáveis pela recepção equivocada de sua lírica entre os críticos:

“Eu sei que muitos me acusarão de promover brincadeiras verbais (Wortspielerei zu betreiben). Pois bem, se achamos algo novo em nossa época sem sistema de referências universalmente reconhecido, facilmente permaneceremos aí agarrados. Na ciência assim como na arte. Se escapei deste perigo em todos os casos, não posso me atrever julgar. Mas me parece que o meu tema no fundo tenha permanecido o mesmo através de todas as mudanças formais e isso talvez seja sim uma prova de que não escrevo ‘por causa da forma’. E quando corrijo algo, via de regra não se modifica o sentido, mas uma estruturação associativa modificada procura evidenciá-lo de maneira mais clara.”⁴⁷

É nisso também que a poesia de Fried e seu jogo de palavra sério se diferenciam, a princípio, da poesia concreta, mesmo nos casos de eventuais correspondências formais. Sua insistência no significante nunca é auto-suficiente, nem mesmo se pretende dominante, mas visa veicular com maior eficácia o significado desejado.⁴⁸

Hineingehen ins Wort. Ablautreime [...], ernsthafte Wortspiele wie Gewalt und Wald im Sturmnachtgedicht [...], gebrauchte er wie kaum ein deutscher Dichter seit der Barockdichtung.” (Cf. *Kaukoreit*, p. 246)

⁴⁷ “Ich weiss, dass viele mir vorwerfen werden, Wortspielerei zu betreiben. Nun, wenn man in unserer Zeit ohne allgemein anerkanntes, gültiges Bezugssystem etwas Neues findet, so bleibt man leicht daran kleben. In der Wissenschaft wie in der Kunst. Ob ich dieser Gefahr immer entgangen bin, das darf ich selber nicht zu beurteilen versuchen. Aber mir scheint, dass mein Thema durch alle Wandlungen der Form im Grunde immer das gleiche geblieben ist, und das ist vielleicht doch ein Beweis, dass ich nicht ‘um der Form willen’ schreibe. Und wenn ich etwas korrigiere, ändert sich dabei gewöhnlich nicht der Sinn, sonder ein geändertes Assoziationsgefüge sucht ihn klarer herauszuarbeiten.” (Cf. *Idem*, p. 204)

⁴⁸ Os poetas concretos não são, é claro, todos ‘farinha do mesmo saco’. Fried atesta, por exemplo, mais proximidade de sua concepção lírica com a de Ernst Jandl que “utiliza o jogo de palavra para arranjar-se com uma quantidade de pensamentos e experiências”. (“Was soll und kann Literatur verändern”, in: *Die Muse hat Kantén. Aufsätze und Reden zur Literatur*, ed. cit., p. 75) Gomringer e Heissenbüttel, no entanto, estão mais distantes, no caso do último a distância incluía respeito mútuo. De maneira geral, parece proceder que uma possível linha a ser traçada entre a poesia de Fried e o concretismo revela que o austríaco servia ocasionalmente de inspiração aos poetas concretos, o que foi confirmado, por exemplo, por Jandl e Okopenko (cf. *Kaukoreit*, pp. 588-589)

II. VISÃO, REVISÃO, PREVISÃO

O horizonte do jogo de palavra na obra de Fried, os olhares da crítica e a paisagem dos próximos capítulos

[...]
Weil aber das Wort mir zu leicht war
muss es mir schwer werden
Weil aber das Wort mir ein Spiel war
muss es mein Ernst werden
[...]⁴⁹

Os argumentos contra o propósito principal deste capítulo do trabalho, um inventário das ocorrências do jogo de palavra na obra do autor estudado, são numerosos e têm alguma consistência. As dificuldades já começam, como vimos, no ato da definição do fenômeno, que se torna tanto mais palpável à medida que restringirmos sua ocorrência a um número finito de casos, dos quais podemos descrever com clareza regras e mecanismos de funcionamento. Mas será que uma classificação há razão de ser, se não se preocupa, além de regras e mecanismos, também com os sentidos que estas provocam? E este sentido é apreensível, ou fugidio porque mutável ao longo do tempo? Além disso, os recortes têm sempre certo ar de arbitrariedade. Por que contemplar esta ou aquela ocorrência enquanto jogo de palavra e outras não? Se conseqüentemente, na tentativa de nos desvencilharmos do retrogosto de uma visão muito parcial do objeto, admitimos seus limites muito amplos, quase fluidos, a listagem de jogos de palavra de um único autor, que o utilize de maneira assídua, pode tomar dimensões consideráveis. Neste sentido, compilar jogos de palavra de forma genérica, é tarefa para gigantes. De outra parte, não são só as fronteiras exteriores do objeto que dificultam o trabalho do estudioso. Não raras vezes um determinado jogo de palavra pode ser descrito, dependendo do ponto de vista, como ocorrência de duas ou até mais regras de funcionamento, mesmo nos casos em que o autor não misturou deliberadamente duas ou mais técnicas em um único jogo. Quanto mais exatos formos, portanto, em nossa análise, poderemos chegar à situação limite de constatar um número

⁴⁹ [...] Mas como a palavra era-me leve demais / ela há de ficar-me pesada / Mas como a palavra era-me um jogo / ela há de tornar-se minha seriedade // [...] Erich Fried: "Die letzte Hand" ("A última mão"), in: *Reich der Steine. Zyklische Gedichte*, (Werke1, p.236)

de categorias de jogos de palavras que seja quase equivalente ao número de ocorrências do jogo na obra do autor. Penso que é mais ou menos por estas razões que J. Culler afirma que “os estudiosos esforçaram-se no sentido de definir e classificar os trocadilhos [jogos de palavra], mas os resultados nunca foram contemplados com muito sucesso.”⁵⁰ E na palavra *scholar* parece ressoar, considerando-a em seu contexto mais amplo, isto é, o conjunto do artigo de Culler e os demais estudos do livro, a conotação de pedantismo.

Ora, as dificuldades que acabamos de descrever não assemelham, por outro lado, aquelas enfrentadas por qualquer semanticista que persegue os segredos da significação ou de um lingüista que procura descrever o funcionamento sintático de determinada língua? E nem por isso estes abdicam da sistematização de seus trabalhos. Ademais é interessante observar que Mautner, por exemplo, apesar de afirmar que o estudo e a classificação da forma exterior do jogo de palavra não contribuíram satisfatoriamente para a compreensão de sua forma interior, isto é, de seu sentido - que é o essencial, segundo o germanista -, apresenta logo depois um inventário formal do jogo de palavra que, diga-se de passagem, é bastante bem elaborado e razoavelmente abrangente para a classificação do artifício estético.⁵¹ Afora temos no estudo freudiano sobre o chiste um antecessor de peso que, analogamente ao que propomos para o jogo de palavra, analisou em primeira instância a técnica do chiste, para então tirar suas conclusões de natureza mais genética.⁵²

Deve-se entender a nossa tentativa de classificação, portanto, balizada pelas ponderações a seguir: não podemos, nem pretendemos, em primeiro lugar, ser exaustivos no que diz respeito às ocorrências do jogo de palavra na obra de Erich Fried. Tampouco entende-se que o nosso inventário deva, através de generalização, concorrer com outras sistematizações já estabelecidas nos estudos sobre o jogo de palavra, discutindo e corrigindo-as, ou subtraindo, acrescentando e renomeando suas categorias. O nosso propósito, ao contrário, consiste no levantamento de uma quantidade significativa de material e sua organização a fim de que este material possa servir de subsídio para a reflexão sobre funções mais estruturais do jogo de palavra na obra de Fried e na literatura como um todo. Em oposição à afirmação de Mautner que nega a

⁵⁰ “Scholars have sought to define and classify puns, but the results have never met much success” (Jonathan Culler: op.cit., p. 4)

⁵¹ Franz Heinrich Mautner: op. cit., pp. 679-683

⁵² Sigmund Freud: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, in: Sigmund Freud: Studienausgabe, IV, Frankfurt a.M., Fischer, 1989 (doravante *Witz*)

relação de forma e sentido no jogo de palavra, parece que há tipos do jogo de palavra que proporcionam com maior freqüência que outros os meios para determinados intuitos poéticos de Fried. Se as nossas observações não podem esgotar o assunto jogo de palavra, nem na obra de Fried e muito menos de forma genérica, terão de ser minimamente abrangentes para demarcar a pertinência de nossa hipótese de que, embora o sentido do jogo de palavra mude ao longo do tempo, haja um fio vermelho que ata os diferentes momentos, sinalizando determinadas concepção de linguagem e compreensão do mundo. Da mesma maneira que as células conservam em seu bojo o material genético que desenhou o corpo todo e pelo fato de o nosso estudo ser tributário de outras reflexões já feitas sobre o jogo de palavra, parece evidente que as linhas a seguir articulem-se com uma problemática maior e possam fornecer dados para futuras discussões, mesmo que contemplem com relativa autonomia e singularidade, e uma fragmentariedade imposta pelo contexto do trabalho, o jogo de palavra apenas na obra de Fried.

1. A Apofonia

Em 1947, Fried compilou 28 poemas, todos escritos após o término da Segunda Guerra Mundial, sob o título *Poemas em Apofonia*⁵³ (*Gedichte in Ablautreimen*). Antecedia as dez páginas, reproduzidas tipograficamente, comentário introdutório onde o autor observa: “A rima solta em apofonia encontra-se com freqüência na literatura inglesa moderna. Especialmente Wilfred Owen fez uso dela. Na língua alemã ocorre raras vezes. Em Fischart e Rilke a encontramos várias vezes como rima interna, em Platen como rima final.”⁵⁴ Só cinco poemas deste compêndio não foram editados. A grande maioria figuraria entre os textos de *Gedichte*, de 1958, primeiro livro de poesia publicado por Fried no pós-guerra, e na coleção retrospectiva *Von Bis nach Seit*, de 1985. Outros foram publicados em revistas e antologias. Entre os poemas que compõem *Von Bis nach Seit* estão também os versos intitulados “Männerlied” (“Canção de Homens”) que no índice dos *Gedichte in Ablautreimen* ainda chamavam-se “So gehen wir zugrund” (“Assim naufragamos”)⁵⁵:

⁵³ Cf. *Kaukoreit*, passim, especialmente p. 260 ss. e p. 488

⁵⁴ *Idem*, p. 488

⁵⁵ Cf. *idem*, p.488

Mit Huren in den Armen
mit Haaren auf der Brust
mit Heeren ohne erbarmen
mit Herzen ohne Lust
mit Vätern ohne Namen
mit Kindern ohne Mund
mit Herren ohne Damen
so gehen wir zugrund

So gehen wir zugrund
mit Herren ohne Damen
mit Kindern ohne Mund
mit Vätern ohne Namen
mit Herzen ohne Lust
mit Heeren ohne Erbarmen
mit Haaren auf der Brust
mit Huren in den Armen

Com putas nos braços*
com pelos nos peitos
com exércitos sem piedade
com corações sem desejo
com pais sem nome
com filhos sem boca
com homens sem damas
assim naufragamos

Assim naufragamos
com homens sem damas
com filhos sem boca
com pais sem nome
com corações sem desejo
com exércitos sem piedade
com pelos no peito
com putas nos braços

Volker Kaukoreit comenta que formalmente o autor utiliza a tradicional rima final cruzada com terminações feminina e masculina alternadas, ao lado da rima interna em apofonia que sustenta ao lado da construção anafórica com *conclusio* acentuada a estruturação complexa pela qual forma e conteúdo se entrelaçam. A seqüência apofônica *Huren - Haaren - Heeren* provoca, por intermédio da correspondência fônica, as relações de causa/efeito e dependência recíproca de seus significados: uma sociedade ou civilização patriarcal de auto-afirmação masculina, baseada em comercialização e exploração da mulher, gera exércitos impiedosos. Os próximos três versos abandonam este artifício formal, mas ainda constituem bloco integrado, já que são introduzidos por *Herzen* que conserva a semelhança fônica com a seqüência anterior, e delimitados pelo verso 7 que, por um lado, fecha com *Herren* a parêntese apofônica e, por outro, resume a anáfora. Além disso, os versos 4, 5 e 6 contribuem com novos elementos para o jogo de causa e efeito. Indiferença emocional masculina (verso 4), ausência de pai, seja por morte (o que liga o verso 5, via destruição da família, aos exércitos do verso 3) ou por conseqüência da geração dos filhos (ligação com a prostituição do verso 1) e educação autoritária (verso 6) são malhas da rede nefasta de uma sociedade que exclui a mulher da posição de respeito e destaque, isto é, a figura feminina para além de sua exploração (verso 7), e leva ao final catastrófico no verso 8. A estrutura quiástica do poema revela ainda o eterno retorno desta organização machista. Os versos são ao mesmo tempo diagnóstico cético (dedução - causa/conseqüência) e prognóstico sombrio (sem mudança do *status quo* - previsível conseqüência por causas conhecidas).

Em seguida o crítico traz à baila a comparação com versos barrocos de Abraham a Sancta Clara que em dicção e construção anafórica podem realmente ter servido de molde para o poema de Fried.

Mit essen und trinken,	Com comer e beber
Mit faulzen und stinken,	Com mandriar e feder
Mit schenkeln und spazieren,	Com coxear e flamar
Mit löffeln und galanisieren,	Com rangar e galantear
Mit springen und tanzen,	Com pular e dançar
Mit liegen und ranzen,	Com deitar e no cio andar
Mit jagen und hetzen,	Com caçar e acostrar
Mit komplimentieren und wetzen	Com reverenciar e bramar
Mit Rappen und Schimmel	Com cavalo e corcel
Kommt man, weiss Gott, nicht in den Himmel	Ninguém vai, sabe Deus, para o reino do céu

Não observado por Kaukoreit é que ambos os textos poderiam ser explicados em seus efeitos poéticos através do que Roman Jakobson chamou de paralelismo gramatical.⁵⁶ A hipótese do lingüista de que “formas poéticas em que unidades métricas se combinam de forma mais ou menos consistente em disticos e, opcionalmente, em tercetos, através do paralelismo gramatical, [...] são na realidade uma mesma sentença fundamental, diferindo apenas pelo revestimento verbal”⁵⁷, parece se confirmar em “Männerlied”. O poema todo é construído através de oposições binárias, a começar pela posição especular das duas estrofes. O número de versos é par, sendo que alternam rimas finais masculinas e femininas. Única exceção é o último verso da primeira, respectivamente o primeiro verso da segunda estrofe, que, porém, se enquadra na estrutura polar por constituir a segunda parte da sentença fundamental (os primeiros (últimos) sete versos podem, por sua vez, alternar na primeira parte desta sentença fundamental). Os sete versos que revezam finais masculinos e femininos podem ainda ser divididos em duas locuções preposicionais justapostas, no que predomina a forma que dá o sentido básico ao poema, ou seja, *com x | sem y* (cinco ocorrências) contra *com x | locução preposicional de lugar* (primeiro (último) dístico). Esta estruturação binária confirma, pois, a tese antonímica do poema: com homens sem mulheres naufragamos, ou ainda, com a organização machista da sociedade sem interferência de atenuantes femininos nos arruinamos. Ora, a organização paralelística de textos poéticos é um

⁵⁶ Cf. por exemplo “Poesia da gramática e gramática da poesia” e “A construção gramatical do poema ‘Wir sind sie’ [‘Nós somos ele’] de B. Brecht”, in: *Lingüística Poética. Cinema*, São Paulo, Perspectiva, 1970, pp. 65-79 e 127-152 ou “A arte verbal de Shakespeare em ‘Th’Expende of Spirit’”, in: *Poética em Ação*, seleção, prefácio e organização João Alexandre Barbosa, São Paulo, Perspectiva, Editora da Universidade de São Paulo, 1990, pp. 109-126.

⁵⁷ Idem: “Poesia da gramática e gramática da poesia”, ed. cit., p. 69

princípio geral da arte verbal e como tal pode se superpor às demais categorias de jogos de palavra. À medida que evocamos o fenômeno no caso da apofonia, não voltaremos a nos ocupar com o assunto, nas demais sessões deste capítulo em que sua ocorrência seria passível de descrição.

Igualmente não mencionada por Kaukoreit no trecho sobre os *Poemas em Apofonia*, porque já tratada por ele em momento anterior de sua tese, é outra obra importante para a análise do jogo de palavra (ao lado das já gastas raízes owenianas e barrocas): o livro de Kurt Himer sobre “os novos caminhos para a compreensão da criação verbal alemã”.⁵⁸ Fried menciona este livro, em carta de 1948 ao editor Eugen Claassen, distanciando-se de estilo e argumentação mas observando que o texto constitui “na verdade a teoria para sua maneira de escrever lírica”.⁵⁹ Como já comenta Kaukoreit, as restrições do poeta ao estilo são eufêmicas. Mas o ideário do livro, por vezes curioso, não deixa de ser também interessante, além de muito eloquente para a compreensão de aspectos importantes do jogo de palavra de Fried.

Himer argumenta contra a etimologia tradicional e propõe “uma secreta relação de sentido entre palavras alemãs de uso atual com semelhança ou igualdade fônica”. Os exemplos restringem-se à língua do estudioso, mas a teoria pretende ser universal: nas línguas corresponderia genericamente “parentesco de som a parentesco de significado”. A fundamentação da hipótese decorreria da “comparação das raízes consonantais”, negligenciando “todas as vogais e também as consoantes que, para além das duas consoantes mais próximas que emolduram a vogal do radical, foram ante ou pospostas à sílaba deste radical”. Himer justifica a desconsideração das vogais do radical com sua “fácil mutabilidade” o que as caracterizaria, assim como os acréscimos consonantais, no sentido de sua utilidade para a especialização do significado. Segundo Himer, os ancestrais que escutavam a poesia germânica aliterante equiparavam todas as vogais iniciais e hoje se conjugaria *wissen* (‘saber’), *weiss* (‘sabe’), *wusste* (‘sabia’), *wüsste* (‘saberia’) sem que isso acarrete algum estranhamento de significado. Afora, os parentescos de significados contemplariam não só o conteúdo significativo, mas também as relações de causalidade e de interdependência. Vejamos:

“[...] na natureza, o guia de nossos pensamentos lingüísticos, a claridade só pode mostrar-se, onde existe um espaço vazio (*Leer-raum*), um vazio de matéria, por onde a luz pode penetrar

⁵⁸ Kurt Himer: *Gewordenes Wort. Auf neuen Wegen zum Verständnis der deutschen Wortschöpfung*, Reinbeck, Parus-Verlag, 1947, especialmente pp. 6-10, 18 e 47. Cf. também Kaukoreit, pp. 200-204, *passim*

⁵⁹ Cf. Kaukoreit, p. 200

na materialidade, luz esta que provém do sol, por sua vez fonte mundial de luminosidade. Não tivessem nossas moradias em suas paredes buracos, lacunas, frestas (*Löcher, Lücken, Luken*) não estaria claro (*lich-t*) dentro delas, mas escuro. [...] Uma clareira (*Lich-tung*) na floresta não só é desprovida de árvores (*baum-los*) mas também no sentido da luminosidade clara (*lich-t*). Cabelo escasso (*ge-lich-tetes*) faz o couro cabeludo reluzir (*hervor-leuch-ten*): ele fulgura (*b-lit-zt*) ou cintila (*g-lit-zert*) enquanto careca (*G-lat-ze*). Se na terra vence a primavera (*Len-z*), desaparecem mais e mais as nuvens carregadas: começa um resplandecer (*G-län-zen*) que alegra todas as criaturas. O céu torna-se mais límpido (*k-lär-t sich auf*) porque fica mais vazio (*leer*) de nuvens, e para muitas almas sombrias fica claro (*k-lar*) que ainda vale a pena viver: pois a primavera (*Len-z*) o ensina (*lehr-t*), já que ela, a esvaziadora do céu (*Himmels-leer-er*) é ao mesmo tempo a esvaziadora (*Leer-macher*), iluminadora (*Aufk-lär-er*), e mestra (*Lehr-meister*) dos corações. Também as câmaras do espírito só podem ficar claras (*k-lar*) se desmaterializadas ('arrumadas'), aclaradas (*ge-lich-tet*), esvaziadas (*ge-leer-t*) das tralhas limitantes. Este esvaziar (*Leer-en*) das moradias espirituais que ocorre no ensinamento (*Lehr-en*) tem o mesmo significado que esclarecimento (*Er-läut-erung*), explicação (*Erk-lär-ung*), iluminação (*Er-leuch-tung*). [...] a iluminação (*Er-leuch-tung*) vem [...] como um raio (*B-lit-z*) que rasga as nuvens que impedem a passagem da luz (*Lich-t*) [...]⁶⁰

Com o seu método Himer, pretendia sondar a “significação mais profunda das palavras”, presente no “subconsciente lingüístico dos falantes”. Assim como “todos os significados de uma palavra” seriam “variantes (*Spielformen*) de uma única raiz representacional”, causadas pela tendência à especialização das línguas, corresponderiam, na “arqui-língua” (*Ursprache*), poucas “arqui-representações” (*Urvorstellungen*) a um esquema mental relativamente simples porque decorrente das relações naturais entre os objetos.⁶¹

Outro poema de Fried que trabalha com saltos de associação entre palavras, similares aos propostos por Himer no trecho acima, é “Weihnachtslied”⁶²

⁶⁰ “[...] in der Natur, dem Richtweiser unserer sprachlichen Gedanken, kann sich Helligkeit nur da zeigen, wo ein Leer-raum, eine Leere im Stoffe ist, durch die das Licht von der Weltlichtquelle, der Sonne, in die Stofflichkeit einzudringen vermag. Hätten unsere Wohnungen in ihren Wänden keine Löcher, Lücken, Luken, so wäre es in ihnen nicht licht, sondern dunkel. [...] Ein Lich-tung im Walde ist nicht nur baum-los, sondern auch im Helligkeitssinne lich-t. Ge-lich-tetes Haar lässt die Kopfhaut hervor-leuch-ten: sie b-lit-zt oder g-lit-zert als eine G-lat-ze. Setzt sich auf der Erde der L-enz durch, so schwinden mehr und mehr die dicken Wetterwolken am Himmel: es hebt ein G-län-zen an, dessen sich alle Lebewesen freuen. Der Himmel k-lär-t sich auf, weil er von Wolken ‘leer’ wird, und manchem verfinsterten Gemüt wird k-lar, dass es noch zu leben lohnt: der Lenz ‘lehr-t’ es ja, weil er, der Himmels-leer-er, zugleich der Leer-macher, Aufk-lär-er und Lehr-meister der Herzen ist. Auch in den Geisteskammern kann es erst k-lar werden, wenn sie entstofflicht (‘entrümpelt’), ge-lich-tet, von beschränkendem Krimskrams ge-leer-t worden sind. Dieses Leer-en der Geistesbehäusungen, das im Lehr-en erfolgt, ist gleichbedeutend mit Er-läut-erung, Erk-lär-ung, Er-leuch-tung. [...] die Er-leuch-tung kommt [...] wie ein B-lit-z, der die licht-hemmenden Wolken zerreisst. (Kurt Himer: op. cit., pp.26-27)

⁶¹ É interessante observar que, por um lado, as considerações sobre o subconsciente não se reportem em nada às descobertas freudianas e, de outra parte, a concepção de Himer tenha bastante familiaridade com aquilo que chamávamos de veio diacrônico do jogo de palavra (cf. nota 22).

⁶² Erich Fried: *Befreiung von der Flucht*, in: *Gesammelte Werke. Gedichte I*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1993 (doravante *Werke1*), p. 552. *Befreiung von der Flucht* é uma reedição de *Gedichte* que Fried, em 1968, só permite sob inclusão de contra-poemas que discutissem aqueles textos de 1958 que agora não condiziam mais com suas visões estéticas e políticas. “Weihnachtslied” é mantido sem contra-poema, o que indica que o poeta continua a se comprometer com os versos que também já figuravam entre os *Poemas em Apofonia*.

Weihnachtslied

Eine Streu von Stroh
Eine Wand von Wind
Eine Woge als Wiege
Ein Kind

Ein Schwamm voll Essig
Eine Kammer voll Gas
Eine Waage am Wege
Eine Grube im Gras

Eine Gasse voll Dimen
Eine Gosse voll Wut
Eine Stirne voll Dornen
Eine Mutter voll Blut

Ein Streu von Stroh
Eine Wand von Wind
Eine Woge als Wiege
Ein Kind

Canção de Natal*

Um colchão de palha
Uma parede de vento
Uma vaga como berço
Uma criança

Uma esponja cheia de vinagre
Uma câmara cheia de gás
Uma balança no caminho
Uma cova na grama

Um beco cheio de putas
Uma sarjeta cheia de raiva
Uma testa cheia de espinhos
Uma mãe cheia de sangue

Um colchão de palha
Uma parede de vento
Uma vaga como berço
Uma criança

Os elos aqui, no entanto, são ainda maiores. A estrutura apofônica amarra o nascimento pobre do menino Jesus, o seu sofrimento na cruz e a morte de milhares de outros judeus nos campos de concentração nazistas. O nascimento desolado prenuncia, em sua pobreza e na perseguição antiga dos judeus, as desgraças posteriores. Como em “Männerlied”, é de novo especialmente a violência contra as mulheres e sua exploração que o autor denuncia (V 9 e 12). À retomada da primeira estrofe no final do texto associa-se um tom de profunda melancolia, talvez até de sarcasmo. Fried, como disse bem Volker Kaukoreit, não tem “boas novas” em 1947.⁶³

A presença de poemas apofônicos na obra de Fried concentra-se, sobretudo, nos treze anos entre 1945 e 1958. Ocorrências anteriores e posteriores são raras, porém o poeta escreve o poema “Ton”, que trabalha com o artifício, possivelmente em 1943, mas com certeza antes do conhecimento da obra de Himer⁶⁴, o que reforça as várias vezes citadas influências inglesas e barrocas. Ainda em 1979 aparecem dois poemas apofônicos no tomo *Liebesgedichte* e há também apofonia esparsa nos poemas de *In die Sinne einradiert*, publicado em conjunto com a mulher Catherine Fried-Boswell, em 1985. Está claro que as nossas considerações referem-se principalmente à lírica de Fried. A apofonia, no entanto, foi usada pelo poeta também na prosa. Contudo, as

⁶³ Cf. Kaukoreit, p. 287

⁶⁴ Kaukoreit dá 1943 como provável data de fatura do poema. A publicação ocorreu no caderno 8 da revista *Neue Auslese* (1945/46). Cf. ib. capítulo II, p. 72

principais ocorrências, por exemplo no romance *Ein Soldat und ein Mädchen*, datam da mesma época.

2. Homofonia

A categoria que aqui propomos é bastante abrangente. Chamamos de homofonia todos os jogos que estabelecem uma relação entre duas (ou mais) palavras por meio de correspondência fônica. Essa correspondência pode compreender a totalidade de ambas as palavras como nas palavras alemãs *Verse / Ferse* ('versos' / 'calcanhar'), de uma com outras duas, como num chiste, conhecido principalmente após o estudo de Freud⁶⁵, ou a reparação de uma primeira palavra no material da segunda, como neste poema de Fried:

Zeitenge	Istmo de tempo
Was war ist uns Wahrheit	O que era nos é veraz
Was wird das verwirrt uns	O que será nos desconcerta
Was ist ist Isthmus	O que é é estreito
zwischen dem Meer und dem Nichtmehr ⁶⁶	entre o mar e o não mais

Também chamamos de homofonia jogos que estabelecem correspondência mediante troca ou acréscimo de uma ou algumas letras nas palavras, como em

Treue	Fidelidade*
Es heisst Ein gebrochenes Versprechen ist ein gesprochenes Verbrechen	Dizem Uma promessa quebrada é um crime falado
Aber kann nicht ein ungebrochenes Versprechen ein ungesprochenes Verbrechen sein? ⁶⁷	Mas não pode uma promessa não quebrada ser um crime não falado?

⁶⁵ "Napoleão diz a uma dama italiana apontando com o dedo para os seus conterrâneos: 'Tutti gli italiani danzano sì male.' Ao que ela retruca: 'Non tutti, ma buona parte.'" (Cf. Witz, p.33)

⁶⁶ Erich Fried: *Von Bis nach Seit*, in: *Werke1*, p. 100

⁶⁷ Idem: *Liebesgedichte*, in: *Werke2*, p. 412

Em última análise, a própria rima faz parte desta categoria. É bem verdade que tal amplitude de critério projeta facilmente o fantasma da não-categoria. Por outro lado, tem de ser lembrado que o retorno do material lingüístico é condição por excelência para a ocorrência do jogo de palavra (o que coloca de antemão este subconjunto em conflito com as demais rubricas) e que estamos propondo uma classificação específica para a obra de Fried. Como o poeta trabalha com uma quantidade considerável de jogos, julgamos por bem trabalhar com esta categoria ampla, uma vez que as ocorrências pertencentes a ela distinguem-se com alguma facilidade das demais e, além disso, evitamos assim a multiplicação “*ad infinitum*” de subdivisões.

Quanto ao sentido, pode-se dizer que Fried usa a homofonia sobretudo para estabelecer uma aproximação inusitada de significação entre as palavras formalmente ligadas, de maneira que se evidencia um ponto de vista diferenciado da realidade. Em “Zeitenge”, por exemplo, mostra uma visão muito particular e sismográfica do confrangimento da vida humana pelo tempo. O primeiro dístico fala da noção corriqueira, mas equivocada, do passado como conjunto de fatos reais, verdadeiros e apreensíveis porque vividos. O futuro, por outro lado, é sinônimo de incerteza. Não sabemos o que ele trará e principalmente quanto dele nos resta (2º dístico). A partir da retomada do título por sinonímia, Fried introduz na segunda metade do poema outra concepção do tempo. O real, aquilo que é, na verdade só corresponde àquela faixa tênue de passagem entre os momentos que ainda não são e no instante seguinte já tornaram-se passado. O futuro acena, então, com uma conotação mais equilibrada. O mar (último dístico) ainda pode ser assustador, já que nem sempre reina a bonança, mas também é possibilidade de exploração, de descoberta de horizontes novos. Com o “mais”, que nele ressoa, traduz também a avidez de um eu lírico compelido para a frente, que rompeu com o passado. Quem, contudo, conhece um pouco mais da lírica de Fried e de sua disposição, principalmente nos anos 1945 até a publicação de *Gedichte* (“Zeitenge” foi escrito neste período), sabe que nada mais contrário a sua concepção do que o espírito empreendedor do pós-guerra, com sua vontade suspeita de fazer o *tabula rasa* histórico e reconstruir a Europa, sem querer se lembrar do por quê de ela ter sido destruída. O gosto da iniciante Guerra Fria trazia para Fried demasiadas recordações de gostos guerreiros passados, para deixar de evocar a imagem de possíveis guerras futuras. Não é, portanto, só defeito do poema que ele não desenhoca também, a exemplo do que ocorrera com o futuro, num entendimento mais diferenciado do

passado. O próprio tempo, isto é, a época, tinha se esquecido de que o passado está contido no presente e pode ensinar a evitar desgraças futuras, desde que não se tenha idéia positivista dele e saiba-se ler nos meandros tortuosos de suas entrelinhas, principalmente no que diz respeito ao tratamento da linguagem.⁶⁸

Em “Treue”, o poeta vai um pouco além. Num primeiro momento, repete-se a já conhecida tese de haver semelhança/identidade de significação ou conexão lógica (causa/conseqüência) entre palavras, quando há semelhança/identidade fônica dos significantes. A mudança a ser efetuada para se chegar de ‘promessa quebrada’ a ‘crime dito’ é tão pequena (na troca de /b/ por /sp/ é só o /s/ e os traços distintivos de surdez e sonoridade que mudam de lugar) que ela convida o leitor/ouvinte a considerá-la insignificante e atribuir igualdade entre os termos. Sem dizer da possibilidade (ou desconfiança por parte do leitor/ouvinte) de que o autor/falante poderia realmente ter tido a intenção de repetir tautologicamente a mesma seqüência, mas teria se enganado como acontece no quebra - língua (*Zungenbrecher*), que ressoa nos versos, ou no ato falho (*Versprechen*) que está literalmente presente.⁶⁹ Na segunda estrofe, no entanto, esta prática é questionada através da negação dos adjetivos pelo prefixo negativo *un-*. Ou seja, a própria prática de subversão do entendimento cartesiano da língua tem que ser questionada. Ela não pode ficar mecânica, senão corre o perigo de tornar-se palavrório tão vazio quanto é o hábito lingüístico daqueles que esta própria prática combate. Uma preocupação de Fried que reencontraremos com freqüência.

No que diz respeito à distribuição da homofonia pela obra de Fried, procede novamente que a densidade maior recaia sobre o já famigerado período de 1945 a 1958. Porém, diferentemente do que acontece com a apofonia, Fried ainda recorre com certa regularidade à homofonia até o final da década de setenta e mesmo na obra tardia existem alguns poemas que se utilizam desta forma.

⁶⁸ Cabe aqui uma advertência. Fried, embora reconheça o valor singular de cada um de seus poemas, manifestou mais de uma vez sua expectativa em relação a um leitor que contemplasse a obra poética num contexto um pouco mais amplo do que apenas o de alguns versos isolados. Se em vários momentos preferiu trabalhar com poemas cíclicos longos, existe, via de regra, uma unidade temática maior, dentro de um tomo publicado ou até na confluência de versos em publicações distintas, mesmo nos casos em que Fried atinge com sua lírica brevidade aforística. Como neste capítulo a ênfase está colocada na classificação dos jogos de palavra e o sentido do poema enfocado principalmente enquanto efeito destes jogos, tivemos, por uma questão de economia discursiva, que abrir mão do contexto mais amplo em várias ocasiões, o que pode provocar uma sensação de super-interpretação na hermenêutica de alguns versos.

⁶⁹ A modificação tem, além disso, familiaridade com o que na lingüística chama-se de ação regressiva. Cf. Roman Jakobson: “Linguagem em ação: E. A. Poe”, in: *Poética em ação*, ed. cit., p. 259

3. Formação de palavras

O conjunto de jogos que reunimos neste grupo poderia também ser englobado pela homofonia já que, a exemplo dos casos anteriores, trabalha igualmente com o retorno de seqüências fônicas. Por sinal, a retórica falaria em ambos os momentos de paronomásia. Porém, ao nosso ver, o enfoque principal agora são os mecanismos formativos e a semelhança fônica é apenas consequência. Além disso, tematizando uma das principais características da língua alemã⁷⁰, Fried utilizou o recurso com tanta freqüência que esta justificaria por si só a abertura de um gênero novo.

Entre os exemplos, dominam aqueles que trabalham com a derivação verbal:

Logik	Lógica*
Wenn es gestattet ist dass man die Kinder bestattet dann ist es auch erlaubt dass man die Bäume entlaubt ⁷¹	Se for permitido que crianças sejam enterradas então é também admitido que árvores sejam desfolhadas
e	
Beim Nachdenken über Vorbilder	Ao refletir sobre exemplos
Die uns vorleben wollen	Aqueles que querem nos mostrar vivendo
wie leicht das Sterben ist	quão fácil é morrer
Wenn sie uns vorsterben wollten	Se quisessem antes mostrar morrendo
wie leicht wäre das Leben ⁷²	quão fácil seria viver

mas Fried contempla também a derivação nominal, visível em

⁷⁰ Segundo Weinrich, mais da metade dos signos nominais, dois terços dos adjetivos e boa parte dos verbos em alemão são constituídos por processos formativos (cf. Harald Weinrich: *Textgrammatik der Deutschen Sprache*, Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich, Dudenverlag, 1993, pp. 913 - 1079)

⁷¹ Erich Fried: *und Vietnam und*, in: *Werke*1, p. 374

⁷² Idem, *ibidem*, p. 379

Verstandsaufnahme

Der Befassungsschutz
 verschützt die Versitzenden
 vor denen die den Verhörden
 als bestockte Beschwörer verkannt sind
 weil sie eine Beänderung
 der Lebensverdingungen wollen
 durch Bewandlung der Produktionsbehältnisse
 [...] ⁷³

Inventário*

A polícia secreta
 protege os possuidores daqueles
 que são conhecidos pelas autoridades
 como impenitentes conspiradores
 por quererem uma transformação
 das condições de vida pela
 transmutação das relações de produção
 [...]

e a composição nominal, por exemplo no poema “Schwertwert” (cf. p. 88).

Na medida em que há semelhança formal com a categoria anterior, a interpretação tem que seguir, nas linhas gerais, os moldes que já propomos no item II.2. Os primeiros dois poemas são testemunho do engajamento do poeta contra a guerra no Vietnã. Em “Logik”, o corpo do poema dialoga com seu título e denuncia, através do jogo de palavra, que aquilo que os dirigentes e porta vozes oficiais, principalmente os americanos, mas também os seus ‘vassallos’ europeus (o que deixava Fried mais desconsolado ainda), proclamavam ser certo, evidente, necessário etc., na verdade não passava de uma rede de mentiras e encobrimentos que dissimulava os verdadeiros interesses (comerciais e de expansão das áreas de poder e influência) e criava condições para uma outra lógica - esta sim concreta e real - de morte e destruição.

Os guias da humanidade que em “Logik” estão presentes apenas metonimicamente, isto é, pelos seus pensamentos na pena do poeta, aparecem no segundo poema, já no título, enquanto objeto da reflexão de Fried. E de novo não é só sobre eles que o lírico reflete, mas também, e talvez principalmente, sobre a linguagem. As três palavras formalmente ligadas pelo prefixo /vor-/ são também do mesmo campo semântico. Porém, as nuances de significação provocam diferenças decisivas na vida real. O prefixo tem em todos os casos o sentido básico de antecedência temporal. Quem é ídolo, exemplo (*Vorbild*) tem que existir antes para servir de molde ao comportamento dos outros. *Vorleben* tem significado parecido. A pessoa vive primeiro, serve com sua vida de exemplo para outrem. Em ambas as palavras, porém, perdeu-se com o tempo parte deste sentido concreto. A antecedência lógica cedeu o primeiro plano para as noções mais atemporais de ‘exemplo’, de ‘mostrar como deve-se viver’ etc. É o que permite o uso ‘impreciso’ do verbo no verso dois, ou seja, para que os exemplos os ídolos, enfim, os políticos possam mostrar aos outros como é fácil morrer

⁷³ Idem: *Die bunten Getüme*, in: *Werke2*, p. 355

(‘afinal o sacrifício não é tão grande assim’), não têm necessariamente que morrer primeiro. Isto é, não fosse a palavra do poeta, pois no neologismo, que a princípio seria o antônimo perfeito de *vorleben* (*vorleben / vorsterben*; ‘anteviver’ / ‘antemorrer’) prevalece o sentido concreto do prefixo: os notáveis são convidados a morrer antes para que não desgracem a vida dos cidadãos comuns com seus ‘exemplos’.

O terceiro poema, do qual transcrevemos apenas a primeira estrofe, tem como tópico a repressão à oposição extra-parlamentar na Alemanha da década de setenta e a decorrente escalada da violência com o terrorismo da RAF e as respectivas represálias dos órgãos oficiais. Por uma troca conseqüente dos prefixos */be-/* e */ver-/*, extremamente freqüentes em signos que circulam no jargão da administração pública, dos políticos, da polícia, do judiciário, mas também da sociologia e dos discursos mais estéreis da esquerda, Fried evidencia, criando ‘nonsense’ em alguns casos e sentidos novos e bizarros em outros, a opacidade do discurso oficial e a obtusidade das pessoas que nem ao menos se perguntam o que querem dizer as normas, leis, veredictos, notícias e slogans que guiam suas vidas.

O uso deste tipo de jogo, como as interpretações já indicam, começa com a publicação de *und Vietnam und* (em 1966), geralmente aceito como marco do engajamento mais explícito do autor⁷⁴, e perduraria até o final de sua obra.

4. Duplo Sentido

É de domínio bastante comum que as línguas, por uma questão de economia, contam com certo número de signos com mais de um significado. Estas palavras têm sido exploradas pelos poetas com freqüência. Seja por elas provocarem privilegiadamente o estranhamento, característico da poesia segundo Lausberg (nota 27, p. 27), seja por elas aludirem ao fato de haver mais de uma realidade concebível e um de seus significados explicitar uma realidade inusitada ou particular pretendida pelo poeta, ou por elas ampliarem as fronteiras do real, na medida que têm capacidade de unir e confrontar campos discursivos distintos e muitas vezes distantes, donde surgem

⁷⁴ O livro anterior a *und Vietnam und*, *Warngedichte*, já mostra indícios de volta ao tom mais engajado, após um período de fechamento relativo de seu discurso poético (do final da 2ª Guerra até *Reich der Steine*), mas atém-se a temáticas mais genéricas. Só a partir do agravamento dos conflitos no Vietnã, Fried, a exemplo do início da carreira quando empenhava sua palavra contra o fascismo, volta a dar nome aos bois.

novas questões, novas repostas, novos fatos. O duplo sentido é seguramente o tipo de jogo de palavra mais freqüente e foi descrito pelos estudiosos em várias oportunidades, de maneira que podemos nos abster de maiores explicações e prosseguir diretamente para a apresentação de exemplos.

Segundo depoimento oral para Volker Kaukoreit, Fried publicou os seguintes versos sem título em um dos veículos do *German Jewish Refugee Committee*⁷⁵

Der Mondschein fiel auf das Pflastergestein
Und was denkt ihr, geschah? Er brach sich ein Bein.
Worauf er bleich und schlummernd dort lag,
Bis man ihn auffand am nächsten Tag.

O Luar molhou a cara na calçada*
E sabem o que aconteceu? Teve uma perna quebrada.
Ao que pálido ali dormia,
Até que acharam-no no outro dia.

Im Polizeibericht stand dann zu lesen,
Es sei Isidor Mondschein aus Wien gewesen,
Verunglückt dank Black-out und Trunkenheit.
Man geht auch nicht aus in so einer Zeit.

Na ocorrência então descreveram a cena
Dizendo que fora Isidor Luar de Viena
Acidentado graças Black-out e embriaguez.
Também, sair uma hora dessas é insensatez.

É bastante bonito e, por serem versos do início da carreira do escritor, também notável, como Fried une o fio narrativo à descrição da paisagem que, por sua vez, dá o tom ao poema. O elo de ligação é *Mondschein*, palavra de duplo sentido que significa 'lunar', ao mesmo tempo que é variação do nome *Sonnenschein*, bastante comum entre judeus. O refugiado Isidor Mondschein está, enquanto protótipo, literalmente emaranhado no tempo (tempo = época e tempo da ação), o que demonstra também "Black-out", no verso sete, que tanto pode se referir a seu estado de lucidez na hora da queda, como designa sabidamente o apagamento das luzes nas grandes cidades inglesas para dificultar o bombardeio pela força aérea alemã. Kaukoreit mostra, além disso, possíveis ligações com o poema "Das Aesthetische Wiesel" de Christian Morgenstern.⁷⁶ Há, no entanto, uma razão muito particular de o termos citado aqui. É que curiosamente não existem muitos outros exemplos de duplo sentido na obra de Fried e, quando os há, trata-se quase sempre de *p²*, nome que Fried deu, em alusão a Schlegel, aos seus poemas sobre os textos de outros poetas. Ou seja, o duplo sentido nestes casos é alheio. O lírico vienense não trabalha muito com o conceito clássico de duplo sentido. Em seu lugar emprega outro gênero que propomos denominar

⁷⁵ Cf. Kaukoreit, p. 72

⁷⁶ "Ein Wiesel / sass auf einem Kiesel / inmitten Bachgeriesel // Wisst ihr, / weshalb? // Das Mondkalb / verriet es mir / im Stillen: // Das raffinier- / te Tier / tats um des Reimes Willen" (Um texugo / sentou-se num sabugo / no meio do refugo // Por que / afinal? // O lunático / segredou-me / estático: / O re- / finado animal / acima // agiu por amor à rima - Trad. de Haroldo de Campos; A doninha / sobre a pedrinha / na ribeirinha // Sabeis / por quê? // Bezerra Lunar / revelou-mo assim / Lá de cima: // O requin- / tado animal / O faz pela rima - Trad. de Roberto Schwarz)

5. Superliteralidade

Neste item observaremos poemas com uma ocorrência específica de duplo sentido que, para Alexander von Bormann, é um dos indícios da reconciliação de retórica e poesia e da predominância da literalidade (*Wörtlichkeit*) sobre a metafóricidade (*Bildlichkeit*) na lírica de Erich Fried.⁷⁷ Franz Heinrich Mautner, por sua vez, diria que este tipo de jogo de palavra realiza-se pelo uso do sentido original de uma palavra ao invés do figurado.⁷⁸ Ambas as formulações são suficientemente procedentes em sua descrição de poemas como

Der Würfel	O dado
Der Würfel spielt um die Hand die ihm fallen lässt	O dado corre pela mão que o lança
Seine Augen lesen in ihren Linien kein Glück ⁷⁹	Seus olhos lêem nas suas linhas a má sorte

Os olhos, que significam metaforicamente (figuradamente) os pontos do dado, têm aqui seu sentido literal (original) e lêem a má sorte nas linhas da mão do jogador que o lança. No entanto, há uma série de poemas em que Fried utiliza um sentido literal da palavra que não é (mais) moeda corrente, ou pelo menos inusitado, na comunidade dos falantes. Trata-se, por assim dizer, de um neologismo na significação da palavra. Vejamos o exemplo

⁷⁷ Cf. Alexander von Bormann: "Ein Dichter den Worte zusammenfügen". Versöhnung von Rethorik und Poesie bei Erich Fried", in: *Text+Kritik*, ed. cit., pp. 5-23 e "Wörtlichkeit für Bildlichkeit: Erich Frieds Kritik der Naturlyrik", in: *Die Österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880 - 1980)*, Graz, Akademische Druck- und Verlagsanstalt, 1989 [recte: 1990], pp. 1335 - 1359

⁷⁸ F. H. Mautner: op. cit., p. 683

⁷⁹ Erich Fried: *Unter Nebenfeinden*, in: *Werke2*, p. 19

Die Augen aufschlagen

Abrir os olhos

Auch du kannst
die Augen
aufschlagen
Es ist ganz leicht

Você também
pode abrir
os olhos
É muito fácil

Es lohnt sich
sie blankzureiben
sie glänzen dann
schöner

Vale a pena
polí-los
pois então brilham
mais bonito

Du musst sie erst kaltwerden lassen
im Winter im Freien
oder noch besser
zu Hause in einem Eisschrank

Você tem de antes deixar esfriá-los
no inverno ao ar livre
ou melhor ainda
em casa no congelador

Dann kannst du sie
mit dem Hammer
aufschlagen
Es ist ganz leicht⁸⁰

Então você
pode abri-los
com o martelo
É muito fácil

Embora o sentido concreto de *aufschlagen*, empregado pelo lírico, constitua entradas principais em dois dicionários representativos da língua alemã⁸¹, arriscaria especular que este sentido ('abrir algo com um golpe') representa hoje parte relativamente restrita no que concerne ao uso do campo semântico *aufschlagen*, se for comparado ao uso dos vários sentidos figurados ('sacar' em alguns jogos de bola; 'abrir' certa página de um material impresso; 'subir' o preço de uma mercadoria etc.). O argumento contido é um tanto frágil, já que não dispomos das estatísticas necessárias que comprovassem a nossa hipótese. A intuição do falante, no entanto, não deixa dúvidas no caso de observarmos o contexto mais próximo do verbo. É principalmente seu complemento que determina um uso inusitado, fora dos padrões. Se no poema "Der Würfel" os olhos foram devolvidos a uma tarefa corriqueira, isto é, à tarefa de ler algo, em "Die Augen aufschlagen" o objeto de *aufschlagen* foi escolhido fora do eixo paradigmático comum. Em outras palavras: se escolhermos *Augen* ('olhos') como complemento de *aufschlagen*, presentifica-se para o ouvinte/leitor o movimento delicado das pálpebras na abertura do olho. Se, ao contrário,

⁸⁰ Idem: *Zeitfragen*, in: *Werkel*, p. 481

⁸¹ Cf. primeira entrada de *aufschlagen* (V. t.) em: *Wahrig, Deutsches Wörterbuch*, neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Burfeind, Gütersloh, Bertelsmann Lexikon Verlag, 1994, p. 238 e terceira entrada em: *Duden, Deutsches Universalwörterbuch*, 2. völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage, Mannheim, Wien, Zürich, Dudenverlag, 1989, p. 163

pretendemos expressar o golpe brusco e forte que tem como consequência que o objeto atingido liberte seu conteúdo, temos que selecionar outro complemento para o verbo (por exemplo 'ovo', 'cobertura de gelo de um lago congelado'. etc.). Fried não obedece a esta regra. Usando o sentido literal mesmo onde o senso lingüístico comum o veta, provocando situações que, neste e em muitos outros casos, tendem ao grotesco, ele força os limites do sentido literal. Eis o que chamamos de superliteralidade.

Ora, em última instância, as discussões sobre nomenclaturas são, via de regra, ociosas. Mais importante, no nosso caso, é distinguir, quanto a sua essência, o fenômeno tratado neste item do duplo sentido mais comum no item anterior.

Das intenções poéticas de Fried no uso da superliteralidade diremos pouco aqui, pois elas serão analisadas mais detalhadamente no quarto capítulo. Uma interpretação resumidíssima de "Die Augen aufschlagen" pode, porém, fornecer um primeiro esboço. Fried mostra, como em muitos outros casos, que por trás de um uso singelo e edificante da linguagem escondem-se, não raras vezes, intenções brutais e violentas. Nem a insinuação de delicadeza, de uma descrição com clima impressionista (primeira estrofe), nem os conselhos com preocupações estéticas (segunda estrofe) conseguem encobrir a verdadeira natureza da atividade sanguinária anunciada no título. A discrepância entre os versos idênticos 4 e 16, nos quais o poeta comenta a ação, é enorme.

A exemplo da formação de palavras, Fried começa a trabalhar com este tipo de jogo mais freqüentemente a partir da década de sessenta e não abandonaria a prática pelo menos até o tomo *Beunruhigungen*, de 1984.

6. Antônimos

A fragmentação da realidade em pontos de vista diferentes, muitas vezes opostos, é colocada em evidência por Fried também através da oposição binária de termos antônimos. Uma atividade lúdica e até inocente de meninos, por exemplo, ganha, num golpe de força, uma nova dimensão, séria e mortal, para o objeto das brincadeiras:

Humorlos	Sem graça
Die Jungen werfen zum Spass mit Steinen nach Fröschen	Os meninos atiram de brincadeira pedras nos sapos
Die Frösche sterben im Ernst ⁸²	Os sapos morrem de verdade

De novo é predominantemente o uso (mentiroso) da língua pelos poderosos que é alvo do lírico. Sejam eles os políticos ou revolucionários em “Die Massnahmen” (“As providências”), de 1968, a mídia (“Bildschirm”, “Tela”; 1969) ou os adultos no seguinte poema de 1976:

Sprachgebrauch der Erwachsenen	Uso da língua pelos adultos
Wenn ihnen etwas zu nahe geht	Se algo lhes vai perto do âmago
rufen sie: Das geht zu weit! ⁸³	exclamam: Isso foi longe demais!

O fenômeno ocorre com maior freqüência nas publicações do final da década de sessenta até meados da década subsequente. Mas o princípio antonímico povoa, a rigor, a obra toda do poeta.⁸⁴

⁸² Erich Fried: *Anfechtungen*, in: *Werke*1, p. 417

⁸³ Idem: *Einbruch der Wirklichkeit*, in: *Gesammelte Werke. Gedichte 3. Register*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1993 (doravante *Werke*3), p. 576

⁸⁴ É interessante estabelecer a correlação deste princípio antonímico com o pequeno ensaio de Freud que tem o título *Über den Gegensatz der Urworte* (cf. *Studienausgabe*, IV, ed. cit., pp. 227-234). Partindo de uma constatação tirada da *Interpretação dos sonhos*, que diz que as representações oníricas deixam de exprimir as categorias da oposição e da contradição, Freud convoca um estudo de K. Abel, segundo o qual as línguas mais antigas, principalmente o egípcio, mas também as línguas semíticas e indoeuropéias, se expressariam a partir de protosignificados contraditórios. Ou seja, uma mesma palavra *ken*, significava em egípcio, a princípio, tanto ‘fraco’ quanto ‘forte’. A diferenciação se estabeleceria na escrita segundo “imagens determinantes”, colocadas depois da palavra, e na fala por meio do gesto. Ao decorrer do desenvolvimento lingüístico, as raízes com protosignificado antonímico se teriam divididas em duas palavras unívocas pela modificação fônica. De *ken* ‘forte-fraco’, forma-se *ken* ‘forte’ e *kan* ‘fraco’. Ora, esta modificação apofônica assemelha, por sua vez, fortemente as observações de Himer que já relatamos aqui (cf. pp. 42-43). Até alguns exemplos que Abel elenca da língua alemã são idênticos aos de Himer (*Lücke* ‘lacuna’; *Loch* ‘buraco, furo’; *kleben* ‘colar’; versus as palavras inglesas *lock* ‘fechar’ e *cleave* ‘fender’). Além da inversão significativa, as línguas trabalhariam ainda com a inversão fônica. Daí que *pot* em inglês teria o mesmo significado que a palavra alemã *Topf* ‘pote, panela’. Com isto relacionaríamos mais um tipo de jogo de palavra a este sentido oposto das protopalavras, o anagrama (cf. pp. 61-64). Cabe, porém, observar que E. Beaveniste contesta, num trabalho de 1956, a cientificidade das pesquisas de

7. Ditos, Provérbios e Expressões Idiomáticas

Lugar propício para sondar o uso da língua são também estas frases concisas que transmitem há séculos sabedoria e maneira de expressão de um povo e por isso estão, a princípio, além da possibilidade de questionamento de cada um. Recorre-se a elas justamente no momento em que uma asserção particular sente necessidade de revestir-se com a autoridade emprestada ao coletivo e lapidada pela experiência do tempo. Mas se têm, por um lado, fisionomia de uma sabedoria profunda, pode-se, por outro, compreendê-las segundo um perfil menos otimista. Uma das razões para a popularidade de ditos, provérbios e frases feitas, é sua grande versatilidade. Elas servem de tampa aos mais variados invólucros e fecham e encerram as mais diferentes questões e controvérsias com igual autoridade. De maneira que não só exprimem uma verdade maior, mas podem também servir à indiscriminação e à opacidade no uso da língua, já que, depois de pronunciadas, vetam o questionamento posterior e velam os diversos assuntos com a mesma máscara. Se concordarmos com Bakhtin que diz que as lutas de classe ocorrem preferencialmente nos campos de batalha dos signos lingüísticos⁸⁵, podemos pensar que a verdade legada pela história é simplesmente a verdade das facções que saíram vitoriosas das lutas pelos signos e que, via de regra, ditam também as regras nos demais aspectos da vida humana em sociedade. É deste lado dos provérbios e expressões idiomáticas que cabe desconfiar. E realmente, Erich Fried as usa quase que exclusivamente subvertendo, ou pelo menos modificando, seu significado original. No poema, cujo último verso deu título à antologia *Von Bis nach Seit*, altera a expressão *über Stock und Stein* ('sobre pau e pedra', 'a corta-mato') da seguinte forma:

Fähre

Unter Stöcken und Steinen
über ein trockenes Meer
zwischen den Lachen und Weinen
hin und her

Barca*

Sob paus e pedras
por um seco mar
entre rir e chorar
para lá e para cá

Abel (cf. "Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana", in: *Problemas de Lingüística Geral*, Campinas, Pontes, Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988, pp. 81-94). O paralelo da linguagem onírica teria que ser procurado, segundo o lingüista, não na linguagem "histórica" ou "normal", mas sim na poética e na estilística.

⁸⁵ Cf. Mikhail Bakhtin & V. N. Volochinov: *Marxismo e Filosofia da Linguagem. Problemas fundamentais do Método Sociológico na Ciência da Linguagem*, prefácio de Roman Jakobson, apresentação de Marina Yaguello, tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira com a colaboração de Lúcia Teixeira Wisnik e Carlos Henrique D. Chagas Cruz, São Paulo, Hucitec, 1992

⁸⁶ Erich Fried: *Von Bis nach Seit*, in: *Werkel*, p. 89

fährt ein Mann ohne Steuer
ein nacktes Kleid
an einem kalten Feuer
von Bis nach Seit⁸⁶

vai um homem sem leme
um manto nu
num fogo frio
de Até para Desde

Volker Kaukoreit comenta os versos assim:

“Enquanto a expressão popular fala em ‘über Stock und Stein’, Fried visa com uma troca simples de *über* (‘sobre’) para *unter* (‘sob’) de imediato uma área imagética central, o “sub”-mundo, o reino das trevas da mitologia antiga, o Hades e - com relação ao título do poema - o barqueiro Caronte que a ele pertence. Compatível com esta interpretação é que o “homem” move-se entre o “rir” e o “chorar” (a margem que leva aos vivos e a que leva às sombras encarceradas e aos que foram banidos no tártaro); mas como deve-se entender a viagem sobre o “seco mar”, já que Caronte atravessa, segundo a tradição, o rio Styx?

O “seco mar” lembra o Velho Testamento, o êxodo do povo de Israel que deixa o Egito pelo deserto e a marcha “pelo meio do mar em seco” (*Êxodo* 14, 22). [...] O barqueiro que atravessa o mar seco está sozinho. Sem um Deus que lhe mostre o caminho na escuridão em forma de coluna de fogo e o proteja como aos filhos de Israel, ele está “sem leme” e miserável em seu “manto nu” à deriva entre o reino dos vivos e dos mortos. Nenhum fogo divino o guia, nem o aquece.

Com a transposição do lugar bíblico para o orco o poema refere, por assim dizer, às camadas inferiores de seu autor, a sua - para falar nos termos de Fried - paisagem interior da alma. [...] Com semelhança a outros textos, tematiza-se a contradição entre a proteção divina para com os filhos de Israel de outrora, respectivamente a promessa de eterna proteção, e a realidade (que se estabeleceu com e depois de Auschwitz). Corresponde com esta contradição a junção de duas esferas que não pertencem, pelo menos para a crença ortodoxa, ao mesmo plano: as esferas bíblico-religiosa e quase mundana-mitológica-pagã.

O sentimento de contradição e conflito é reforçado, além disso, pelos oxímoros “seco mar”, “manto nu” e “fogo frio”. O texto caracteriza-se, em resumo, por sua estrutura antonímica (cf. também “sob”/sobre; “entre”; “para cá e para lá”) ocupando o primeiro plano, contudo, o clima sombrio básico e a desorientação e solidão entre os pólos. Resta a sentença final (“de Até para Desde”) que foi colocada paralelamente à locução adverbial “para cá e para lá (advérbio de lugar). Em equivalência a esta colocação a (incongruente) locução preposicional também preserva a referência local (“de” a “para” b), mas conjuga a ela preposições temporais que quebram a cronologia normal (“desde” x “até” y), reforçando assim, como expressão do estado de ser, não só o cambalear no espaço, mas também a introdução de ida e volta no tempo (entre passado e presente/futuro; presente/futuro e passado) [...]

Como em outros versos de Fried daquele tempo, a distância de Deus, constatada no poema (e indiretamente lamentada), não pode, apesar da atmosfera sombria de base, ser equiparada necessariamente a uma recusa a princípio do mesmo. [...] Pois no(a) lamento (acusação) Deus subsiste enquanto Deus e a esfera bíblica (inclusive a metafísica que a ela concerne) ainda assim é ponto de referência, mesmo sob conotação negativa.

É claro que esta interpretação só procede sendo lido o “seco mar” em relação ao Velho Testamento, o que, diante da autoria judia, é quase que obrigatório. Nisso outro valor simbólico do deserto ainda tem papel importante, a dizer, enquanto “lugar do afastamento de Deus, onde habitam fantasmas e animais malvados, e para onde é enviado o bode expiatório (*Levítico* 16, 10) [...]”⁸⁷

⁸⁷ “Während der Volksmund von “über Stock und Stein” spricht, visiert Fried mit der simplen Auswechslung von “über” durch “unter” sofort einen zentralen Bildbereich an, die “Unter”- Welt, das Schattenreich der antiken Mythologie, den Hades und - in Verbindung mit dem Gedichttitel - den ihm zugehörigen Fährmann Charon. Dazu passt, dass sich der “Mann” zwischen “Lachen” und “Weinen” (dem Ufer, das zu den Lebenden, und dem, das zu den eingeschlossenen Schatten und den im Tartaros Verbannten führt) bewegt; aber wie soll man die Fahrt auf dem “trockenen Meer” verstehen, da Charon traditionsgemäß über den Styx setzt?

Das “trockene Meer” erinnert an das Alte Testament, an den durch die Wüste führenden Auszug Israels aus Ägypten und den Gang “hinein mitten ins Meer auf dem trockenen (2. Moses 14, 22.) [...] Der Fährmann, der über das trockene Meer fährt, ist allein. Ohne einen Gott, der ihm im Dunkeln als Feuersäule den Weg weist und ihn wie die Kinder Israels protegirt, treibt er ‘steuerlos’ und ärmlich in “nacktem Kleid” zwischen dem Reich der Lebenden und Toten dahin. Kein göttliches Feuer leitet und wärmt ihn.

Está claro que, tirando a interpretação de seu contexto que procura, entre outros aspectos, iluminar através de comparação as correspondências e influências intertextuais nos versos de um compêndio tipográfico, estabelecido, no pós-guerra londrino, por Fried e outros membros de um grupo de literatos⁸⁸, a cerceamos um tanto de sua fundamentação. As duas estrofes de “Fähre”, contudo, são bastante complexas e herméticas para que seu sentido se esgote nas afirmações de Kaukoreit.

Os dois conceitos de base que a interpretação do germanista conjuga nos parecem relativamente evidentes no poema. O “seco mar” enquanto deserto e a provável relação com o Velho Testamento⁸⁹, bem como o barqueiro Caronte e as margens dos vivos e dos mortos não serão, portanto, objetos de nossas objeções e associações complementares. Também concordamos com a constatação de que o poema, em sua estrutura binária e antonímica, estabeleça relações espaciais (as duas margens), mas também temporais (passado e, passando pelo presente, futuro). A leitura do primeiro verso, porém, parece-me um pouco simbólica demais para a análise de um poeta que já por esta época, nos o vimos, começa a trabalhar predominantemente a literalidade da língua. O submundo, o Hades, se faz suficientemente presente pelo barqueiro e, ao nosso ver, independe da modificação da expressão “über Stock und

Mit der Verlegung des biblischen Ortes in die Unterwelt, verweist das Gedicht gleichsam auf die ‘unteren’ Schichten in seinem Verfasser, auf dessen - um mit Fried zu sprechen - ‘innere Seelenlandschaft’ [...]. Ähnlich wie in anderen Texten wird der Widerspruch thematisiert zwischen dem einstigen Schutz bzw. dem ewigen Schutzversprechen Gottes gegenüber den Kindern Israels und der Realität (die sich mit und nach Auschwitz einstellte). Mit diesem Widerspruch korrespondiert die Zusammenführung zweier Sphären, die zumindest für den streng Gläubigen nicht auf einer Ebene liegen: des religiös-biblischen und des quasi mytologisch-heidnisch-weltlichen Bereichs.

Das Gefühl von Widerspruch und Zwiespalt wird des weiteren durch die Oxymora “trockenes Meer”, “nacktes Kleid” und “kaltes Feuer” verstärkt. Alles in allem wird der gesamte Text von einer antinomischen Struktur geprägt (vgl. auch “unter”/“über”, “zwischen”, “hin und her”), wobei freilich die düstere Grundstimmung, die Orientierungslosigkeit und Einsamkeit zwischen den Polen, im Vordergrund steht. Bleibt die Schluss - Senteaz (“von Bis nach Seit”), die parallel zu dem adverbialen Gefüge “hin uns her” (Lokaladverb) gesetzt ist. Dementsprechend bewahrt auch das (inkongruente) Präpositionalgefüge den lokalen Bezug (“von” a “nach” b), verquickt damit aber Temporalpräpositionen, die die normale Chronologie (“seit” x “bis” y) durchbrechen, womit als Ausdruck des Seins-Zustandes nicht nur das Schwanken im Raum verstärkt, sondern auch ein Hin und Her in der Zeit eingeführt wird (zwischen Vergangenheit und Gegenwart/Zukunft; Gegenwart/Zukunft und Vergangenheit).[...]

Wie in anderen Fried-Versen aus dieser Zeit ist trotz der finsternen Grundatmosphäre die im Gedicht konstatierte (und indirekt beklagte) Gottesdistanz nicht zwangsläufig mit einer grundsätzlichen Absage an Gott gleichzusetzen. [...] In der (An-) Klage bleibt Gott ja als Gott erhalten, und die biblische Sphäre (inklusive der sie betreffenden Metaphysik) ist immerhin noch Bezugspunkt, auch unter negativem Vorzeichen.

Freilich hat diese Deutung nur Bestand, wenn man das “trockene Meer” in bezug auf das Alte Testament liest, was vor dem Hintergrund jüdischer Verfasserschaft so gut wie zwingend ist. Dabei spielt zusätzlich noch ein anderer Symbolwert der Wüste eine Rolle, nämlich als “Stätte der Gottesferne, wo Gespenster und böse Tiere leben, wo der Sündenbock hingetrieben wird (3. Mos 16, 10)”. (Kaukoreit, pp 308 - 10)

⁸⁸ Os escritores são, além de Fried, Franz Baerman Steiner, H.G. Adler, Hans Werner Cohn e Hans Eichner. O grupo estabeleceu, provavelmente em 1948, uma brochura que servia de amostra dos trabalhos do grupo para editores e outros interessados. (Cf. Kaukoreit, pp. 305 - 308)

⁸⁹ Em trecho do romance *Ein Soldat und ein Mädchen* com o título “Nacht” aparecem igualmente o Mar Vermelho, o bóde espiatório e o deserto (cf. Erich Fried: *Ein Soldat und ein Mädchen*, in: *Werke4*, ed. cit., p. 44)

Stein. “Sob pau e pedra”, portanto, mais parece expressar que não é o caminho que é pedregoso, mas há sim agentes que o tornam uma via crucis. Se seguirmos as indicações de Kaukoreit até o *Êxodo*, porque não retroceder um pouco mais para o *Gênesis* e lembrar como os filhos de Canaã foram parar no Egito? A história começa quando José, que despertara o ciúme de seus irmãos, foi vendido por estes a um bando de ismaelitas que o levaram para as margens do Nilo. Antes da venda, porém, os irmãos lhe “tiraram sua túnica” e o lançaram “numa cisterna do deserto”, uma “cisterna vazia, onde não havia água” (*Gênesis*, 37, 22-24). Se José, primogênito de Jacó e Raquel, representa simbolicamente eleição e primeiro desterro do povo de Israel, podemos tecer, a partir deste ponto de partida e em comparação à continuação da história, uma série de outras associações. José chega ao Egito nu e vendido, mas logo alcança algum prestígio servindo na casa de um capitão do faraó. Na seqüência, contudo, cai em desgraça por resistir às investidas da mulher deste, que por isso lhe tece intrigas, vai preso e, depois de reabilitado por interpretar os sonhos de oficiais do faraó, proporciona ao Egito, enquanto homem mais importante depois do faraó, grande riqueza pela administração das reservas de trigo. Então manda buscar o pai, os irmãos e o resto do povo de Israel que a partir daí vivem e multiplicam-se em prosperidade na província de Gessen. Ao que segue o jugo do povo de Israel, depois da morte de José e sob outro faraó, o que levará ao êxodo e ao pacto de Deus com seu povo escolhido. Ou seja, uma sucessão de tempestade e bonança, uma constante alternância de “rir e chorar” (V3) no destino dos filhos de Israel. A lista seria facilmente prolongável para épocas mais recentes da história do povo judeu. Aceitação e lugar de destaque (diga-se de passagem que estes quase que exclusivamente ligados à administração dos bens das respectivas nações) alternam com perseguições constantes. A mais radical e ferrenha tinha acabado de acontecer quando da data de escritura do poema. “Sob pau e pedra” os judeus da Europa fizeram a segunda via crucis para os campos de concentração nazistas. Os sobreviventes os deixaram, a pé e em frangalhos (V6), com certeza sobre toda maneira felizes de ter deixado o inferno, mas com um passado recente tão horrendo que não lhes era possível sorrir. Entre o começo da errância no Egito e a Segunda Guerra Mundial está, reforçado também pela personagem singular do poema, a crucificação de Jesus. O Nazareno começa sua viagem entre a terra dos vivos e a dos mortos sendo despido e batido na cabeça com um caniço. Abandonado pelos discípulos - e aparentemente também por Deus (cf. sua exclamação na cruz) - segue sua trajetória sendo açoitado e apedrejado pela multidão nas margens do caminho a Gólgota (cf. muitas representações

da paixão). Resumindo, pode-se dizer que o barqueiro parece representar um judeu errante, sem direção (como aliás muitos dos judeus após deixarem os campos, já que na maioria dos casos seus familiares tinham sido mortos, as suas casas desapropriadas ou destruídas, os seus empregos extintos e seus bens alienados), nem fogo quente (traduz-se: lar acolhedor).

Resta comentar a relação que Kaukoreit estabelece entre texto e vida do autor. Não me parece forçosa a equiparação psicologizante entre o judeu errante do poema e o poeta. Os versos têm como relato da história coletiva dimensão suficiente. Por outro lado Fried não deixa de fazer parte desta história. Ele também foi desterrado pela invasão nazista e, na época em que surge o poema, sentia-se atraído pela outra margem (do Canal da Mancha), sua pátria (perdida e posteriormente prometida pela provável vitória dos aliados) sua língua mãe, enfim, por passado e futuro. O rir pela derrota da maldição marrom era muitas vezes suplantado nos seus lábios pelo choro das atrocidades que aos poucos ganhavam contornos mais nítidos (tanto as dos nazistas, quanto aquelas dos stalinistas), das ciúmeiras cada vez mais freqüentes entre os irmãos outrora unidos na luta contra o fascismo, do endurecimento dos fronts de uma nova guerra (a Guerra Fria), dos climas políticos reacionários dos pós-guerras austríaco e alemão e de muitos outros pesares. Sabemos que Fried acabou optando, por várias razões (cf. também p. 17), pelo prolongamento do exílio. O sentimento de divisão, nos termos que acabamos de descrever, é, porém, muito parecido com o tom de "Fähre" e portanto nos parece mais plausível e imediato do que a controvérsia interna, provocada por questões de crença religiosa, que Kaukoreit propõe. Mesmo que as duas explicações não se excluam. Mas voltemos ao tema.

Embora Fried modifique a expressão contida no primeiro verso de "Fähre", a subversão, como mostram as interpretações, é apenas auxiliar ao tecido significativo do poema e não constitui o seu centro. Diferentemente do que acontece em "Euphorie"⁹⁰, onde o lírico usa e questiona em apenas duas quadras nada menos que um provérbio e três expressões idiomáticas:

Euphorie

Wer keine Ohren hat
glaubt man kann ihm
die Haut nicht über die Ohren ziehn
weil sie nicht da sind

Euforia*

Quem não tem ouvidos
pensa que não se pode
arrancar-lhe a pele pelas orelhas
porque elas estão ausentes

⁹⁰ Erich Fried: *Warngedichte*, in: *Werke I*, p. 263

Taub gegen Schreckensrufe
hält er sich nie für geschunden
wischt sich das Blut von den Knochen
und fragt nicht was er zu Markte trägt

Surdo aos gritos de espanto
nunca se julga esfolado
limpa os ossos do sangue
e não pergunta o que arrisca

O provérbio *Wer keine Ohren hat, muss fühlen* ('quem não tem ouvidos, tem que sentir as conseqüências' ou em tradução mais literal: 'quem não tem orelhas tem que sentir') é adaptado pelo poeta em dois sentidos. Primeiro toma as orelhas, que no provérbio, a exemplo da versão portuguesa, significam metaforicamente os ouvidos em sua literalidade orgânica, estabelecendo a ponte para a segunda expressão, *jemand das Fell über die Ohren ziehen* ('esfolar alguém'; literal: 'puxar a pele de alguém por cima das orelhas'). Depois altera a relação consecutiva entre os termos do provérbio (por exemplo, uma criança que desobedece a advertência dos pais de não se aproximar demasiadamente do fogo, queima a mão ou, numa versão mais autoritária, leva um castigo como reprimenda) para uma relação de alternativa. Quem é surdo, pelo menos tem que sentir. Aliás uma noção que se adequa à realidade, onde a degeneração de um dos sentidos leva, via de regra, ao aguçamento dos outros. Não é o caso do eufórico do poema que, de antemão só pele e osso (*nur Haut und Knochen sein*, V 7), nem se pergunta o que está arriscando (*seine Haut zu Markte tragen*, V 8).

Pela discussão rápida dos dois poemas ficou claro que mesmo na modificação dos ditos, provérbios e expressões idiomáticas ressoa seu significado original. A relação de dado e novo é bastante complexa e mereceria uma investigação mais detalhada do que a que podemos promover neste âmbito. Não é, pois, por acaso que este tipo de trabalho lingüístico esteja presente ao longo da obra toda de Fried.

8. Anagramas e Nonsense

Tratar anagramas e nonsense no mesmo item não é de maneira alguma evidente. Que seqüências anagramáticas estabelecem muitas vezes um outro sentido, mas não forçosamente o não-sentido, já ficou claro quando nos referimos ao ensaio de Frederick Ahl (cf. pp. 29-30) e pode ser demonstrado também pelo seguinte poema de Fried:

Dog Drol

God drehte sich um
und fand sich verhunzt
zu *dog*

Da scharfte er
rückschrittlich
mit den Füßen
den Staub nach hinten

Ein richtiger Schöpfungsakt
Aber warum englisch?
Durch Einfluss der Engel
oder der CIA?⁹¹

Dog Drol*

God virou-se
e viu-se estropiado
para *dog*

Então esgaravato
regressivamente
com os pés
a poeira para trás

Um verdadeiro ato de criação
Mas por que inglês?
Por influência dos anjos
ou da CIA?

De forma geral, porém, os versos anagramáticos de Fried e os que trabalham com o não-sentido caracterizam-se por um tratamento mais lúdico do material lingüístico. É assim no texto “An Anna Emulb” (“A Anna Emulb”)⁹² e também em “Zwiefache poetische Sendung” (“Dupla missão poética”)⁹³. Com “An Anna Emulb” o lírico parodia o poema “An Anna Blume”, de Kurt Schwitters, e radicaliza a constatação deste que o nome Anna pode ser lido por ambos os lados. O ‘Annagrama’ é estendido ao nome todo da musa e a insinuação de crônica anal, feita por Schwitters, escancarada, o que leva Fried a admoestar maliciosamente seu precursor, chamando o de “annalfabeta annal”, e reivindicar em seguida seu maior direito a este amor ‘annagramático’. Na primeira estrofe de “Zwiefache poetische Sendung”, inventa uma criatura esdrúxula, espécie de cruzamento entre ornitorrinco com porca (*Schnabelsau*), cuja tarefa principal é rimar com bacalhau (*Kabeljau*) e quando livra seu *Zensch* (outro neologismo de Fried) do catarro rima até com homem (*Mensch*), rima esta muito rara em alemão. Os versos lembram de novo “O texugo estético” de Morgenstern (cf. p.51), o que, aliás, é ratificado pelo próprio poeta⁹⁴. Porém, o conteúdo dos dois versos iniciais da segunda estrofe, admite-se, não é propriamente o que pode ser chamado de jocoso:

So halten Dichter Nabelschau
In unserm Kain- und Abelgau

Pois preferem os poetas do umbigo a visão
onde perdura de Abel e Caim a ação

⁹¹ Idem: *Zeitfragen*, in: *Werke1*, p. 487

⁹² Idem: *Liebesgedichte*, in: *Werke2*, p. 402

⁹³ Idem, *ibidem*, p. 391

⁹⁴ Cf. idem: “Nonsensdichtung und Montage. Ein Versuch”, in: *Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur*, Berlin, Verlag Klaus Wagenbach, 1995, p. 62

Ou seja, os poetas enclausuram-se, olham apenas para si e sua poesia, enquanto o mundo continua fratricida. Contudo, o tom do poema é na íntegra bem mais leve e brincalhão do que aquele dos versos que seguem, solenes e de obscuro (ou não-) sentido.

Wenn Leitern sterben

Wenn Leitern sterben,
Wer weiss,
Grünen zwei schwarze Katzen.
Graue Soldaten tragen
Den gelben Abschiedssand.
Schneemann und Schneefrau
Spielen sprachlos Vater und Mutter
Und Käfige kehren heim
klirrend und leer und enttäuscht⁹⁵

Quando escadas morrem

Quando escadas morrem,
Quem sabe,
Brotam verdes dois gatos pretos.
Soldados cinzas carregam
A areia amarela da despedida.
Boneco e boneca de neve
Brincam calados de papai e mamãe
E gaiolas voltam ao lar
tinindo e vazias e decepcionadas

Fried explicitou os versos em dois momentos, estabelecendo relação com três poemas (um de Möricke, do final de *Mozart auf der Reise nach Prag*, outro de Rilke, a *10. Duineser Elegie*, e finalmente “Hälfte des Lebens”, de Hölderlin) e o enterro do amigo Rudi Dutschke,⁹⁶ mas não os admitia como poema auto-suficiente (daí a publicação apenas póstuma por Volker Kaukoreit). Este rechaço, no entanto, soa curioso, se compararmos os versos com os de “Dog Drol”, citados inicialmente, que são, é verdade, bem mais compreensíveis, mas com sua ‘animalização divina’ e a forçada introdução da CIA também muito menos sugestivos.

Em suma vale lembrar que a relação entre anagrama e sentido/não-sentido, jocosidade/humor e não-sentido e, conseqüentemente, anagrama e jocosidade/humor constitui problema bastante cabeludo. Sem dizer que apenas para a definição do nonsense, a literatura científica já gastou rios de tinta. Aqui ficaremos só com as observações feitas pelo próprio Fried, em seu já referido ensaio:

“Frequentemente, ao escrever, ler e refletir sobre poemas, vêm também rimas nonsense povoar a minha mente, velhas e novas, e com a mesma frequência chegam as perguntas por seus possíveis e secretos sentidos. Quando Günter Bruno Fuchs estava preparando sua bonita antologia de poesia nonsense contemporânea, a *Meisengeige* (‘Violino-Abelheira’), ele me disse: “Escrever realmente nonsense é muito difícil ou talvez impossível. O sentido oculto sempre vem atrapalhar.”

De forma parecida observou, já há muitos anos, o grande poeta surrealista francês Paul Eluard que a mente humana seria incapaz de produzir o genuíno nonsense, ela apenas

⁹⁵ Idem: *Einbruch der Wirklichkeit. Verstreute Gedichte 1927-1988*, edição e notas de Volker Kaukoreit, in: *Werke3*, p. 583

⁹⁶ Cf. Idem: *Werke3*, p. 624 e Idem: “Nonsensdichtung und Montage. Ein Versuch”, in: op.cit., pp. 63-65

conseguiria elaborar textos, nos quais a relação significativa dos pensamentos não é facilmente visível, especialmente para os outros.”⁹⁷

Como os versos nonsense e anagramáticos parecem no todo pertencer ao conjunto dos poemas menos bem sucedidos de Fried, nada impede que passemos com isso a outra, mais importante categoria do jogo de palavra em seu *œuvre*.

9. Jogos que ultrapassam o nível da palavra

Pode parecer estranho falarmos em construções para além dos limites da palavra, uma vez que pouco antes tratava-se de provérbios, ditos e expressões populares que também são compostos por mais de um signo. Todavia é possível pensar naqueles casos em uma unidade significativa localizável - para além da soma das partes significativas - que, por sua vez, soma-se a outros elementos para compor uma unidade significante maior, a dizer o texto, no nosso caso, o poema. Em contrapartida a isso, nos ocuparemos agora de versos, em que um jogo de palavra abarca a estrutura toda do texto, (em última análise, confunde-se com ela) ou pelo menos representa parte considerável desta estrutura. Em “Durcheinander”⁹⁸, por exemplo, o retorno, no qual se baseia o jogo, é localizável em versos e partes de versos individualmente, mas o efeito só se completa no conjunto das recontextualizações:

Durcheinander

Sich lieben
in einer Zeit
in der Menschen einander töten
mit immer besseren Waffen
und einander verhungern lassen
Und wissen
dass man wenig dagegen tun kann
und versuchen
nicht stumpf zu werden
Und doch
sich lieben

Confusão

Se amar
num tempo
em que homens se matam
com armas sempre melhores
e uns aos outros deixam morrer de fome
E saber
que pouco se pode opor
e tentar
não ficar cego
E mesmo assim
se amar

⁹⁷ “Immer wieder, beim Schreiben, beim Lesen und beim Nachdenken über Gedichte, fallen mir auch Unsinnreime ein, alte und neue, und immer wieder kommen Fragen nach ihrem möglichen geheimen Sinn. Als Günter Bruno Fuchs seine *Schöne Sammlung zeitgenössischer Nonsensverse* vorbereitete, Die Meisengeige, sagte er mir: “Wirklich Nonsens schreiben ist ungeheuer schwer oder vielleicht unmöglich. Es kommt einem immer wieder der verbotene Sinn in die Quere.”

Ähnlich meinte schon vor vielen Jahren der grosse französische surrealistische Dichter Paul Eluard, der Geist des Menschen konnte gar keinen wirklichen Unsinn zustande bringen, höchstens Texte, bei denen die Sinnverbindung der Gedanken nicht leicht sichtbar ist, besonders für andere.” (Idem, *ibidem*, p. 53)

⁹⁸ Idem: *Liebesgedichte*, in: *Werke*2, p. 404

Sich lieben
 und einander verhungern lassen
 Sich lieben und wissen
 dass man wenig dagegen tun kann
 Sich lieben
 und versuchen nicht stumpf zu werden
 Sich lieben
 und mit der Zeit
 einander töten
 Und doch sich lieben
 mit immer besseren Waffen

Se amar
 e um ao outro deixar morrer de fome
 Se amar e saber
 que pouco se pode opor
 Se amar
 e tentar não ficar cego
 Se amar
 e com o tempo
 se matar
 E mesmo assim se amar
 com armas sempre melhores

A interessante mudança de perspectiva através do rearranjo das palavras acontece também em “Angst und Zweifel”⁹⁹:

Angst und Zweifel

Zweifle nicht
 an dem
 der dir sagt
 er hat Angst

aber hab Angst
 vor dem
 der dir sagt
 er kennt keinen Zweifel

Medo e Dúvida

Não duvide
 daquele
 que te fala
 que está com medo

mas tenha medo
 daquele
 que te fala
 que não conhece a dúvida

O quiasmo (na obra de Fried) que cunha estes versos foi reiteradamente analisado por Alexander von Bormann¹⁰⁰, assim como o uso subsequente da anadiplose que constitui a *gradatio* e serve, segundo o germanista, para aprofundar o questionamento na lírica de Fried. A figura caracteriza, por exemplo, a forma da segunda estrofe de “Winterliches Biwak” (“Bivaque no inverno”)¹⁰¹

Ich schlage die Arme zusammen über der Brust
 ich schlage die Brust zusammen über dem Herzen
 ich schlage das Herz zusammen über der Angst
 Schale um Schale um Schale
 und innen
 wer weiss?

Dobro os braços sobre o peito
 dobro o peito sobre o coração
 dobro o coração sobre o medo
 Casca por casca por casca
 e lá dentro
 quem sabe?

⁹⁹ Idem: *Gegengift*, in: op. cit., p. 202

¹⁰⁰ Cf. Alexander von Bormann: “‘Ein Dichter den Worte zusammenfügen’. Versöhnung von Rhetorik und Poesie bei Erich Fried”, in: *Text+Kritik*, ed. cit., pp. 5-23 e “Wörtlichkeit für Bildlichkeit: Erich Frieds Kritik der Naturlyrik”, in: *Die Österreichisch Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart* (1880-1980), ed. cit., pp. 1335-1359

¹⁰¹ Erich Fried: *Gegengift*, in: op. cit., p. 203

Mas o que dizer sobre

Adam und Eva

I Adam allein

Ich bin
Ich bin was ich bin
Ich bin nur was ich bin

Ich bin was ich bin
Ich war was ich bin
Ich werde sein was ich bin
Ich werde nur sein was ich bin
[...]¹⁰²

Adão e Eva

I Adão só

Eu sou
Eu sou o que sou
Eu sou só o que sou

Eu sou o que sou
Eu era o que sou
Eu serei o que sou
Eu só serei o que sou
[...]

ou do entrelaçamento de dois poemas como em “Ein Seemann”¹⁰³?

Ein Seemann

Er nimmt ihre Brust
Als aber der Mann auf dem Ausguck
in den Mund
einschlief vor Müdigkeit
und hörte sie weinen
kam im kälterwerdenden Wasser
da tappt er hoch
der Eisberg
und streichelt
[...]

Um marujo

Ele põe o seu seio
Mas quando o homem da gávea
na boca
com sono adormeceu
e a ouve chorar
veio na água cada vez mais fria
então tateia mais para cima
o ice-berg
e acaricia
[...]

Ora, a descrição formal torna-se mais difícil, à medida que aumenta a estrutura do objeto a ser descrito, já que as possibilidades combinatórias também aumentam. Assim os lingüistas têm algum sucesso na análise da morfologia, mais dificuldades no estudo da sintaxe e passam maiores apuros ainda quando põe-se a descrever as normas que geram o texto. Os primeiros quatro poemas acima citados trabalham todos com a repetição de seus versos ou de parte deles. Mas a regra para a ocorrência do retorno é facilmente descritível apenas nos casos de “Angst und Zweifel” e “Winterliches Biwak”. Além da dificuldade de formalizar a descrição do princípio gerador em “Durcheinander” e “Adam und Eva” são imagináveis outras tantas maneiras de repetir - se o texto tiver uma certa extensão, cujos efeitos não são necessariamente previsíveis.

¹⁰² Idem: *Von Bis nach Seit*, in: *Werke*, p. 123

¹⁰³ Idem: *Zeitfragen*, in: *op. cit.*, p. 500

No limite, exemplos como “Ein Seemann” talvez nem possam ser mais pensados no âmbito do fenômeno jogo de palavra. Se já nos casos dos versos nonsense uma condição importante para a ocorrência do jogo de palavra - a dizer a correspondência formal entre signos (cf. p. 25) - deixava de existir, havia, naquela ocasião, pelo menos nítida evidência de subversão da “seriedade” no uso da linguagem. A convivência de dois textos dentro de um mesmo texto tampouco representa a normalidade lingüística, se é que existe algo assim, e nas bordas, nas passagens entre um e outro texto, criam-se situações que tendem ao nonsense. Mas se chamarmos esta particularização da realidade (lingüística) de jogo de palavra, talvez toda e qualquer expressão artística verbal teria direito a esta denominação. Uma situação de limite que deixa encabulado e cria dificuldades quando do recorte do objeto de estudo. Por outro lado, ela é argumento vigoroso para a pertinência de nosso ponto de partida metodológico, cuja formulação tomamos, no início deste trabalho, emprestada de Jonathan Culler (cf. p. 10): o jogo de palavra é campo predestinado para investigar as particularidades do discurso poético como um todo. Afora explique-se talvez assim o fato de Roman Jakobson ter empregado o termo *verbal art*, designando uma macrocategoria (que engloba também, mas não só, o que chamamos aqui de jogo de palavra), em que predomina a função poética sobre as demais funções da linguagem.

10. Mais um tipo de jogo de palavra?

A obra de Fried, se com atenção observada, abriga seguramente uma série de poemas que de pronto não parecem encaixar-se em nenhuma das categorias até aqui propostas. Vejamos por exemplo:

Deutsche Ortsnamen

Hungerbrunn
Siechenfeld
Büttelbach
Schlachtenmühl
Kriegshaber
Herrnberg

Cidades alemãs*

Bebedouro da Fome
Campo Enfermo
Ribeirão do Algoz
Batalha do Mó
Guerra
Monte Senhor

¹⁰⁴ Idem, *ibidem*, p. 459

Rabenstein
Judenau
Wundenplan
Reuental
Frondorf
St. Knechten¹⁰⁴

Pedra dos Corvos
Baixada dos Judeus
Praia das Chagas
Vale da Penitência
Aldeia na Lida
Santo Antônio dos Servos

O jogo aqui dá-se mediante a enumeração de signos do mesmo eixo paradigmático, por sua vez enunciado no título do poema. O poeta sugere, além disso, ao leitor que paralelamente ao fato de todas as palavras designarem localidades na Alemanha, exista outra característica por elas compartilhada: a de aludir a um sofrimento corporal ou espiritual. E como *nomem est omen...*¹⁰⁵

Enumeração seria, pois, bom nome para a classificação do poema. Porém os versos de elaboração mais parecida que pudemos achar na obra de Fried têm a seguinte forma:

Heime	Lares*
Heim für Schwererziehbare Altersheim Fürsorgeheim	Lar para crianças de difícil educação Lar de velinhos Lar da beneficência
Nilfheim Stadelheim Stammheim	Pilar Recanto solar Conjunto popular
Unheimlich was alles Heim heisst ¹⁰⁶	Singular o que chamam de lar

Um texto que trabalha com paronomásia, a qual tínhamos agrupado à categoria homofonia (cf. II. 2.). Penso, portanto, termos chegado a uma situação de equilíbrio que

¹⁰⁵ A nossa pesquisa não pôde ser exaustiva. Ao que parece, as localidades, tal como elencadas por Fried, não existem. Há, no entanto, incontáveis outras com nomes muito parecidos. Um poema com lugares reais poderia, então, ter o seguinte teor: Hungerbühl / Siechendorf / Büttelbronn / Schlacht / Kriegsheim / Herrnberg // Rabenau / Judenstein / Wundenbach / Reuenthal / Fronau / Knechtenhofen. Sem falar de *Elend* ('miséria') e *Sorge* ('preocupação'), ainda mais expressivos. Do ponto de vista da tradução, o texto coloca sérios problemas. Já que a intenção parece ser expressar particularidade da Alemanha, provavelmente não seria adequado traduzir os versos assim: "Nomes de cidades brasileiras" Afogados da Ingazira / Caveira / Dores do Turvo / Espinho / Facão / Jardim de Piranhas // Poço de Trincheiras / Porto Acre / Queimadas / Solidão / Sombrio / Tiros. Além disso, parecem no Brasil prevalecer nomes como Monte Alegre, Boa Esperança, Campo Lindo, etc. Se esta diferença deve-se à época de fundação dos povoados (no caso da Alemanha o jugo do povo durante a Idade Média e o Renascimento pode ter influenciado) ou a traços étnico-psicológicos, é questão a ser delegada para segunda ordem.

¹⁰⁶ Erich Fried: *So kam ich unter die Deutschen*, in: *Werke*2, p. 257

abrange adequadamente os subconjuntos maiores de jogo de palavra e permite, com um pouco de boa vontade, acrescentar os demais casos a uma rubrica já existente. Detalhar as duas categorias de maior generalização (II. 2. homofonia e II. 9. jogos que ultrapassam o nível da palavra) ou abrir nova série em todos os casos que não se adequam à primeira vista à classificação existente, elevaria drasticamente o número de subgrupos, o que, em última análise, frustraria o propósito de organização da reflexão.

Ora, o jogo de palavra é unanimidade dos críticos na análise da obra de Fried, tanto por parte dos benevolentes, quanto para os depreciadores que aí achavam, por vezes, mais uma ou até sua razão principal para o repúdio. O assunto, no entanto, só encontrou tratamento mais demorado nos estudos de Kaukoreit e von Bormann, com os quais dialogamos quando da análise dos textos friedeanos e da nossa tentativa de classificação dos mesmos em categorias de jogo de palavra acima. A natureza destes estudos e sua relação com o fenômeno jogo de palavra é, porém, bastante diversa. Comparado à dimensão, seu fôlego de mais de quinhentas páginas, a dissertação de Kaukoreit reserva parte bastante diminuta para o objeto em questão.¹⁰⁷ E quando trata do jogo de palavra, sua análise lhe serve, via de regra, como instrumento de hermenêutica. A importância estrutural do jogo no *œuvre* de Fried parece lhe interessar menos. Muito diferente disso, os dois textos curtos de Alexander von Bormann que ligam o jogo de palavra à tendência de reconciliação entre lírica e retórica e à suplantação de metaforicidade (*Bildlichkeit*) por literalidade (*Wörtlichkeit*) nos textos de Fried, apontando assim, de sua maneira, para aspectos centrais também do nosso trabalho. Sem maiores preocupações de sistematização, von Bormann, valendo-se do aparato da retórica, deu nome a dois para um número considerável de poemas de Fried que trabalham com o jogo de palavra, além de evidenciar o tratamento diferenciado que o poeta austríaco conferia à lírica da natureza (*Naturlyrik*).

Tentaremos complementar esses primeiros passos, relacionando o jogo de palavra a duas temáticas que Helmut Heissenbüttel já tinha reconhecido como centrais à obra de Fried em 1981¹⁰⁸: as descobertas da psicanálise (capítulo III) e o engajamento (capítulo IV). Finalizando, pretendemos tecer especulações um pouco mais amplas, onde von Bormann só esboçou ou ficou um tanto implícito. Referimo-nos à relação do

¹⁰⁷ Eloquente neste sentido é também que dos mais de cem títulos e subtítulos de capítulos nenhum contenha o termo 'jogo de palavra'.

¹⁰⁸ Helmut Heissenbüttel: "Gruss für Erich Fried", in: *Freibeuter* (Berlin), Nº 7, 1981, pp. 2-4

jogo de palavra com o todo do discurso poético e o lugar deste na vida humana (capítulo V).

Não sem antes precaver a idéia equivocada de que Fried teria escrito só poemas com jogos de palavra. Estes, ao contrário, representam apenas em torno de dez por cento de sua obra, o que não deixa de ser um número considerável, se lembrarmos que ele deve ter publicado cerca de três mil poemas. Em todo caso, o fenômeno constituiu lugar diferenciado para Fried na historiografia da lírica alemã do séc.XX e, mais importante que isso, revela um tratamento particular da linguagem, cuja análise não só projeta uma luz decisiva sobre toda obra do poeta, mas permite, como já se disse, ampliar os horizontes da poética de forma geral. É por estas razões que o jogo de palavra tomou o centro de nosso estudo e não por desdenharmos da beleza de versos como a do poema que figura a seguir, da beleza deste e de muitos outros textos na vasta obra do poeta vienense, que não utilizam o jogo de palavra:

Spielzeug

Seltene Sonnen hab ich gesammelt
und sie befreit von Planeten und Monden
und sie an meinem Herzen gekühlt und
in einen dunklen Himmel gelegt

Dann ging ich spielen und habe vergessen
meine Sonnen mit Blut zu begiessen
Nun sind sie gelb und runzlig geworden
morgen hole ich neue¹⁰⁹

Brinquedos

Raros sóis colecionei
e os librei de planetas e luas
e os refresquei no meu coração e
guardei os num céu escuro

Então fui brincar e esqueci
de regar os meus sóis com sangue
Agora amarelaram e estão com rugas
amanhã vou pegar novos

¹⁰⁹ Erich Fried: *Zeitfragen*, in: *Werkel*, p. 484

III. FREUD E FRIED

Associações em torno de chiste e jogo de palavra

Nada distingue o poeta dos outros homens e mulheres, salvo esses momentos - raros embora freqüentes - em que, sendo ele mesmo, é outro.

Octavio Paz

1. Os métodos genético e estrutural

A relação de Fried com a psicanálise é estreita e as vias de ligação diversas. Passemos de novo primeiro pelos aspectos biográficos. Em 1981, Fried relata num artigo retrospectivo os sentimentos e experiências de seu exílio durante e logo após a Segunda Guerra Mundial.¹¹⁰ O desterro, lembra, era especialmente doloroso para os escritores que dependiam, mais do que os jornalistas por exemplo, da língua materna, na medida em que na escrita literária a mistura de fatores inconscientes e conscientes remontaria à experiências da infância e da aquisição da linguagem. Por outro lado, o exílio tinha vantagens inegáveis. Uma delas era a disponibilidade, na ilha britânica, de todas as obras que, na Alemanha tinham, em 1933, sido queimadas pelos nazistas. Fried cita, ao lado de Kafka, dos expressionistas, surrealistas, Brecht e de outros tantos literatos, Sigmund Freud e Wilhelm Reich ainda antes dos clássicos marxistas, Engels, Lenin, Trotzki, Rosa Luxemburg (além do próprio Marx, é claro). Que o poeta era assíduo leitor de obras psicanalíticas, é corroborado também pela grande quantia de livros a respeito do assunto em sua biblioteca, o que levou os organizadores de seu espólio a abrir uma rubrica própria para psicologia e psicanálise. Além dos escritos de Freud e Jung, encontra-se aí um bom número de outros ensaios sobre a psicanálise, quadros clínicos e relatos de terapia, relatos de pacientes, escritos sobre psicologia e política, sobre psicologia e filosofia etc.¹¹¹ Outro testemunho de que Fried era versado

¹¹⁰ Cf. Erich Fried: "Der Flüchtling und die Furcht vor der Heimkehr", in: *Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur*, ed. cit., pp. 7-18

¹¹¹ Cf. *Einblicke - Durchblicke. Fundstücke und Werkstattberichte aus dem Nachlass von Erich Fried*, organizado por Volker Kaukoreit, Wien, Turia+Kant, 1993, pp. 133-143

na temática é seu programa radiofônico com o título *Sigmund Freud e a Psicanálise* que foi ao ar pela BBC no dia 7 de fevereiro de 1955.¹¹²

Talvez os paralelos exteriores tenham contribuído para uma aproximação interior do poeta com a nova ciência. Afinal a psicanálise, personificada por seu fundador e alguns outros praticantes ilustres, tinha também deixado a cidade natal Viena e procurado abrigo nas margens do Tamisa. Certo é que Fried começa, inspirado pelas leituras, já nos últimos anos da Guerra, uma severa auto-análise e freqüente em seguida os divãs do freudiano Derrick Eastmond (1948) e do “representante chefe da escola junguiana na Inglaterra”, Philipp Mettmann (1950-52).¹¹³

Do ponto de vista literário, a psicanálise parece estar ligada especialmente à gênese do fenômeno aqui estudado: o jogo de palavra. Pelo menos é o que afirma o próprio autor. Ele escreve, em 1943,¹¹⁴ motivado pela história trágica de uma conhecida, o soneto “Ton”, “aparentemente de forma tradicional”, mas “contendo algo para ele novo: a utilização de palavras de duplo sentido e de assonâncias como *schön/schon/schonen* (‘bonito’/ ‘já’/ ‘poupar, cuidar’), o que “batizou de jogo de palavra sério.”¹¹⁵

Ton

Krug war der Krug schon lange vor dem Zerschellen
nur nicht so ganz wie ganz zuletzt im Vergehn.
Kann nur fallender Ton in uns tönend geschehn?
Kann uns wirklich nur helles Zerkirren erhellen?

Und nur der Krüge? Nahn wir noch zärtlich genug
trotz der Gewöhnung den anderen, mit denen wir wohnen?
Scheint uns die Rundung an jenen belebteren Tönen
schön und zum Schonen, schon eh unsere Hast sie zerschlug?

Denn so voll Leben ist wenig, wie Töten und Sterben.
Offen, dem Mund gleich, der auf ewig sich schliesst,
aufgetaner als je das Gefäss sind die Scherben,

zwischen denen ein lange Gehegtes verfließt.
Und die Erde wird trinken und wird sich verfärben,
ob es Wein oder Blut ist, was man vergießt.¹¹⁶

¹¹² Cf. *Kaukreit*, p. 483

¹¹³ Além disso, Fried tomou conhecimento do psicodrama quando conheceu J.L. Moreno em uma de suas conferências em Londres. Cf. *Idem*, p. 205

¹¹⁴ Cf. *Idem*, p. 119, nota de roda pé Nº 307

¹¹⁵ Cf. Erich Fried: *Mitunter sogar Lachen*, in: *Werke*4, p. 601

¹¹⁶ *Idem*, *ibidem*. A palavra *Ton* tem duplo significado em alemão (‘barro/argila; som/tom’). Este duplo significado de base, acrescido de outros (por exemplo *ganz* - ‘inteiro/completamente’ - no verso 2), bem como da apofonia no verso 8 e associado à rima, forma uma estrutura formal bastante complexa, para qual demos, por hora apenas, solução provisória com a tradução literal.

Barro*

Jarro era o jarro bem antes do despedaçar
só não tão por inteiro como ao perecer
Pode só barro tombado em nós acontecer retumbando?
Pode realmente só claro tinir nos iluminar?

E só dos jarros? Estamos com suficiente ternura,
apesar do costume, perto dos outros, com que moramos?
Já pareciam-nos as curvas destes barros mais vivos
bonitas e de resguardar, bem antes que nossa pressa as foi despedaçar?

Pois pouco é tão cheio de vida, como matar e morrer.
Abertos, qual boca que para sempre se fecha,
mais destampados do que o pote um dia, estão os cacos,

por entre os quais se dissipa o por longa data mimado.
E a terra beberá e mudará de cor,
se for vinho ou sangue a ser derramado.

Fried descreveu o contexto dos versos detalhadamente em mais de uma oportunidade.¹¹⁷ Eis o resumo de seus relatos:

A família do escritor passava, como já mencionamos mais acima (cf. p. 12), por algumas dificuldades financeiras durante a infância deste. Os cortes de energia elétrica e gás e a necessidade de alugar um dos quartos do apartamento só pararam quando a mãe de Erich Fried começou a ter sucesso com a venda das réplicas em porcelana e terracota das “meninas de pernas longas” e dos “burrinhos de orelhas compridas” por ela modelados (algum tempo depois, as suas coleções de moda feminina também dariam retorno financeiro à família). Quem reproduzia as esculturas era a ilustre cerâmica vienense de Marcel Goldschneider, cuja filha Hilde, dois ou três anos mais velha que Fried, o poeta conheceu na própria fábrica de cerâmica, já que a moça estava disposta a abraçar a mesma profissão que o pai.

Após perder os Goldschneiders de vista por algum anos, Fried foi reencontrar a família no exílio londrino, onde certo dia, numa visita, presenciou o castigo corporal que o pai desferia de forma irada, mas também algo desesperada, à filha, pelo fato de ela estar “fantasiando de novo”. A cena, em cuja seqüência Hilde sai da sala, a mãe chora e o pai esconde transformado o rosto entre as mãos, deixa Fried perplexo. Recuperado do susto, indagou as razões da tragédia familiar que tinha acabado de se

¹¹⁷ Cf. Idem, *ibidem*, pp. 595-601, mas também carta do autor à escritora Anne Duden, in: *Werke*4, pp. 643-644

desenrolar e ouviu que os distúrbios mentais de Hilde tinham começado depois de um curto período de doença e depressão forte, aparentemente surgido pelo fato de Marcel Goldschneider ter rejeitado como genro um jovem alemão que pretendia casar-se com ela. O relacionamento de Hilde com este jovem nazista datava já dos dias de Viena e o rapaz tinha, em conflito entre sua concepção de mundo e seu amor, decidido preservar o último, ao que seguiu a família judia da amada para a capital inglesa. Expulso da casa do pai de Hilde, voltou completamente abatido para um futuro incerto na Alemanha, já que, embora tendo idade suficiente para o serviço militar, deixara a terra natal sem qualquer autorização dos órgãos competentes, com o intuito de nunca mais lá voltar.

Fried, aterrorizado pela história, deu graças a Deus quando Hilde voltou à sala, pondo assim fim ao relato dos pais. O poeta começou, por sua vez, uma conversa descontraída com a moça, no que ela lhe correspondeu com educação, porém ainda um pouco perturbada. No momento, então, em que estavam debatendo as possibilidades de se aplicar uma camada de verniz sobre determinado fundo de jarros de argila, Hilde de repente perdeu-se em divagações, deslizando entre várias significações da palavra fundo: “ ‘Mas a razão no fundo é outra. Mas disso prefiro não falar.’ Ela riu. ‘Além disso, o papai disse outro dia que eu teria mundos e fundos de razões para envergonhar-me, então no fundo mais uma razão!’ Ela riu de novo e fitou ao longe. Então mudou de assunto.”¹¹⁸

Assim que ficou de novo sozinho com os pais, Fried tentou explicar ao senhor Goldschneider que seus castigos corporais certamente não eram o tratamento adequado para a doença da filha. Ele, Fried, teria lido muito sobre este tipo de surto (o poeta admite neste ponto do relato ter exagerado bastante sobre seus conhecimentos, no intuito de demover Marcel Goldschneider de seu comportamento violento) e a atitude de bater provavelmente só agravaria o problema. Melhor seria ignorar com tato eventuais divagações de Hilde ou, e isso seria provavelmente ainda mais acertado, reagir a elas com sinceridade e levá-la a sério em seus equívocos. Poucos dias depois, porém, trairia ele próprio a disposição para a sinceridade. Numa visita ao ateliê de Hilde, esta participou-lhe, enquanto modelava, uma idéia que tivera: “ ‘Sabe Erich, eu acho que isto é uma invenção incrível. Vou pedir para patentear. Tem certas espécies

¹¹⁸ “ ‘Der eigentliche Grund ist aber ein ganz anderer, aber davon will ich lieber nicht sprechen.’ Sie lachte. ‘Ausserdem hat Papa unlängst gesagt, ich soll mich in Grund und Boden schämen, also noch ein Grund!’ Sie lachte wieder und schaute ins Weite. Dann sprach sie von etwas anderem.” (Idem, *ibidem*, p. 597). Repare que ‘razão’ e ‘fundo’ em alemão são duas acepções da mesma palavra: *Grund*.

de argila (tom/som¹¹⁹), argila...,’ aqui ela interrompeu-se, olhou para a argila de modelar no pano molhado, depois para seus dedos, ainda repetiu a palavra argila mais algumas vezes baixinho e continuou então como se nunca tivesse hesitado, ‘certas espécies de argila que a gente escuta a noite! Elas dizem coisas que dissemos na infância ou que nem dissemos, mas queríamos ter dito, ou então dizem aquilo que pensamos agora, e como, na condição de estrangeiros inimigos, tivemos agora que entregar os nossos rádios e não podemos sair a noite, acho que se poderia fazer figuras desta argila, para colocá-las nas casas e escutá-las como os rádios. Mas isso é uma descoberta minha completamente nova, com certeza daria para ganhar um monte de dinheiro e aí eu estaria livre e independente e ainda poderia dar um pouco para meus pais e poderia, em suma, fazer o que eu quizesse.’¹²⁰ Fried, chocado, retrucou que teria de refletir sobre o assunto e que a história de patentes era sempre muito complicada. Sugeriu também que retomassem o assunto numa outra ocasião, mas Hilde, como se tivesse percebido imediatamente sua falta de sinceridade, já não estava mais falante. Em contrapartida, veio o pai alguns dias depois com uma idéia para a solução do problema. Como a causa do mal era aparentemente a decepção amorosa de Hilde e Fried mostrava preocupação grande com sua filha, ele achava que este pudesse talvez seduzi-la na esperança de ela esquecer o antigo amor e poder assim ser curada. Embora Hilde fosse extremamente bonita e Fried de repente sentisse uma atração enorme pela jovem, ele ficou, provavelmente por temer sua própria inexperiência e timidez em assuntos amorosos, completamente desnorteado com a proposta. Assim tratou de assegurar ao pai que este certamente não seria um caminho adequado nem viável para a cura. A família procurou em seguida, por indicação de Fried, ajuda com Dr. Erich Hoffer, psicanalista vienense, também exilado em Londres. Este, porém, recusou o caso dizendo que a psicanálise não serviria para o tratamento de tais distúrbios, o que, segundo Fried, correspondia à opinião da maioria dos analistas em 1939. Hilde

¹¹⁹ A palavra que em alemão designa barro/argila (*Ton*) é homônima com a designação para tom/som. Cf também a tradução do soneto acima.

¹²⁰ “ ‘Weisst du, Erich, ich glaube, das ist eine grossartige Erfindung. Ich will mir das patenrieren lassen. Es gibt gewisse Arten Ton - Ton...’, hier unterbrach sie sich, sah den Töpferton in seinem nassen Tuch an, dann ihre Finger, wiederholte dabei noch mehrmals leise das Wort Ton und fuhr schliesslich fort, als ob sie nie gestockt hätte, ‘gewisse Arten Ton, die hört man eben in der Nacht! Die sagen Sachen, die man als Kind gesagt hat, oder die man nicht einmal gesagt hat aber eigentlich sagen wollte, oder sie sagen was man sich jetzt denkt, und weil wir als feindliche Ausländer jetzt doch unsere Radioapparate abgeben mussten und nachts zu Hause bleiben müssen, glaube ich man könnte aus diesem Ton Figuren machen und sie zu Hause aufstellen und ihnen zuhören, und damit könnte man sicher viel Geld verdienen, und dann wäre ich frei und unabhängig und könnte sogar noch meinen Eltern was geben und könnte überhaupt tun, was ich will.’”(Idem, *ibidem*, p.598)

Goldschneider recebeu então tratamento psiquiátrico com choques de insulina. O que não se sabia, na época, é que neste tipo de terapia o paciente fica com o sistema imunológico bastante enfraquecido e, portanto, completamente vulnerável a infecções gripais. Hilde adoeceu de gripe e morreu no prazo de quatro dias.

O propósito de Fried (tornar-se escritor), guiado pelo princípio clássico *nulla dies sine linea*, ficou seriamente abalado por estes acontecimentos. O poeta, então com 18 anos, demorou bastante tempo até que conseguisse empunhar a pena de novo. Mais tempo ainda se passou, antes que conseguisse escrever algo em alusão ao trágico acontecido.

Ora, as duas quadras e os dois tercetos tornam-se, a partir deste pano de fundo, bastante inteligíveis. É claro que não esgotam seu sentido no horizonte biográfico. Porém sua simbologia (sobretudo bíblica) de equiparação entre jarro, barro e corpo humano, bem como vinho e sangue (vinho enquanto elixir da vida, dádiva espiritual, respectivamente vinho como sangue da terra (Plínio) e símbolo da união espiritual após a morte de Jesus) é tradicional e de certa evidência.¹²¹ Ademais Volker Kaukoreit já fez leitura minuciosa dos versos, mostrando inclusive possíveis pontos de referência exteriores à obra de Fried, a dizer, certos paralelos com trechos dos sonetos a Orfeu XII, XVII e XXVII, de Rilke,¹²² de modo que podemos com isso prosseguir na exposição do desenvolvimento da temática analítica na obra de Fried.

Pelo fato de o poeta estar bastante envolvido com questões acerca da sua infância e dos desdobramentos da mesma nos seus sentimentos do presente, as alusões à ferramenta, com qual esperava livrar-se dos fantasmas, brotaram numerosas no obra do pós-guerra. (Um dos pontos chave era a relação complicada do poeta com seu pai. Como este tinha sido morto pelos nazistas, a questão de condenação global do povo alemão versus diferenciação e tentativa de reconciliação, que, a bem de verdade, era política, ganhou dimensões e contornos interiores consideráveis para Fried. Nem sempre ele tinha certeza se realmente argumentava em prol da tentativa de compreensão - no sentido de tragédia humana -, mesmo dos piores atos nazistas, por

¹²¹ Neste sentido é interessante lembrar que a temática é recorrente neste período da obra de Fried. Citemos aqui apenas dois outros casos. Primeiro uma poema apofônico posterior a "Ton" com a seguinte forma: "Adam": Bild aus Ton / Atem ingetan / zu tönendem Tun / und wieder gelähmt / zu Lehm (Adão: imagem de barro / acrescida de sopro / para ágil ação / e de novo paralizada / para argila). Cf. Erich Fried: *Befreiung von der Flucht*, in: *Werke1*, p. 544. No conto "Die Genaunahme", Fried discorre em associações labirínticas sobre a equivocidade / ambigüidade do provérbio *tantas vezes o cântaro vai à fonte, que por fim lá deixa a asa* (*Der Krug geht solange zum Brunnen, bis er bricht*), ao que voltaremos mais adiante. (Cf. Erich Fried: *Kinder und Narren. Prosa*, in: *Werke4*, pp. 292-304)

¹²² Cf. Kaukoreit, pp. 239-244

motivos humanistas ou se identificava-se inconscientemente com eles, pelo fato de terem realizado um antiqüíssimo desejo seu: matar o pai odiado). Nenhum livro, porém, contém tantas referências à (auto)análise como o tomo de poemas cíclicos *Reich der Steine* e, dentro deste, especialmente o ciclo “Rückschritt”, do qual passamos a transcrever alguns dos principais trechos.

Rückschritt	Regresso*
Rückschritt	Regresso
Schreitet den Rückschritt ein Stück mit Wege zur Wiege und weiter Und schreit nicht	Acompanhem o regresso por um pedaço caminhos ao berço e mais longe E não reclamem
Wer in der Welt nicht daheim ist geht insgeheim heim Und sein Heim ist so weit nicht	Quem não está em casa no mundo vai à socapa para casa E sua casa não está tão longe
Und kommt er weither so weit er alles was er hat dem Wasser	E se vier de longe sagra tudo que tem à água
Ein Tümpel wird ihm zum Tempel Sein Sieg ist besiegelt	Uma poça torna-se paço Sua vitória está selada
Denn er erkennt das Kind in dem er sich spiegelt	Pois ele reconhece a criança na qual se espelha
Einladung zur Einbildung	Convite à imaginação
Bild ich mich ein an der Wand in den goldenen Rahmen tret ich durchs Glas so tret ich in Gottes Namen ein in die Mutter und ein in den Vater Es fällt endlich in Scherben die Wand zwischen Bild und Welt	Imagino-me na parede à moldura dourada atravessando o vidro ponho o pé em nome de Deus na mãe e no pai Cai enfim em cacos a parede entre imagem e mundo
Lad ich mich ein in die Lade im Spiegelschrank lieg ich im finsternen Unglück sieben ägyptische Jahre lang Und das Blut das mir quillt vom Tritt in mein Bild wird von Lavendeltüll und Kampfer gestillt	Convido-me à arca no armário espelhado jazo em tenebrosa desgraça por sete anos egípcios E o sangue que jorra do pontapé na imagem é estancado por cânfora e tule alfazemado
[...]	

¹²³ Erich Fried: *Reich der Steine*, in: *Werke*1, pp. 137-257

Grabung des Vulkans

Eimer und Goldfischformen füll ich nun wieder mit Sand
schöpf einen Krater vaterStief mutterStieffer

Tiefend nass ist der Grund
Den Grund kann keiner verraten
Ich bin der Sandmann Löffelschöpfer am Loch

Nasser als Sand ist das Wasser unter der Erde
Eimer und Goldfischform schöpfen die gelbe Flut

Frisch dampft die Schuppe
Nix kann den Krater löschen
Frösche Fische schnappen im Kessel nach Lust

Mutter Vater versinken im grundlosen Krater
Was ist der Grund den keiner erratten kann

Ichtyer Sandmann
mutterhoch vaterhöre
backe in Lava zerstygte Fische aus Sand

[...]

Gebet um Erdarmen

Hilf Rom-Popel dass es im Magen nicht knurrt
und im Bauch mich nicht beisst
dass ich nicht rot werde und dass die Kotgeburt
mich nicht zerreisst

Dass ich nicht zuviel verlier
von Meinem, geht!?
Hilf Rom-Popel denn dir
folgt die Welt

Dir folgt die Welt
dir folgt die fehlt
Dir volkt die wählt
Tiervolk tief fällt

Der Bodensee

HOKUSS-POKUSS
Was ich am Boden seh
das ist der Bodensee
LACUS-LOCUS

Wein nicht vor Lachen
Hab ich mich nassgelacht
Lachen macht Machen
Wer hat die Lache gemacht

Wache her Wache
Mutter vom Schlaf wach auf
Schlag nur die Lache
die Lache schlag auf

Escavação do vulcão

Balde e forminhas de peixe dourado encho de
novo com areia
crio uma cratera padrastricamente profunda ma-
drasticamente mais funda

Molhado como um pinto está o fundo
A razão profunda ninguém pode adivinhar
Eu sou o homem de areia criador no buraco

Mais molhado que areia é a água debaixo da terra
Balde e forma apanham a maré amarela

Fresquinha evapora a caudeirada
nem aguadeiro pode apagar a cratera
peixe e sapo na sopa abocam gozar

Mãe e pai afundam na cratera sem fundo
Qual é a razão profunda que ninguém pode abarcar

Animalicteu homem de areia
mãe alta pai imargens
passo na lava despedassados peixes de areia

[...]

Prece por viscericórdia

Faz Rei-Bulício que o estômago não ronque
e a barriga não morda
que eu não fique vermelho e que a obra
não me rompa

Que eu não perca
demais do meu dinheiro!
Faz Rei-Bulicio pois a você
obedece o mundo

A você obedece o mundo
a você obedece o fundo
Rei obedesce no fundo
Reino animal desceu fundo

O lagão

Abracadabra
o que vejo no chão
é o lagão
água largada

Não chore de gargalhar
Jorrei da rizada
gargalhar faz jorrar
Quem fez a enxurrada

Vigias vigias
A mãe de vigilia
Só espanque a enxurrada
na enxurrada dê pancada

Tischtaschtusch

Tisch Tisch du
Frisch ist das Tischtuch
rein ist das Tischtuch
mein Taschtuch das ich verlor

Wasch ich mich rein am Taschtuch
wisch ich mich rein am Tischtuch
so fällt der Vorhang
über das Tischbeintor

Unter dem Wischtuch
unter dem Waschtuch
unter dem Tisch durch
muss ich hervor

Ich das Wisch-Schwein
weinend am Tischbein
das Frischlein
gezärtelt am Ohr

[...]

Vermeerung

Die Mutter küsste mich -
Mutter mehr!
Mehr Mutter Meer!
warfst an die Küste mich

Die Mutter kränkt mich
Mutter nun brüste dich
Die Mutter küsste mich
Das Meer tränkt mich¹²³

Tischtaschtusch

Mesa mesa
fresca é a toalha
alva é a toalha
o meu lenço perdi

Limpo-me no lenço
lanço mão na toalha
cai a cortina
sobre a trave de pés

Debaixo do esfregão
debaixo do pano
por debaixo da mesa
tenho que sair

Eu o estro-porcalho
chorando ao pé da mesa
o porquinho
puxado pela orelha

[...]

Marejar

A mãe me beijou -
Mãe mais amar!
Amar mais mãe mar!
à costa ela me jogou

A mãe me magoou
Vá mãe te gaba
A mãe me beijou
O mar me água

Para o leitor razoavelmente familiarizado com os textos de Sigmund Freud, os versos de “Rückschritt” são seguramente muito eloqüentes. Se acrescentados os dados biográficos de Fried, arma-se um quebra-cabeça complexo que parece misturar referências e simbologias freudianas, memórias e desejos da infância do poeta, acontecimentos reais, sonhos, atos falhos, etc.. Sigamos por enquanto pelo menos os movimentos gerais dos versos.

Fried abre o ciclo, indicando ao leitor o caminho que pretende trilhar. O convite de acompanhá-lo no regresso ao berço (V1-3) é seguido por uma advertência (pede-se ao leitor não reclamar da volta à infância - V4) e uma justificativa (V5-8). Por não se sentir em casa no mundo, o eu-lírico está disposto a investigar a própria casa que está perto e longe ao mesmo tempo. Perto, porque as respostas devem surgir de dentro da própria psique, longe, porque há resistências a serem superadas e porque as respostas distam tanto temporalmente (no período da infância) quanto geograficamente, isto é, do

outro lado do Canal da Mancha (a primeira ocorrência da água no verso 12 evoca esta travessia que já tinha aparecido na interpretação do poema “Fähre” (cf. p. 56) e que reencontraremos logo mais em “Grabung des Vulkans”). O sucesso (V15), ser de novo dono e sentir-se bem dentro da própria casa, passa pela captação dos reflexos da auto-estima narcísica e pelo reconhecimento do outro na imagem do espelho e na própria pessoa (V13-18).

“Einladung zur Einbildung” retoma esta temática do espelho e a combina com fantasias, desejos e acontecimentos reais de infância e juventude do autor. O desejo de entrar dentro da mãe, por nela o pé - ou outro membro - associa-se à agressão ao pai (à conotação sexual liga-se também o desejo de proteção, de volta para o útero, representado pelo jogo infantil de esconder-se na gaveta/arca do armário espelhado (V6), lugar acolhedor com cheiro de alfazema (V10), mas que também amedronta por ser proibido). Esta agressão está por sua vez refletida na agressão à própria pessoa ou, pelo menos, à imagem da própria pessoa no espelho (V2, 5 e 9). A problemática edipiana é corroborada pela morte real do pai na adolescência de Fried (o policial da GESTAPO tinha lhe arrombado a parede estomacal com um pontapé e o médico da família dera-lhe uma injeção de cânfora (V10) antes de mandá-lo para o hospital) e pelos textos freudianos¹²⁴ que tratam da identificação da criança com o pai, por um lado, e da equiparação deste com Deus, por outro. Ou seja, a criança fantasia ser o próprio pai, ter acesso à mãe, e neste contexto tornar-se *causa sui*, gerar-se a si mesmo (arca da aliança (V6) e desterro no Egito (V8) evocam Moisés, pai da horda e mediador entre o povo escolhido e Deus).

“Grabung des Vulkans” retoma esta temática a partir do cenário da brincadeira infantil na caixa de areia. Num primeiro momento, porém, o vulcão do título, assim como a cratera do verso 2 e a lava do último verso, lembram o estudo freudiano sobre a novela *Gradiva*, de W. Jensen, cujo herói, o arqueólogo Norbert Hanold, apaixona-se por um alto-relevo clássico que representa uma jovem deslocando-se de maneira particular. Em seus sonhos e delírios, o jovem cientista ganha a convicção de que a moça representada na imagem teria vivido em Pompéia e sido soterrada na fatídica erupção do Vulcão Vesúvio. À procura de vestígios da paixão na cidade italiana, trava em seus delírios contato com ela, isto é, com um fantasma que mais tarde se revela como sendo sua vizinha e companheira de infância, dona do mesmo andar

¹²⁴ Cf. por exemplo *Der Mann Moses und die monotheistische Religion: Drei Abhandlungen*, in: Sigmund Freud: *Studienausgabe*, IX, Frankfurt am Main, Fischer, pp. 457-581

característico.¹²⁵ O adoecer e a cura do herói estão aqui, portanto, ligados a recalçamento e retorno de um amor infantil de caráter fraternal e menos ao complexo edipiano.¹²⁶

Há, no entanto, também na novela um episódio que parece ecoar nos versos que estamos analisando. Hanold, estando em Roma, ouve de seu quarto no albergue a conversa de um par em lua de mel que ocupa o quarto vizinho. O diálogo amoroso termina com o ranger da cama, ao que o herói adormece e sonha com Pompéia, onde Apolo de Belvedere carrega Vênus em seus braços e a coloca numa carroça. Ora, as palavras alemãs *Karren* ('carroça') e *knarren* ('ranger') são muito parecidas. A simbologia do sonho é tão evidente para Freud que ele se abstém de comentá-la. Mas sabemos, por outros textos seus, qual era a importância que atribuía ao fato da criança presenciar ou espreitar o ato sexual dos pais.¹²⁷ Estariam a ele ligados a curiosidade em relação a gênese dos bebês, a suspeita de que o ato de urinar teria seu papel nisso (a ação do pai é interpretada neste sentido), a raiva contra o pai, já que este parece estar agredindo a mãe e, finalmente, o sentimento de abandono e carência da criança, na medida que esta se sente excluída da cena.

Neste último sentido, pode-se interpretar a construção "padrística"/"madrastíssima" ("vaterStief" = *vaterstief*, 'profundo como o pai'; mas também a inversão de *Stiefvater*, 'padrasto'; enquanto que "mutterStieffer" = *mutterstieffer*, 'mais profundo que a mãe'; e *Stief(er)mutter*, 'madrasta' ('mais madrasta')) que o eu-lírico busca no fundo da cratera, ou seja, onde foi produzido o material do soterramento. Ficando na mesma imagem, teríamos então que ler "mutterhoch vaterhöre" do penúltimo verso como a) *Mutter hoch Vater höher (höher)*, ou seja, 'mãe alta pai mais alto' (encima dela) e b) *Vater höre* ('escuto o pai'). Mas voltemos ao início do poema. Está, pois, a criança a brincar na caixa de areia, sentindo-se maltratada ou pelo menos pouco amada por sua mãe e seu pai. Neste cenário aparece, na estrofe seguinte, outro personagem: O *Sandmann*, o homem da areia. Se nos lembrarmos da interpretação que Freud deu à novela homônima de E. T. A. Hoffmann¹²⁸ e seguirmos além disso a pista da

¹²⁵ Cf. Sigmund Freud: *Der Wahn und die Träume in W. Jensens Gradiva*, in: *Studienausgabe*, X, ed. cit., pp. 11-85

¹²⁶ O uso da metáfora Pompéia para soterramento (recalque) e escavação (análise) do material psíquico era, por outro lado, um dos preferidos de Freud, já que o fundador da psicanálise tinha ele mesmo uma relação muito especial com a arqueologia. Sendo assim, a metáfora aparece em vários estudos, abrindo a possibilidade de Fried ter tirado a referência de outro lugar que estivesse mais claramente ligado à problemática edipiana.

¹²⁷ Cf. por exemplo *Analyse der Phobie eines fünfjährigen Knaben*, in: *Studienausgabe*, VIII, ed. cit., pp. 11-123 ou *Bruchstück einer Hysterie-Analyse*, in: *Studienausgabe*, VI, ed. cit., pp. 83-186

¹²⁸ Cf. *Das Unheimliche*, in: *Studienausgabe*, IV, ed. cit., pp. 243-274

dupla ocorrência dos sinônimos de *raten* ('adivinhar')¹²⁹, abre-se de repente um gigantesco campo de associação. É que "erratten kahn", modificação leve de *erraten kann*, é muito parecido com *Rattenmann*, que é costumeiramente usado como referência ao célebre estudo de Freud sobre um caso de neurose obsessiva.¹³⁰ Daí à evocação de "Complexo de Édipo", Complexo de castração", masturbação infantil e seu castigo, prazer sexual infantil ao defecar e urinar, erótica anal e homossexualismo, cocô como criação da criança e presente para a mãe etc., etc., é apenas um passo que contudo não daremos aqui, a propósito de evitar a longa digressão que implicaria. Antes de passarmos, porém, para as demais partes do ciclo, duas palavras ainda sobre três associações menos óbvias. É que "kahn", isto é *Kahn*, (V 12) significa barca e, em conjugação com o adjetivo "zerstygte" (a princípio provavelmente variação de *zertückelte* - 'despedaçados') do verso 15, traz à baila de novo o rio Styx, o barqueiro Caronte e as duas margens, isto é, a passagem entre a terra dos vivos e a dos mortos. Por outro lado, temos a possível dupla leitura de "Ichtyer" no verso 13. *Ichthys* significa sabidamente peixe e é o símbolo de Jesus. Ao que estaríamos de novo às voltas com a relação pai-filho-Deus e a criação dos seres humanos (Deus fez o homem de barro, a criança forma seres de areia e lava e a ciência trabalha com a hipótese do planeta terra ter sido uma imenso bola de rochedo líquido, antes de desenvolver-se vida nela). No entanto, "Ichtyer" pode ser lido também como *Ich Tier* ('eu animal'), o que reforçaria a ligação com o estudo do homem dos ratos, em que o paciente identificava-se, já na infância, com uma ratazana.

Ora, "Gebet um Erdarmen" e "Der Bodensee" apenas detalham a temática fecal e urinária, sendo assim dispensável uma leitura mais minuciosa. O que vale lembrar, no entanto, é a semelhança de "Kotgeburt" (um composto de 'merda' e 'parto', respectivamente o resultado deste), no verso 3, com *Totgeburt* ('criança natimorta'). Já sabemos que Fried permaneceu filho único porque sua mãe deu à luz uma criança morta quando o poeta tinha cerca de um ano e meio (cf. p. 13). "Bodensee", por sua vez, ó nome do maior lago da Alemanha. Realmente um xixi potente para chamar a atenção da mãe (ou por ter retido a urina para aumentar o prazer?)! Interessante é também a rima apofônica em latim das palavras "LACUS" ('lago') e "LOCUS" ('local'), sendo que a última é corriqueira em alemão como sinônimo de W.C.

¹²⁹ Cf. *verraten* V4 e *erratten* = *erraten* V 12

¹³⁰ Cf. *Bemerkungen über einen Fall von Zwangsneurose*, in: *Studienausgabe*, VII, ed. cit., pp. 33-117

“Tischtaschtusch”, por sua vez, contém uma série de lembranças de situações da infância que provocaram o castigo de ser puxado pela orelha (V 16). Derrubar comida na toalha de mesa limpa e perder seu lenço irritava os adultos tanto quanto a atitude de esconder-se de baixo da mesa com a toalha/cortina (de novo o desejo de proteção e abrigo) ou transformar os pés da mesa em traves para uma partida caseira de futebol. O título parece evocar, a exemplo do primeiro verso no poema anterior, uma fórmula mágica, que talvez fosse essencial para o jogo de sumir e aparecer debaixo da toalha de mesa e, por outro lado, representaria o desejo de poder fazer desaparecer as manchas na toalha e aparecer o lenço perdido, para escapar do castigo. A inclusão de forças mágicas nos acontecimentos ainda poderia ser interpretado como uma tentativa da criança de eximir-se da culpa, ou seja, “aconteceu sem que eu fizesse algo, não foi culpa minha”.

Finalmente encontramos em “Vermeerung” uma rima que já aparecera em “Zeitenge” (cf. p. 45) e que apresenta o lactente precisando de um oceano de amor e ficando seriamente magoado, quando privado de seu nirvana no peito materno.

A temática psicanalítica dos textos acima e conseqüentemente também os procedimentos hermenêuticos dela derivados levantam uma série de problemas. Em primeiro lugar, temos que lembrar que as análises freudianas de obras de arte aconteceram em sua grande maioria ‘à revelia’ de um conhecimento psicanalítico por parte dos autores das respectivas obras. Mais do que isso, Freud deriva desta ‘ignorância genética’ um dos principais pilares para explicar o efeito estético que a obra de arte exerce sobre o público: ambos, artista e contemplador da obra, sofrem do mesmo recalque, diferenciando-se ligeiramente apenas pelo fato de o primeiro intuir com mais agudeza os conteúdos soterrados da própria vida e da vida dos outros, assim como ter a coragem de dar vazão a este material, sem no entanto ter consciência plena daquilo que veicula. No caso de um escritor perfeitamente familiarizado com a literatura psicanalítica, que por ventura nem estivesse extraíndo seu material da vida ‘real’, mas dos textos teóricos, não se estaria estabelecendo uma nova equação?

Um segundo ingrediente básico dos versos de “Rückschritt” é igualmente polêmico. Mencionamos no primeiro capítulo (cf. p.12) a dádiva - ou sina - de Fried, chamada amnésia da infância incompleta. As amostras que o poeta dá de sua capacidade mnêmica, corroborada por textos, documentos e depoimentos alheios, são de fato notáveis. Em contrapartida, existe o ceticismo freudiano quanto às lembranças de nossa vida infantil. O trabalho analítico lhe mostrou que não há garantia quanto à exatidão das recordações concernentes aos primeiros acontecimentos de nossa vida. Via

de regra, nos lembramos de coisas indiferentes e secundárias e não de acontecimentos afetivos importantes, cuja representação experimenta, segundo Freud, o veto da resistência. Os conteúdos secundários servem assim como substitutos às experiências psíquicas de relevo. Estas 'lembranças-encobridoras' (*Deckerinnerungen*) podem ser constituídas a partir de material anterior, posterior ou contemporâneo ao acontecimento recalçado e fazem com que Freud possa afirmar que, mais do que lembrado, o passado individual e coletivo dos seres humanos é constituído fantasmaticamente pelo indivíduo e pelo povo. Aliás, é esta característica que aproxima recordação infantil, histeria e obra de arte. Todas elas "são construções fantasmáticas a partir de traços mnêmicos, [...]. As três representam o passado deformando-o."¹³¹ Ao que já estamos em meio do terceiro e mais grave problema. A aplicação da psicanálise à estética, tal como operada nos textos acima, parece equiparar o que o aprendiz de crítico aprende a separar na primeira lição: eu-lírico ou personagem principal e autor enquanto *persona* real. Da mesma forma que há transformação recíproca entre passado e fantasia, servindo os traços mnêmicos apenas como pontos de contato entre ambos, a relação entre obra e autor (no sentido de que o artista investiria suas fantasias pessoais em eu-lírico ou personagens / personagem principal) é muito complexa. Se existem dois momentos, isto é, os acontecimentos afetivos da vida real e a descarga na obra de arte, o elo de ligação, a fantasia do artista, é da ordem do inconsciente, o que faz com que a lógica tradicional tenha que ser suspensa e, portanto, proíbe que se estabeleça uma relação de simples causalidade entre os termos.

Ora, uma interpretação psicanalítica da obra de arte só faz sentido na hipótese de os mesmos processos inconscientes, obedecendo a um mesmo método, governarem os diversos fenômenos psíquicos: "O método psicanalítico de investigação pode ser aplicado igualmente à explicação dos fenômenos psíquicos normais e tornou possível descobrir estreitas ligações entre os produtos psíquicos patológicos e as estruturas normais, tais como os sonhos, os pequenos atos falhos da vida quotidiana e fenômenos importantes como os chistes e os trabalhos da imaginação."¹³² Mas afinal, qual é a finalidade e em que consiste este método do trabalho analítico? Dito de forma resumida¹³³, é o intuito da análise fazer com que o paciente revogue os recalques de seu

¹³¹ Sarah Kofman: *A infância da arte. Uma interpretação da estética freudiana*, Rio de Janeiro, Relume Dumará, 1996, p. 74

¹³² Sigmund Freud: *Standard Edition*, XII, p. 210 (apud Sarah Kofman: op. cit., p. 81)

¹³³ Cf. Sigmund Freud: "Konstruktionen in der Analyse", in: *Studienausgabe, Ergänzungsband*, ed. cit., pp. 393-406

primeiro desenvolvimento e os substitua por reações que correspondam a um estado de amadurecimento psíquico. Para tal, é necessário que ele recorde determinados acontecimentos e as impressões afetivas correspondentes, por hora esquecidos. Pois os seus sintomas e suas inibições, as conseqüências dos recalques, são precisamente os substitutivos do esquecido. O analista guia o analisando na sua empreita basicamente por dois instrumentos: a interpretação e a construção. O passado esquecido do paciente subsiste enquanto traços / rastros (*Spuren*), em forma de fragmentos das recordações nos seus sonhos, seus *insights* na livre associação, seus lapsos e atos falhos, enfim, nas suas insinuações de repetição dos afetos, correspondentes ao recalcado, em atos fora ou dentro da situação analítica. Estes detalhes, devidamente interpretados, são compostos pelo analista numa construção analítica. Freud usa a metáfora da reconstrução arqueológica. Um edifício destruído e soterrado é reconstituído a partir dos restos de seus muros, das impressões no solo que determinam a quantidade e a posição das colunas, dos fragmentos de afrescos que embelezavam suas paredes etc. Um dos principais problemas da atividade arqueológica é análogo ao que dificulta a tarefa do analista. Determinar a idade relativa de um objeto desenterrado nem sempre é fácil. Ele pode pertencer realmente à camada em que foi encontrado ou ter sido transportado para lá por uma interferência posterior. Contudo, o analista trabalha sob melhores condições. Nada corresponde na arqueologia às repetições pelo paciente, na hora da transferência, de suas reações primordiais. Tampouco é provável que alguma formação psíquica se perca para sempre como acontece aos objetos antigos, por violência física, fogo ou saque. Por outro lado, a pertinência da construção só pode se confirmar pela prática analítica, já que os comentários do paciente, a aceitação ou negação do intuído pelo analista, em pouco contribuem para dar status de verossimilhança ou equivocidade ao arcabouço construído, porque podem ser fruto da resistência do analisando frente aos conteúdos liberados. Na medida em que o arcaico, o 'primitivo', só existe nos traços e interpretação e construção só podem ser confirmadas por novas interpretações e construções, está-se num círculo vicioso, no qual se é "enviado de construção a construção, de versão a versão, de interpretação a interpretação, sem jamais atingir um texto originário inexistente: a análise é inevitavelmente 'interminável'."¹³⁴ As dificuldades, porém, não param por aí. A construção do analista é apenas o primeiro passo. A sua suposição tem que se transformar na convicção do paciente de que o

¹³⁴ Sarah Kofman: op. cit., pp. 84-85

suposto contém realmente as peças - e na ordem certa - que completam as lacunas em seu *puzzle* psíquico.

Ceticismo e otimismo em relação ao sucesso do método, isto é, a cura duradoura do paciente ou até uma transformação do ego que corresponderia a uma vacinação contra adoecimentos futuros, alternam no pensamento freudiano. Isto, contudo, não é objeto do nosso estudo. Estamos antes interessados na aplicabilidade do método à análise da obra da arte. Neste sentido, configura-se que constituir a fantasia do artista a partir de sua biografia, dos acontecimentos reais, e assim explicar seus produtos estéticos ou, fazendo o caminho inverso, esboçar pela análise dos detalhes da obra e do perfil das personagens a personalidade do artista, bem como sua história, é ainda mais delicado do que a utilização clínica do método: “Os fragmentos do passado são dados de um modo acabado no texto e na obra, e eles pertencem essencialmente à ordem simbólica; está ausente a relação analítica, que permitiria uma repetição de afetos na transferência; além disso, nem o herói nem o autor estão aí para fazer as associações.”¹³⁵ Mas se estes fatores ameaçam fortemente a legitimidade da aplicação de métodos psicanalíticos à interpretação da obra de arte, é igualmente possível encontrar atenuantes. Pois, “se é verdade que o texto não ‘reage’ à análise e que o autor não se transforma, o público, por sua vez, sofre um efeito de afeto importante, que pode desempenhar o papel dos fragmentos emocionais do doente, e que prova que a obra de arte é uma das ‘rebrotações’ do recalçado. Quanto às associações, por um lado, é o próprio Freud quem as faz e é por isso que seus textos sobre arte com frequência parecem escritos de um modo desordenado, embora obedeçam a uma lógica profunda. Por outro, o contexto da obra, assim como as outras obras do autor, desempenha o papel da livre associação. Finalmente, e isto é capital, ao contrário do sonho ou do sintoma neurótico, a obra de arte é uma obra cultural e é nisso que se distingue de ambos fundamentalmente. O passado individual do autor em jogo na obra deve poder tocar todos os homens; mas ele também não se entrega como tal, o mais singular deve ser o mais típico; ora, Freud mostrou que, para os sonhos ‘típicos’, o método por associação, método genético, não bastava e que lhe era preciso acrescentar um método estrutural. Este poderá então, na análise da obra de arte, atenuar os defeitos do método genético.”¹³⁶ É sim verdade que Freud elenca uma série de símbolos que “significam regularmente ou quase regularmente” a mesma coisa. O fato de esta simbologia não ser

¹³⁵ Idem, *ibidem*, p. 87

¹³⁶ Idem, *ibidem*, p. 87

exclusiva ao sonho, mas comum a variadas formações do inconsciente, tais como folclore, mitos, lendas, ditos provérbios e chistes, só reforça sua aplicabilidade à arte. Não é menos verdadeiro, porém, que Freud adverte no final do trecho para que não se superestime a relevância da simbologia para a interpretação do sonho. As associações dos pacientes têm importância decisiva, a tradução simbólica é apenas auxiliar.¹³⁷ Do ponto de vista da estética, se poderia acrescentar que, pelo menos na arte moderna, o laço que une o artista a seu público por vezes é forçado até praticamente se esgarçar. O singular e o individual ganham peso frente ao típico. Uma interpretação simbólica da obra de arte, portanto, tem que ser processada com muita cautela.

Por estas e outras razões, talvez explique-se que Volker Kaukoreit preferiu entender suas interpretações da lírica de Fried - “principalmente no tocante a aspectos da psicologia profunda” - apenas como propostas que demandariam uma hermenêutica complementar pela mão do especialista no assunto, ou seja, o psicanalista ou o psicólogo.¹³⁸ Ora, pelo que vimos, as limitações parecem ser antes de causa do que de competência. Em contrapartida, tem que ser frisado que até aqui apenas tangenciamos a principal potencialidade da contribuição que a psicanálise é capaz de fornecer à estética. Se entendermos que o fim ulterior da atividade crítica é chegar a um juízo de valor, ela independe, num primeiro momento, da explicitação, da hermenêutica. Qualquer contemplador de arte é capaz de apontar intuitivamente a superioridade estética de certa obra frente a outra. Evidentemente o crítico diferencia-se do apreciador comum, na medida em que é convocado a justificar sua intuição, a estabelecer os critérios segundo os quais chegou a seu veredicto. Entram então a atribuição de significado, a análise da forma, a adequação a estilos e gostos da época etc. Mas a principal força motriz de uma crítica que não seja estéril continua sendo aquele primeiro momento, em que o crítico percebe que a quantidade de prazer estético extraído de uma obra é abaixo ou acima da média ou igual, superior ou inferior àquele prazer experienciado pela contemplação de uma outra obra concreta.¹³⁹ Ao passo que o Princípio do Prazer é um conceito chave da psicanálise, cujo preceito regulador de toda

¹³⁷ Cf. Sigmund Freud: *Die Traumdeutung*, in: Studienausgabe, IV, ed. cit., pp. 345 - 394

¹³⁸ Embora trabalhe com um enfoque às vezes um pouco diferente e com um corpus mais diversificado (são objeto da análise um número menor de textos do ciclo “Rückschritt”, mas entram trechos do ciclo “Die Genügung” e alguns outros poemas que não se encontram no livro *Reich der Steine*), Kaukoreit chega a resultados bastante semelhantes às interpretações que esboçamos acima (cf. *Kaukoreit*, pp. 370-384, passim).

¹³⁹ É claro que a própria atividade intelectual de explicitação e decifração pode em si provocar prazer, além de potencializar o prazer inicial que emana da obra. Mas, a priori, a fruição da arte independe de seu entendimento.

atividade psíquica só foi relativizado quando Freud sistematiza a hipótese da existência de uma pulsão de morte¹⁴⁰ (em 1905 Freud ainda afirma que toda atividade psíquica consistiria em ganho de prazer e economia de desprazer¹⁴¹), é de supor que seu aparato teórico tenha também algo a contribuir para a análise da natureza do prazer estético. Aproximaremos, portanto, no que segue, a estética a um ponto de vista metapsicológico, a fim de examinar melhor o papel da arte na economia da vida.

2. O ponto de vista metapsicológico: a arte na economia da vida

Erich Fried publicou, em 1969, o seguinte poema:

Schwertwert	Valor de espada
Ein Richtschwert ein Römerschwert ein Zweihänder der durch Metall schlägt	Uma espada de carrasco uma espada romana um montante que atravessa metal
Ein scharfgeschliffenes Schwert durchschneidet ein hängendes Haar ein Regenschwert Regentropfen ein Tauschwert den Tau	Uma espada bem afiada parte um fio de cabelo suspenso uma espada de chuva, gotas de chuva uma espada de orvalho, o orvalho
Aber warum mit Schwertern den Tau zerhauen?	Mas por que despedaçar o orvalho com espadas ?
Was ist der Nutzwert und was ist der Tauschwert von einem Tauschwert?	Qual o valor de uso e qual o valor de troca de uma espada de orvalho ?
Wir haben davon keinen Tau nur ein blitzendes Wort: ein Tauschwert ¹⁴²	Não resulta orvalho disso só uma palavra reluzente: uma espada de orvalho/um valor de troca

¹⁴⁰ Cf. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Studienausgabe*, III, ed. cit., pp. 214 - 272

¹⁴¹ Cf. Idem: *Witz*, p. 168

¹⁴² Erich Fried: *Die Beine der grösseren Lügen*, in: *Werke I*, p. 628

A despeito de uma eventual perplexidade diante dos versos, causada por uma relativa estranheza à primeira leitura, o pilar central que sustenta o poema evidencia-se, em seguida, sem maiores dificuldades: o poeta explora a ambigüidade *Tauschwert* (espada de orvalho) / *Tauschwert* (valor de troca) de duas seqüências homógrafas da língua alemã.¹⁴³ Embora *Tauschwert* (espada de orvalho) não seja dicionarizada, o falante de alemão lhe reconhece este significado com facilidade. Mais do que isso, a leitura “espada de orvalho” instaura-se, salvo engano, como sendo natural e única até o momento em que é confrontada diretamente com *Tauschwert* (valor de troca). Apenas ao final da quarta estrofe (V17 / 18), a palavra dicionarizada ameaça o reinado da ‘criação’ do poeta. O leitor começa a entrever o malabarismo e é obrigado a recontextualizar a primeira leitura. Como isso é possível? O golpe do mágico de palavras, Fried, pode em parte ser explicado pelo que segue.

O jogo entre *Tauschwert* e *Tauschwert* envolve a formação de palavras. Ambos são substantivos compostos. Já mencionamos mais acima (cf. p. 48) que o processo de composição é bastante comum na língua alemã. Weinrich sustenta que pouco mais que a metade dos signos nominais da língua alemã seriam complexos.¹⁴⁴ Um substantivo composto é formado através de uma palavra base (*determinandum*) e uma palavra determinante (*determinans*). O *determinans* sempre antecede o *determinandum* e é sobre ele que cai a tônica na pronúncia do signo complexo. Entre os lexemas ainda ocorrem conectores variados (-n-, -en-, -e-, -er-, -s-, -ns-, -ens-, { }). Weinrich estabelece regras para a ocorrência dos determinados elementos. Segundo ele, { }, que observamos tanto na composição de *Tau* + *Schwert* (espada de orvalho) quanto na de *Tausch* + *Wert* (valor de troca), ocorreria, entre outros casos, quando o *determinans* é palavra que designa uma substância ou um coletivo. Lexemas como *Wasser* (água), *Holz* (madeira), *Käse* (queijo), *Wein* (vinho) e também *Tau* (orvalho) não formam plural. Como os elementos conectores são provavelmente resquícios flexionais, não ocorrem quando estas palavras antecedem a fronteira lexêmica nos compostos. Ora, na medida em que *Tau* (orvalho) enquanto *determinans* antecede o *determinandum* *Schwert* (espada) e entre ambos ocorre { } como elemento conector, a palavra *Tauschwert* (espada de orvalho) é bem formada. Em outras palavras: o leitor lhe atribui

¹⁴³ Os dois compostos não são completamente homófonos. Embora o leve fechamento do ditongo da primeira para a segunda seqüência ([tao] : [tauf]) possa desaparecer conforme o idioleto, temos em todo caso como fator diferenciador a mudança da glotal, pela mudança da fronteira lexêmica nos compostos ([tau'ʔ/vert] : [tauf'ʔ/vert]).

¹⁴⁴ Cf. Harald Weinrich: op. cit., p. 917

autenticidade de substantivo composto da língua alemã, mesmo que não faça parte de seu dicionário mental.

Convencido de que se trata mesmo de uma palavra da língua alemã, o leitor então se põe a desvendar o seu significado.¹⁴⁵ Weinrich chama os compostos não dicionarizados de “criações espontâneas” ou “criações *ad-hoc*”. Falar em criação espontânea, principalmente no que diz respeito à criação literária, sem dúvida não deixa de ser problemático. Há uma série de fatores a serem considerados. Os ‘criadores’ dispõem de material prévio, instituído no *status-quo* da língua, a partir do qual ‘criam’. Além disso, têm que estar familiarizados com as regras que permitem a geração de determinadas ‘criações’ e vetam outras. Por outro lado, existem focos de latência nas línguas, em que os processos criativos são mais férteis do que em outros âmbitos. Finalmente há de se considerar que certas ‘criações’ já circulam por um determinado tempo em determinados discursos até que são incorporadas ao vocabulário oficial, outras, no entanto, caem de novo em desuso e nem chegam ao dicionário. Em suma, trata-se de um processo complexo que comporta aspectos diacrônicos que projetam uma série de interrogações ao adjetivo espontâneo. Embora o caso de Tauschwert pareça demonstrar o contrário, é preciso lembrar a advertência de Saussure: a coletividade é necessária para estabelecer o valor do signo; o indivíduo, por si só, é incapaz de fixar um que seja.¹⁴⁶ Mesmo assim, os mecanismos que Weinrich imagina serem usados pelos leitores / ouvintes para a compreensão das “criações espontâneas”, nos parecem, por sua vez, bastante elucidativos para o nosso problema. O gramático fala em *decomposição e recomposição*. A *decomposição* consistiria no desdobramento textual da palavra ‘criada’. Ou seja, o texto que segue a palavra alude a ela, a explícita, enfim, lhe atribui significado ‘exato’. A *recomposição* é o processo inverso. A palavra ‘criada’ ‘resume’ o texto que a antecede. De forma que o contexto é responsável pela atribuição de significado. Contudo não é o único responsável. O ouvinte / leitor ainda

¹⁴⁵ Evidentemente na prática não procede este tipo de separação. Muito menos no sentido temporal. O processo de percepção em geral, assim como o processo da percepção signica, é, segundo Piaget, regido por um sincretismo do pensamento, respectivamente por um sincretismo verbal. A percepção de objetos, assim como a das palavras, não se baseia na análise ou percepção dos detalhes, mas sim na percepção da fisionomia completa (*Gesamtgestalt*) ou, com diriam Heinz Werner e Rudolf Leonhard, da forma fisionômica (*physiognomische Gestalt*) (cf. Günter Karl Pressler: *Vom mimetischen Ursprung der Sprache. Walter Benjamins Sammelreferat. Probleme der Sprachsoziologie im Kontext seiner Sprachtheorie*, Frankfurt a.M., Bern, New York, Paris, Verlag Peter Lang, 1992, p. 89).

¹⁴⁶ Cf. Ferdinand de Saussure: op. cit., p. 132

lançaria mão de outros mecanismos, de ordem mais pragmática. Weinrich menciona explicitamente o que ele chama de “conhecimento do mundo”.¹⁴⁷

Transportando o que acabamos de expor para o poema a analisar, configura-se a seguinte situação: a seqüência *Tauschwert* aparece quatro vezes. Nos versos 10, 17, 18 e 22. Na primeira ocorrência tem o significado “espada de orvalho”, não dicionarizado, o que, porém, não é problemático porque a seqüência é “recomposta” por *Richtschwert*, *Römerschwert*, *Zweihänder*, *Schwert* e *Regenschwert*. Em outras palavras, se poderia dizer que a leitura “espada de orvalho” é induzida na medida em que Fried insere *Tauschwert* no respectivo universo discursivo.¹⁴⁸ Na quarta estrofe, então, o poeta faz o leitor deixar ‘o universo guerreiro das espadas’ e o desloca para o universo da análise sócio-econômica marxista. *Tauschwert* (valor de troca) é recomposta a partir de *Nutzwert*. É interessante observar que uma única palavra basta para o deslocamento, enquanto no caso anterior Fried tinha se valido de cinco. Imperaria aqui a força do *status quo* lingüístico, isto é, a palavra dicionarizada?

A dupla leitura da seqüência *Tauschwert* é, portanto, estabelecida por dois discursos que se entrelaçam no mesmo discurso poético. Isto é mimetizado também pela forma do poema. Ele divide-se em duas partes. As primeiras duas estrofes têm cinco versos cada e sancionam a leitura “espada de orvalho”. Após um espaço duplo, seguem três quadras, sendo que as duas primeiras questionam esta leitura (vide as perguntas) e introduzem a interpretação “valor de troca”. A última estrofe esboça uma resposta às perguntas, ao mesmo tempo que remete, num movimento circular, ao título do poema. O texto todo pode ser lido como *decomposição* de seu título *Schwertwert*, valor de espada. Qual o valor de uma espada, de uma espada de orvalho mais precisamente? Uma das respostas a esta questão é: nenhum, fora o forte valor imagético

¹⁴⁷ Diz Weinrich que o composto *Brot - Messer* (pão - faca) tende a ser interpretado pelo ouvinte como “faca para cortar pão”, enquanto *Stahl - Messer* (aço - faca) é interpretado como “faca de aço” porque faz parte do conhecimento de mundo do leitor que *Brot* (pão) é relativamente mais mole do que *Stahl* (aço), que utilizamos facas para cortar e que a matéria da faca tem que ser mais dura do que a matéria do objeto a ser cortado. Há discursos, o poético é um deles, em que isto não é válido. No poema em questão, *Tauschwert* pode significar “espada para cortar orvalho” ou “espada formada por gotas de orvalho”. A primeira acepção está literalmente expressa no verso dez, se completarmos a frase com o verbo elíptico do verso sete. Associando em seguida o objeto cortante com uma folha de relva, estabelece-se uma imagem de forte valor poético: a folha que atravessa as gotículas de orvalho é ao mesmo tempo coberta por elas e, aos primeiros raios de sol, resplandece como uma pequena espada de orvalho em meio do prado. Que as gotas de orvalho não apareçam no poema não compromete a imagem. Elas são facilmente recuperáveis pelo leitor, através do paralelismo entre os versos nove e dez.

¹⁴⁸ Alguns analistas de discurso propuseram esquemas mentais ou *frames* existentes nos falantes que funcionariam da seguinte maneira: sempre que uma palavra é enunciada, ela provoca a evocação de uma série de correlatos. Por exemplo: ao ouvir “cozinha”, as palavras “fogão”, “geladeira”, “comida”, “louça”, etc. se presentificariam para o ouvinte.

desta “palavra reluzente”. Assim *Tauschwert*, no verso 22, tenderia a ser interpretada como “espada de orvalho”, interpretação esta que comportaria ainda duas outras justificativas, uma formal e outra gramatical. A primeira parte do poema é um pouco mais curta do que a segunda. A substância versificada mimetiza, portanto, em seu todo, antes a forma *Tau schwert* do que *Tausch wert*. Além disso, a seqüência *Tauschwert* contém o mesmo número de letras quanto Fried usa versos para introduzir a significação *Tauschwert* (espada de orvalho). Por outro lado, o complemento do verbo *haben* (ter) em alemão é acusativo. A palavra masculina *Tauschwert* (valor de troca) teria de ser acompanhada pelo artigo indefinido flexionado *einen* e não *ein* como aparece no poema. Ao passo que *Tauschwert* (espada de orvalho) é neutro e portanto precedida de *ein* tanto no nominativo quanto no acusativo. Existem, contudo, os dois pontos no final do verso 21 que quebram a sintaxe, ambigüizam *Tauschwert* no verso 22 e sublinham o que foi selado no choque entre os versos 17 e 18: depois de instaurada a dupla leitura, não podemos mais pensar em “valor de troca” sem pensar ao mesmo tempo em “espada de orvalho” e vice-versa. A resposta da estrofe final, portanto, é mais uma pseudo resposta. A ambigüidade espada/valor espelha o título do poema: “valor de espada”.

Esta análise dos processos lingüísticos que estão na base da dupla leitura que Fried apresenta ao leitor, revela uma construção complexa e esmerada que faz com que o poema possa servir de argumento fundamental para desmentir aqueles críticos que acusavam Fried de uma produção de poesia ligeira e fácil, de um reagir quase que mecânico (e tendencioso) aos acontecimentos políticos do cotidiano. Muito ao contrário de um consumo ‘fast-food’ de signos congelados e conteúdos petrificados, o *gourmet* de palavras parece aqui estar diante de um prato exótico, cujos ingredientes foram colhidos em jardins de musas singulares. Reunir espada de orvalho e valor de troca não está escrito nas receitas da cozinha poética tradicional. Porém, apenas o fato de descrevê-los reunidos, e tecnicamente bem reunidos, ainda não explica o fascínio que emana da combinação. Um fascínio, por qual “Schwertwert” se revela esteticamente bastante superior aos versos que seguem, versos estes que se encontram, vinte e cinco páginas antes de “Schwertwert”, no mesmo livro *Die Beine der grösseren Lügen*.

Geläufiges	Corrente*
Welteinengung	Constrição do mundo
Weltausweitung	Ampliação do mundo
Welteignung	Aptidão do mundo
Weltwitterung	Intuição do mundo
Weltausweiterung	Amplificação do mundo
Weltauswitterung	Instinctuição do mundo
Weltaaswitterung	Instinto da decomposição do mundo
Welteinung	Unificação do mundo
Welteigenesung	Recomposição do ovo do mundo
Welteigenese	Construção do ovo do mundo
Welteigenes	Particularização do mundo
Weltei	Ovo do mundo
Welteis	Gelo do mundo
Welteislehre	Instrução do gelo do mundo
Weltzueignung	Dedicação do mundo
Weltaneignung	Apropriação do mundo
Weltenteignung	Desapropriação do mundo
Welteigenheiten	Particularidades do mundo
Welteigentlichkeiten	Propriedades do mundo
Weltlichkeiten	Profanações do mundo
Weltläufigkeiten	Cios do mundo
Läufigkeiten	Cios do
figkeiten	Cios
Figürlichkeiten	Figuratividades
fig 1	fig 1
fig 2	fig 2
Aller guten Dinge sind drei	Não tem duas sem três
Aber bei fig fehlt uren	Mas em fig falta uras
Also zurück zur Natur:	Então de volta à natureza
fig 3 Uhren	fig 3 relógios
fig 2 Uhren	fig 2 relógios
fig eine Uhr!	fig um relógio

Mais satisfeitos, portanto, pela leitura do primeiro poema, mas não sabendo exatamente por que, vamos ao texto freudiano sobre o chiste, esperando que os esclarecimentos sobre o prazer cômico nos possam revelar elementos novos sobre o prazer estético.

Embora o ensaio *O chiste e sua relação com o inconsciente* (1905) pertença aos trabalhos menos consultados de Freud¹⁴⁹, ele é hoje, sem sombra de dúvida, bastante conhecido, principalmente pelos estudiosos que visam uma aproximação da psicanálise com a estética. Como, no entanto, nos reportaremos ao estudo em passos fundamentais de nossa argumentação, sejam, no que segue, resumidos pelo menos os movimentos gerais deste texto tão minucioso.

¹⁴⁹ Cf. a afirmação de Jones no prefácio editorial da edição por nós consultada (Witz, p. 11)

Freud começa por analisar a técnica do chiste. Após avaliar exaustivamente exemplos ao longo de mais de sessenta páginas, ele divide o chiste em duas macrocategorias: o chiste de palavra e o chiste de pensamento. O primeiro compreenderia a) a condensação, por sua vez subdividida em dois tipos, b) a utilização do mesmo material, da qual Freud diferencia quatro formas, e c) o duplo sentido, segundo Freud de cinco naturezas diversas. O chiste de pensamento trabalharia, por sua vez, com falhas de raciocínio, unificação e representação indireta. Alguns exemplos podem facilitar a visibilização: 1) Uma personagem de Heine, a figura cômica Hirsch-Hyacinth, segundo Freud alter-ego do poeta, *conta que estava sentado ao lado de Salomon Rothschild e este o tratava de igual para igual, de modo completamente familiar* (chiste de palavra - condensação com palavra composta). 2) *“Traduttore - Traditore!”* (chiste de palavra - condensação com modificação). 3) *“O Sr. conhece fulano? Viajei tête-à-tête com ele.”* (chiste de palavra - utilização do mesmo material com modificação leve). 4) *“O casal X está muito bem de vida. Pela opinião de alguns, o Sr. X teria ganhado muito e investido na poupança, na de outros, a Sra. X teria investido na poupança e ganhado muito.”* (chiste de palavra - duplo sentido com alusão). 5) *“O vendedor de cavalos recomenda um cavalo de sela a seu cliente: ‘Se o Sr. pegar este cavalo às quatro da manhã, estará em Pressburgo às seis e meia.’ Ao que este retruca: ‘o que é que eu vou fazer em Pressburgo às seis e meia da manhã?’”* (chiste de pensamento - falha de raciocínio com deslocamento).¹⁵⁰

A segunda oposição binária que Freud estabelece é entre o chiste inofensivo e o chiste tendencioso, no que o primeiro teria sua finalidade em si mesmo e o segundo se colocaria a serviço de uma tendência que o indivíduo pretende expressar. Esta

¹⁵⁰ Embora tenhamos elencado aqui apenas alguns exemplos, já mostram-se evidências de que a classificação de Freud nem sempre é livre de controvérsia. Não vemos diferença, por exemplo, entre os chistes dois e três aqui citados (*Traduttore-Traditore / tête-à-tête*). De forma geral, pode-se dizer que todos os exemplos de duplo sentido que Freud divide em cinco classes diferentes entrariam na rubrica duplo sentido da nossa classificação. Boa parte daquilo que Freud analisa como condensação e utilização do mesmo material, se subsumiria, por sua vez, a nossa categoria homofonia. Todavia procede o que Todorov assinalou: a percepção de Freud dos fenômenos parece muitas vezes estar acima de sua formalização na classificação. O que é demonstrado também pelo fato de ele próprio em vários instantes se dar conta de que determinados chistes poderiam receber dois, ou talvez até três, rótulos em seu sistema de classificação. Por outro lado, é importante frisar o acerto de Freud na diferenciação entre chiste de palavra e chiste de pensamento. É claro que em todas as ocorrências estão envolvidos tanto o significante quanto o significado, como observa também Todorov. Mesmo assim, a intuição de Freud não falha, na medida em que no chiste de palavra o envolvimento do significante predomina, enquanto que no chiste de pensamento é ao contrário. O duplo sentido representa precisamente o limite entre ambos. Como, em suma, estamos principalmente interessados nos mecanismos de prazer do chiste, encerramos com isso os comentários sobre a técnica, não sem antes referir ao trabalho de Tzvetan Todorov, ao qual já aludimos em dois momentos e que discute com muita pertinência as incoerências lingüísticas dos esforços freudianos (cf. Tzvetan Todorov: “La rhétorique de Freud”, in: *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 282-321).

tendência pode, segundo Freud, ser de natureza obscena, agressiva, cínica ou crítica. Os quatro termos são entretanto livremente combináveis. Em outras palavras: existem chistes de palavra tendenciosos e inofensivos, do mesmo modo que há ambas as espécies de chiste de pensamento.¹⁵¹

O que, no entanto, caracteriza principalmente o chiste e constitui a razão de nos ocuparmos dele, é sua capacidade de provocar prazer. O rir que o acompanha em suas aparições é testemunho fiel desta afeição. Freud liga a gênese do prazer à técnica, por um lado, e à tendência, por outro. O conceito que perpassa todas as explicações é a economia. Freud já reconhecera, logo de saída, que o chiste se definia por uma certa economia de palavras, por uma brevidade singular. Que esta brevidade tinha feição particular, era facilmente demonstrável pela diferença óbvia entre o laconismo e o chiste. No chiste tendencioso economiza-se, pois, o esforço psicológico despendido no ato da inibição ou repressão. O indivíduo que vive em sociedade aprende a refrear suas tendências sexuais e agressivas. Mas este freio cultural representa um grande esforço psicológico. No chiste então encontra-se um caminho de driblar as barreiras que contém as tendências, sem que isto provocasse o desprazer posterior de punição ou consciência pesada. Resta observar que estas barreiras podem ser interiores, isto é, os bons modos não permitem a ação, ou exteriores, no que a distribuição de poder real - por exemplo no tratamento com autoridades - inibe o ato. Por consequência, trata-se na realidade do *alívio* de esforços psicológicos já realizados, no primeiro caso, e da *economia* de esforços a serem realizados, no segundo.

No chiste inofensivo, a economia de esforço psicológico está relacionada com a técnica. Freud diferencia três momentos. A técnica dos jogos de palavra, que para ele são um caso específico de duplo sentido, consiste em dirigir o enfoque mental à representação acústica da palavra, em detrimento de seu significado. Esta postura, que admite relações mesmo entre palavras cujos significados não 'casam', necessitaria de muito menos esforço psicológico do que aquela governada pelos liames significativos. Freud lembra, neste contexto, certos estados patológicos, em que o doente, incapacitado de concentrar seu esforço psíquico em determinado ponto, conduz o fio conversacional, tendo como critério associações exteriores no lugar das interiores.¹⁵² Da mesma

¹⁵¹ De um modo geral, os fenômenos do jogo de palavra na poesia lírica, isto é, no nosso assunto, assemelham-se predominantemente aos chistes inofensivos. Por outro lado, Freud assinala que os chistes cínicos e céticos investem sobretudo contra autoridades, instituições e maneiras recorrentes de pensar. Muitos dos casos em que Freud põe o jogo de palavra a serviço do engajamento mais explícito, são parecidos com este tipo de chiste.

¹⁵² Cf. nesse sentido o relato do episódio "Ton" neste capítulo (pp. 72-76)

maneira, as crianças estariam propensas a tratar as palavras como objetos, suspeitando identidade de significado por traz da identidade ou semelhança de som. Só com o tempo o esforço psicológico do aprendizado faria com que abdicassem deste brincar com palavras em favor do uso sério dos signos. A passagem, na idade adulta, de uma esfera mental para outra, via atalho, ou seja, a palavra de duplo sentido, corresponde então a economia deste esforço. O prazer resultante do “curto circuito” é tanto maior, quanto mais distantes são a princípio as esferas mentais, agora interligadas.

O segundo grupo é formado pelas técnicas da homofonia, da unificação, da utilização recorrente do mesmo material etc. O prazer aqui é provocado pelo reconhecimento do conhecido. A economia está no fato de se poder mover em terreno familiar ao invés de ter que desbravar terras desconhecidas.

Por fim, os chistes que trabalham com a falha no raciocínio, com o deslocamento, o contra-senso etc. Freud detecta aqui o prazer do nonsense. De novo evoca a criança, que quando aprende sua língua materna, brinca com as palavras, manuseando-as experimentalmente e extraindo de suas composições o prazer do ritmo e da rima. Com o avanço da aquisição, as crianças aprenderiam a abrir mão do jogo, aceitando doravante só as conexões efetivamente significativas. Adultos com o estado de espírito alterado por tóxicos voltam a este prazer infantil do nonsense e no chiste o esforço psicológico, necessário para gerar as conexões de sentido, é igualmente economizado.

A exemplo dos chistes tendenciosos, Freud diferencia de novo o alívio do esforço já realizado (grupo um e três) da economia de um esforço a realizar (grupo dois). Esta diferenciação corresponderia, grosso modo, à divisão entre chiste de pensamento e chiste de palavra.¹⁵³

Em seguida, a psicogênese do chiste é precisada pela inclusão de uma escala com três degraus, sendo que haveria um aumento de prazer do primeiro ao terceiro. O *jogo* (infantil) com palavras e pensamentos, motivado por efeitos prazerosos da economia tal como acabamos de ver, é o primeiro escalão. Porém, a crítica da razão ameaça este prazer que não leva em conta o sentido. O simples jogo eleva-se à *piada* quando a crítica é eliminada pela descoberta de um sentido na conexão a princípio nonsense de palavras. Chega-se ao ápice do prazer, isto é, ao *chiste*, se o conteúdo

¹⁵³ Contraditório é que Freud agrupa assim, na psicogênese, o jogo de palavra ao chiste de pensamento enquanto que, no capítulo sobre a técnica, lembramos, o duplo sentido aparecia entre os chistes de palavra. A posição fronteiriça que Freud reserva para o fenômeno, já naquele primeiro momento, pode servir para solucionar parcialmente este impasse.

significativo representa um pensamento valioso que seria igualmente importante sem a 'embalagem' chistosa.

Antes de indagarmos a importância que o exposto tem para a análise dos poemas "Schwerwert" e "Geläufiges", cabe dar voz às objeções que Todorov elenca na seqüência de seu artigo.¹⁵⁴ Após passar demoradamente pelo capítulo da técnica dos chistes, discutindo os resultados de Freud e sugerindo soluções alternativas, o lingüista empenha sua crítica contra o pilar central do estudo freudiano: a economia. A idéia seria frágil, na medida em que, na maioria dos exemplos de Freud, a economia do esforço psíquico só se efetuaria às custas de um esforço compensatório, ou seja, um esforço no mínimo igual ou às vezes até superior àquele economizado. À economia de pronunciar apenas uma palavra de duplo sentido para aproximar duas noções distintas, se oporia o esforço despendido para achar esta palavra que pudesse estabelecer o elo. Na sinédoque, por sua vez, a parte é de fato menor do que o todo, mas o espírito tem que efetuar uma operação a mais, não a menos, para obter o mesmo resultado, sustenta Todorov. Finalmente, se o chiste "*Eiserne Stirn - eiserne Kasse - eiserne Krone*" ('testa de ferro - caixa de ferro - coroa de ferro') realizasse uma economia extraordinária de palavras, no sentido de que as longas frases que pudessem expressar o mesmo conteúdo não tiveram de ser pronunciadas, toda e qualquer palavra representaria uma economia, uma vez que em sua ausência só se poderia dizer o mesmo por uma circunlocução. O termo, maculado por estas restrições percebidas pelo próprio Freud, parece estar, num certo momento, fadado à eliminação, mas depois retorna para ascender ao *status* de uma presença ambígua, diz Todorov. Contudo, a partir de um certo momento do estudo, a noção de economia se reservaria a um único tipo - a economia local de esforços que estaríamos acostumados a desempenhar - para em geral ser suplantada pela idéia do alívio. Este, afirma Todorov, Freud teria definido assim: "Nós achamos, pela analogia à elaboração do sonho, o caráter essencial do chiste no compromisso, realizado pela elaboração do chiste, entre as exigências da crítica racional e a pulsão de não renunciar ao prazer antigo ligado a nonsense e jogo com as palavras."¹⁵⁵ O segredo do chiste reside, assim, no retorno ao nonsense primitivo, comenta Todorov. De maneira que, pela coerção da necessidade de afirmar a existência de uma experiência que se opusesse

¹⁵⁴ Tzvetan Todorov: op. cit.

¹⁵⁵ "Nous avons trouvé, par analogie avec l'élaboration du rêve, le caractère essentiel du mot d'esprit dans un compromis, ménagé par l'élaboration de l'esprit, entre les exigences de la critique rationnelle, et la pulsion à ne pas renoncer à ce plaisir d'antan lié au non-sense et au jeu avec les mots."(cf. Idem, ibidem, p. 313). Cf. também Witz, pp.189-190

ao jugo da razão, Freud seria refém deste mesmo jugo, à medida que relegaria tudo que não é do sentido ao não-sentido. Ou seja, o pensamento de que certas atividades possam ser regidas por um princípio outro, que não de sentido ou não-sentido, está ausente; a noção do simbólico não contrabalança a lógica do signo. Mais precisamente, Freud repetiria o gesto de milhares antes e depois dele, admitindo o simbólico somente nos outros, isto é, naqueles que não são homens adultos e normais do Ocidente contemporâneo, mas selvagens, loucos, bêbados ou crianças. Todorov então conclui: “Este preço da explicação do chiste pela economia ou pelo nonsense, que não é nada menos que a eliminação do domínio inteiro do simbólico, quando não é a afirmação aberta desta espécie de egocentrismo que é o racismo, não podemos e nem queremos pagar. Se o simbólico existe - na criança como no adulto, nos selvagens de ‘certas raças’ como entre nós -, se a razão do simbólico não se esgota no simples fato de não ser um signo, então esta explicação é inadmissível. O segredo do chiste ainda aguarda sua descoberta.”¹⁵⁶

Examinemos primeiro a consistência da crítica referente ao conceito de economia, envolvendo a noção de alívio, para depois passarmos ao problema mais cabeludo do nonsense e do preconceito. Em primeiro lugar, é preciso afirmar que a própria idéia de esforço psíquico, aquilo que viria a ser economizado, é bastante vaga e controversa, o que certamente não ajuda na discussão. Ao mesmo tempo, tende-se, em muitos casos, a dar intuitivamente razão a Freud na sua hipótese da economia. Para que uma criança aprenda, na aquisição da linguagem, a separar dois termos que talvez só se diferenciem por um traço mínimo que ela ainda nem é capaz de produzir, é preciso bastante esforço. Se é plausível que não nos lembramos mais destas energias que então tivemos que empregar, basta imaginarmo-nos, ao fim de um dia que tivéssemos passado imersos num meio lingüístico de uma língua estrangeira que dominássemos parcialmente, para recordar o cansaço de outrora. O esforço compensatório que seria gasto na procura do elo que ligasse os dois domínios estranhos tão perfeitamente talvez também não seja, em boa parte dos casos, tão grande assim. É que a maioria dos elos justamente não é perfeito, mas a brevidade nos seduz mesmo assim. Julgamos por bem, em nome da economia, aquilo que numa argumentação mais extensa talvez despertasse

¹⁵⁶ “Ce prix de l’explication de l’esprit par l’épargne ou par le non-sense, qui n’est rien moins que l’élimination du domaine entier du symbolique, quand ce n’est pas l’affirmation ouverte de cette espèce d’égocentrisme qu’est le racisme, nous ne pouvons et ne voulons pas le payer. Si le symbolique existe - chez l’enfant comme chez l’adulte, chez les sauvages de ‘certaines races’ comme chez nous -, si la raison du symbole ne s’épuise pas à simplement n’être pas un signe, alors cette explication est inadmissible. Le secret de l’esprit reste à découvrir.” (Idem, *ibidem*, pp. 314-315)

a nossa crítica. Eis porque Freud, mesmo ciente dos incômodos que a noção encerra, não abre mão do termo. Depois de tentar precisar-lhe os contornos, de criticá-lo, de restringi-lo, o retoma e o conserva até o final, quando diz, na última página do estudo, que o prazer parece originar do esforço de repressão economizado no chiste, do esforço de representação economizado no cômico e do esforço de sentimentos economizado no humor. É curioso que Todorov tira o trecho com qual Freud definiria o alívio - isto é o conceito que suplantaria a economia - de um lugar do estudo freudiano em que não se fala diretamente nem em economia e nem em alívio, mas se trata, ao contrário da caricatura, da paródia, do travestimento e do desmascaramento, enfim de várias espécies do cômico. Ora, Freud lança mão do conceito alívio principalmente em dois momentos. Primeiro - nós o relatamos -, quando diferencia a economia de esforços psíquicos a despendido do alívio de esforços já despendidos, depois, quando examina o caráter social do chiste. Este segundo momento, que ficou de fora do nosso resumo acima, convém repor agora.

Até determinada altura do estudo, Freud não diferencia, no que diz respeito ao mecanismo de prazer, entre autor e ouvinte do chiste. Os processos seriam análogos em ambos os casos. Mas com o quinto capítulo ele chega, partindo da observação que o autor a princípio não demonstra seu prazer através do riso, a uma visão mais pormenorizada. Quem faz o chiste não tem ganho de prazer em primeira instância porque a quantia de energia economizada tem imediatamente um destino endopsíquico. Este destino é precisamente a elaboração do chiste (*Witzarbeit*) que Todorov tinha apontado como aniquilador da economia. O ouvinte, por sua vez, ri porque é, por assim dizer, presenteado com a economia, ou seja, não teve que fazer esforço próprio para 'achar' a fonte do prazer. Contaminado, pois, pelo riso do ouvinte, o produtor chega enfim a descarga da quantia economizada, o que corresponde, agora sim, ao alívio. Pois bem, mas os cépticos teriam, ainda assim, razão em objetar que aquilo que foi gasto em outro lugar não pode aqui chegar à descarga. É que Freud não supõe uma relação linear entre as quantias. O primeiro processo, de economia, ocorreria no *sistema pré-consciente* e geraria uma quantidade de *prazer preliminar* (*Vorlust*), apta a liberar em seguida, pela ajuda do ouvinte, quantias maiores de prazer do *sistema inconsciente*. Ao passo que Freud sustenta que o inconsciente é regido pelo *princípio do prazer*, enquanto que o consciente se adequa mais ao *princípio da realidade*, é coerente atribuir um aumento de prazer do sistema pré-consciente ao sistema inconsciente. Assim o

pensamento mostra-se coeso e só teríamos o direito de refutar a noção de economia se desconstruíssemos o arcabouço todo.

Mais fiel ao texto de Freud e, portanto, mais contundente enquanto crítica, parece ser a segunda afirmação de Todorov, a de que Freud seria refém do sentido, do jugo da razão. Ora, as explanações no final do capítulo da psicogênese aparentemente dão razão ao lingüista. Lembremos: a psicogênese do chiste compreende dois estágios preliminares. No começo está o jogo infantil que independe do sentido ou é motivado pelo prazer do não-sentido. Posteriormente a piada preserva esta fonte de prazer, neutralizando a crítica da razão ao forjar um sentido no lugar do nonsense. Finalmente chega-se ao chiste, se este sentido é em si valioso, mesmo sem o invólucro chistoso. O interessante é que se a crítica de Todorov talvez esteja apontando um ponto cego no texto freudiano, ela própria não deixa de ter seus momentos de miopia. Diz ele a certa altura: “o preço da explicação pelo nonsense é precisamente este: não reconhecer senão somente o ‘sentido’ como princípio diretor de nossa *atividade psíquica*. Eis uma constatação singular se pensarmos que ela é inferida de um texto freudiano, que afirma a *autonomia dos processos inconscientes*, [...]”¹⁵⁷ Mas de quais atividades psíquicas fala Todorov? Das conscientes ou das inconscientes? E quem disse que Freud afirma a autonomia dos processos inconscientes? Eis uma constatação singular - dizemos agora nós - para quem citava o fundador da psicanálise, na mesma página 313, dizendo que o caráter essencial do chiste consistiria em ser um compromisso entre as exigências da crítica racional e da pulsão. Sustentar, pois, que, tanto do ponto de vista filogenético quanto do ponto de vista ontogenético, as pulsões estão primeiro livres e ao longo da história têm que ser sujeitadas, não é a mesma coisa que dizer que o primeiro momento encarna o vilão e o segundo representa o bom moço. Não é por acaso que se projeta o mito da felicidade paradisíaca e ancestral e que o confrangimento da pulsão pode gerar o sintoma que é expressão da doença psíquica. Que se entenda bem, não se trata evidentemente de salvar o texto freudiano a qualquer custo do preconceito. Freud devia ter os seus, como nós todos temos os nossos. Mas os argumentos do preconceito ou do racismo são perigosos, na medida em que facilmente obstruem um exame mais cuidadoso pelos afetos e paixões que evocam. Se certas teorias evolucionistas de Freud nasceram no pé do preconceito, regado pela incapacidade de pensar uma organização

¹⁵⁷ “Le prix de l’explication par le non-sense est, précisément, celui-ci: ne reconnaître que le seul ‘sens’ comme principe directeur de notre *activité psychique*. Voilà une constatation singulière si l’on pense qu’elle est inférée d’un texte de Freud qui affirme *l’autonomie des processus inconscients*; [...]” (Idem, *ibidem*, pp. 313-314. Grifo nosso)

mental alternativa, ou seja, uma organização mental simbólica, isto não evenena necessariamente também o fruto. Primitivo nem sempre tem uma conotação pejorativa. Aliás, pelo andar da carruagem na nossa sociedade, uma boa dose de simplicidade cintila, por vezes, como santo remédio em meio de toda a complexidade. Resta observar que nada mais acertado do que a sentença final de Todorov. Talvez nem o próprio Freud teria se oposto à idéia de que o segredo do chiste continua velado. Por outro lado, não é menos verdadeiro que poderíamos, em contrapartida, finalizar qualquer comentário sobre um texto de semântica dizendo que o segredo da significação ainda aguarda solução, ou, caso se tratasse de um texto de poética, que o segredo da criação ainda não foi descoberto. O fato, porém, de Freud ter lá suas dificuldades com o simbólico - quem não as tem? - e que estas dificuldades estejam de alguma forma relacionadas a uma certa supremacia do sentido em seu pensamento, vale guardar como pulga atrás de nossa orelha.

Terminada a digressão teórica, a primeira pergunta que se coloca diz respeito à pertinência do exposto para o campo da poética. Ora, a idéia de reduzir prazer cômico e prazer estético a um denominador comum, não é tão ímpar assim. O próprio Freud indica os parentescos em vários lugares. Quando deduz, no capítulo sobre a psicogênese, o prazer de chistes que trabalham com unificação, homofonia e utilização do mesmo material, do reconhecimento de algo conhecido, ele lembra, por um lado, Aristóteles, que vê no prazer do reconhecimento a base para a fruição da arte e, por outro, os fenômenos de rima, aliteração e refrão, que teriam na poesia enquanto repetição de sonoridades similares a mesma fonte de prazer.¹⁵⁸ Nas *Conferências introdutórias à psicanálise*, Freud afirma que o poeta produziria os lapsos, que em sua técnica notadamente são bastante similares ao chiste, propositadamente.¹⁵⁹ E, de novo no *Chiste*, diz que nem todos as pessoas seriam igualmente autores de chistes, tendo os que se destacam neste campo, via de regra, uma personalidade dividida com predisposição para doenças nervosas¹⁶⁰, uma acepção que se assemelha bastante à imagem corriqueira do poeta enquanto neurótico e pessoa singular. Por último, vale lembrar que a categoria com qual Freud abre seu estudo sobre a técnica do chiste tem por sua denominação ligação etimológica com a poesia (cf. *Verdichtung*, 'condensação': *Dichtung*, 'poesia').

¹⁵⁸ Cf. Witz, p. 115

¹⁵⁹ Cf. Sigmund Freud: *Vorlesungen zur Einführung in die Psychoanalyse, Studienausgabe*, I, ed. cit., p. 59

¹⁶⁰ Cf. Witz, p. 134

Após termos, portanto, revogado minimamente as restrições que rondavam o estudo freudiano e esboçado, em seguida, a aplicabilidade deste aparato teórico ao nosso problema, podemos agora passar à prática. Observemos de início as últimas duas estrofes de “Geläufiges”. Em primeira instância, parece que o poeta age de forma análoga ao que tinha feito em “Schwertwert”. Ele segmenta de forma não usual a seqüência alemã *Figuren*. Mas enquanto a presença de Fried na mudança de *Tauschwert* para *Tauschwert* é mínima, a operação aqui é menos delicada. É que as partes *fig* e *uren* não são palavras autônomas da língua alemã. À primeira talvez pudéssemos atestar um semi-status de palavra, já que ela povoa, enquanto abreviação do todo no qual teve sua origem, o discurso da matemática, por exemplo. De resto, porém, ela recebe o mesmo tratamento que o fragmento *uren*, ou seja, é resignificada pelo parentesco fônico e torna-se *fick* (‘fode’) ao passo que *uren* vira *Uhren* (‘relógios’). Esta passagem das figuras para a “foda de relógios” é, convenhamos, bastante nebulosa. Mas surpreendentemente há mesmo assim algumas pistas que podem indicar a direção que as associações do poeta trilharam. Seguindo o caminho “de volta à natureza”, que o segundo verso da última estrofe indica, e lembrando a convivência de Fried com a língua inglesa, abrem-se novas perspectivas. A palavra *fig* em inglês significa ‘figo’ ou ‘figueira’, mas é também a expressão chula para vagina. De maneira que com a segunda aceção já estaríamos no respectivo campo semântico. Consultando o dicionário de símbolos, evidencia-se que também os primeiros dois significados se inserem na temática. O verbete “Figueira” em Jean Chevalier & Alain Gheerbrant¹⁶¹ diz entre outras coisas o seguinte: “A figueira, assim como a oliveira e a videira, é uma das árvores que simbolizam a abundância. [...] No *Gênesis* (3,7), Adão e Eva, ao perceberem *que estavam nus; entrelaçaram folhas de figueira e se cingiram*. [...] Árvore sagrada das tradições indo-mediterrâneas, a figueira é frequentemente associada a ritos de fecundação. No pensamento dravidiano, *a figueira deve seu poder fecundante ao látex*, [...]. Na arte indiana atual, a folha de figueira, assim como a folha de parreira na arte greco-latina antiga, é usada como tapa-sexo. [...] Na África do Norte, o figo é o símbolo da fecundidade proveniente dos mortos. E a palavra figo, tendo-se tornado sinônimo usual de testículos, já não é mais empregada na conversação do dia-a-dia, na qual acabou por ser substituída pelo nome da estação desta fruta: o *Khrif*, o outono.” Os autores terminam citando Jean Servier: “Cheios de uma infinidade de sementes, os

¹⁶¹ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant: *Dicionário de Símbolos*, Rio de Janeiro, José Olympio, 1992, pp. 427-428

figos são um símbolo da fecundidade [...]” Somando tudo isso ao relógio que Freud associa, na análise dos sonhos típicos, ao órgão sexual feminino, por um lado, e ao ciclo menstrual (respectivamente à regularidade deste), por outro, teríamos então que relacionar *Läufigkeiten*, do verso 22, e *Geläufiges*, do título, a *läufig* (andar no cio)?

Agora, apesar destas explicações, a insatisfação com os versos permanece. Enquanto no poema “Schwertwert” a língua parece dar razão a Fried quando este aproxima *Tauschwert* e *Tauschwert*, em “Geläufiges” tem-se a sensação de que algo foi forçado, e esta sensação não é devida à resistência possível contra o conteúdo sexual, como se poderia supor. Incluindo as primeiras duas estrofes na leitura, chegamos então a solução deste enigma. Os vinte primeiros versos, formados todos por apenas uma palavra, engendram-se mutuamente por processos lúdicos com o material lingüístico. Estão presentes o jogo com antônimos, a homofonia e também a formação de palavras. Mas embora os significantes estejam próximos pela pouca mudança que ocorre de um para outro, a relação significativa entre os elos da cadeia não se estabelece ou cria, pelo menos, sérias dificuldades. Se já é complicado imaginarmos como se chega, para além do aspecto formal, a *Wellichkeiten* partindo de *Welteinengung*, o abismo entre a terceira e a quarta estrofe é ainda maior. O que a volta para a natureza e esta relação sexual altamente simbolizada teriam a ver com os termos dos primeiros vinte versos? Talvez a relação estivesse justamente no fato de não haver relação. Ou seja, um palavrório de uma sociedade que barrasse o contato entre os indivíduos e o contato destes com a natureza. Onde o poema então estaria colocado contra o estranhamento. Também poderíamos tentar ler a metafóricidade sexual secreta das primeiras duas estrofes. São hipóteses, mas seguramente seria necessária uma certa ginástica para evidenciar sua plausibilidade e pertinência. Isto significa, em outras palavras ou nos termos de Freud, que temos a sensação de pouco prazer estético na leitura de “Geläufiges” porque o poema permaneceu num estado localizável em algum lugar entre o jogo infantil e a piada. O jogo com o material signico é corroborado só parcialmente por relações significativas e da idéia geral não sabemos muito bem se é valiosa. Tudo ainda agravado pelo fato de as impressões digitais do poeta estarem muito nítidas no cenário do processo de transformação que gerou *fig* (*fick*) e *Uhren* a partir de *Figuren*.¹⁶² Porém, estes indícios só terão poder demonstrativo se a contraprova, isto é, a análise de “Schwertwert” puder confirmá-los. Ora, a coesão formal do poema já

¹⁶² Que a pequenez da mudança tem, ao lado da distância das esferas mentais interligadas, importância decisiva para a qualidade do chiste, já reconheceu Freud (cf. Witz, p. 28)

explicitamos. Faltaria mostrar a relação significativa entre *Tauschwert* e *Tauschwert*, bem como reconhecer esta união como pensamento importante e valioso. Eis o que se pretende nos parágrafos subsequentes.

Em primeiro lugar, é importante assinalar, continuando a linha de raciocínio freudiana, que na união de duas esferas mentais cria-se uma terceira, precisamente aquela em que os dois conceitos anteriores co-habitam.¹⁶³ Será que não seria justamente esta e intenção de Fried, criar um universo em que *Tauschwert* e *Tauschwert* convivem? Sendo o segundo termo relativamente conhecido em significação e alcance, esforçaremos-nos para descobrir os matizes do primeiro. Espada de orvalho, um composto que reúne, portanto, as qualidades da palavra base *espada* com as do determinante *orvalho*. A exemplo do que fizemos na leitura de “Geläufiges” consultemos novamente o valor simbólico que esta substância possa ter. Diz o verbete em questão¹⁶⁴ que “o simbolismo do orvalho é em geral semelhante ao da chuva, mas sua influência é de uma espécie mais *sutil*. Expressão da bênção celeste, ele é essencialmente a **graça vivificante**.” Além disso, “é também o *orvalho celeste*, símbolo de Redenção e de revivificação, que se encontra no Hermetismo e na Cabala judaica, onde ele emana da Árvore da Vida.” De maneira parecida diz o profeta Isaías (26,19): “Os teus mortos tornarão a viver, os teus cadáveres ressurgirão. / Despertaí e cantai, vós os que habitais o pó, / porque o teu orvalho será um orvalho luminoso, / e a terra dará à luz sombras.” Ainda canta Moisés no *Deuterônômio* (32,2): “Desça como chuva minha doutrina, / minha palavra se espalhe como orvalho, / como chuvisco sobre a relva que viceja / e aguaceiro sobre a grama verdejante. /” E finalmente está o orvalho ligado entre os gregos “aos mitos da **fecundidade**.” Em resumo, o orvalho seria então uma graça celeste de Redenção e revivificação, luminoso e equiparável à palavra e à fecundidade. Sem superestimar por enquanto estes indícios, seguiremos os rastros no que eles parecem oferecer um ponto de contato com a espada. Ora, esta também é luminosa à medida que é “a **luz e o relâmpago**”, e, na mão do sacrificador védico, “o raio de *Indra*”.¹⁶⁵ Além disso, a espada relaciona-se com o orvalho por surgir na

¹⁶³ Indicação gentil de João Wanderley Geraldi

¹⁶⁴ Jean Chevalier & Alain Gheerbrant: op. cit., pp. 664-665

¹⁶⁵ Idem, ibidem, p. 392. A partir da equiparação com relâmpago e raio, surge uma associação bastante significativa da espada (de orvalho) com o *Witz* (cf. a ligação *Blitz / Witz* dos Românticos na página 33 do nosso estudo), o jogo de palavra e a poesia como um todo, já que o campo semântico-etimológico da palavra *Witz*, como nos indicou gentilmente Viviane Veras, engloba um número surpreendente de *topoi* poéticos. Pelas pesquisas da lingüista o equivalente de *Witz* em inglês, *wit*, tem as seguintes acepções: habilidade natural para perceber ou saber; entendimento; inteligência; bom senso; agudeza de percepção; discernimento; ingenuidade; faculdades mentais; sanidade; habilidade de perceber e expressar, de um modo ingenuamente humorístico, similaridades entre coisas aparentemente incongruentes ou diparatadas.

têmpera que é “união da água e do fogo; sendo fogo, a espada é atraída pela água.” Mas a correspondência mais significativa para quem está lidando com poesia, ou seja, uma matéria feita de verbos, é sem dúvida aquela com a palavra. São de novo dois trechos bíblicos que indicam o caminho. Por um lado, São Paulo que diz, na *Epistola aos Efésios* (6,17), que a espada “é a Palavra de Deus”. Mas é especialmente no *Apocalipse* que ela mostra sua característica fundamental, saindo da boca do Messias afiada e com dois gumes. Achar a espada na palavra *Tauschwert*, seria então achar a palavra na palavra, donde se pode transformar a pergunta do poema pelo valor da espada na pergunta pelo valor da palavra. Este configura-se como sendo ambíguo. A espada é de dois gumes ou serve como chiste e sonho a dois senhores.¹⁶⁶ A palavra é ameaçadora quando Deus expulsa Adão do Paraíso e os Querubins impedem doravante com a chama da espada fulgurante o acesso à Árvore da Vida do jardim de Eden. Ela tem pouco valor, onde reina sua contraface *Tauschwert* (valor de troca), sinônimo do sistema capitalista que gera desigualdade e injustiça social. São extremamente significativos os primeiros três versos do poema que antecede “Schwertwert”:

Tauschwert	Valor de troca
Suche neue Menschen	Procuro novos homens
biete neue Gedichte	ofereço novos poemas
Gar keine Angebote?	Nenhuma oferta?
[...] ¹⁶⁷	[...]

É desta palavra que Fried duvida e é ela que entrega aos algozes.¹⁶⁸ Por outro lado, ela pode, no uso cotidiano da língua e em frases como “*Du*” (‘tu’) e “*Du fehlst mir*” (‘tu me fazes falta’), “*Ich habe Hunger*” (‘tenho fome’) ou “*Ich will noch nicht sterben*” (‘Não quero morrer ainda’)¹⁶⁹, estar completamente livre de dúvidas. Nesta acepção positiva

Ele sempre implica um enunciado brilhante e agudo. A origem seriam as formas indo-europeias *weid* = ver; *witan* = cuidar, guardar e *wis* - *wise* > *wisdom*. Ligação com o termo teriam: *wissaz* = sabido (Germânico); *wissago* = profeta / *wisson* = aparência (Antigo alto alemão); *gewis* = certo, seguro (Antigo inglês); *videre* = ver (Latim); *wid-es-ya* > *eidōs* = forma, contorno, ídolo, idílio, ode / *hades* = inferno, o invisível (Grego); *wi-n-d-uo* > *finn* = branco, calaramente visível, cf. *Finnegans Wake* (Antigo irlandês); *woid-n* > *veda* = vi, sei (Sânscrito).

¹⁶⁶ Cf. Witz, p. 161

¹⁶⁷ Erich Fried: *Die Beine der grösseren Lügen*, in: *Werke1*, p. 627

¹⁶⁸ Fried abre o ciclo “Zweifel an der Sprache” (‘Duvidar da língua’) do livro *Gegengift* (cf. Erich Fried: *Gegengift*, in: *Werke2*, pp. 239-249) com uma epígrafe que contém dois versos, um de Brecht (“Die Sprache verriet mich dem Schlächter” - ‘A língua me entregou aos algozes’, in: “An die die Nachgeborenen”), outro de T.S. Eliot (“But I’ve gotta use words when I talk to you”, in: *Sweeney Agonists*)

¹⁶⁹ Erich Fried: Idem, *ibidem*, p. 242

ela é a palavra da Redenção, do amor ao próximo, e consegue, na mão do poeta, promover mudanças, penetrando o ouvido do leitor e fecundando sua mente.

A equivalência de espada e palavra, bem como a ambivalência resultante, são corroboradas pelo poema “Logos” da antologia de 1958:

Logos

Das Wort ist mein Schwert
und das Wort beschwert mich

Das Wort ist mein Schild
und das Wort schilt mich

Das Wort ist fest
und das Wort ist lose

Das Wort ist mein Fest
und das Wort ist mein Los¹⁷⁰

Logos

A palavra é minha espada
e a palavra me é pesada

A palavra é minha malha
e a palavra me ralha

A palavra é forte
e a palavra é fina

A palavra é minha sorte
e a palavra é minha sina

Os versos, nos quais aliás aparece mais uma parte da armadura espiritual que São Paulo recomenda aos fiéis, levam diretamente ao conto “Die Genaunahme”, do livro de prosa *Kinder und Narren*, publicado pela primeira vez em 1965. Este longo monólogo interior trata da ambigüidade perigosa das palavras a partir de uma segunda leitura possível do dito popular “*Der Krug geht so lange zum Brunnen bis er bricht*” (‘Tantas vezes o cântaro vai à fonte, que por fim lá deixa a asa’, e na tradução literal: ‘Tantas vezes o cântaro vai à fonte até que ele quebra’). O pronome pessoal *er* (‘ele’), que retoma o cântaro (*Krug*) poderia gramaticalmente estar se referindo também à fonte (‘*Brunnen*’), já que em alemão ambas as palavras são masculinas. O narrador discorre então sobre uma quantidade considerável de fontes, poços e cisternas que, envenenados, secos ou destruídos, demonstrariam que, ao invés dos jarros, vasos e cântaros, seriam eles os historicamente mais visados e ameaçados. Através da imagem do poço na ilha egípcia Elephantina, cujo nível da água mostrava na escala de suas paredes também o nível do Nilo (pelo fato de estar interligado com o rio por um canal subterrâneo) evidencia-se que, assim como a fala das camadas mais populares está atrelada à vertente oficial do idioma, o provérbio, enquanto seu representante, reproduz as grandes correntezas da língua. O que leva o poeta, entre outras, as seguintes constatações:

¹⁷⁰ Idem: *Befreiung von der Flucht*, in: *Werke*1, p. 543

“ [...] Como era de se esperar, a conexão subterrânea entre os modos usuais de falar das pessoas e os assuntos públicos de nossa comunidade trouxera, também aqui, suas conseqüências lógicas, sendo que Logos não quer dizer *palavra* por acaso, já que aí trata-se justamente daquela palavra que em segredo almeja quebrar as fontes, enquanto que na aparência, ameaça apenas os cântaros com o despedaçar.

Assim encontrei o mundo, tal como tinha de encontrá-lo, caso as minhas investigações não se baseassem em suposições equivocadas, a saber, numa confusão mais que babilônica das palavras, mas principalmente daquelas palavras que sustentam a ordem, a segurança e a liberdade dos homens, pois estava claro que, sob a influência deste provérbio pernicioso, especialmente estas palavras tinham de adotar uma secreta duplicidade, até o ponto em que seu significado original fosse por fim apenas uma superfície aparente, enquanto que na maioria dos casos já tinha vencido o secreto sentido oposto, ou pelo menos estava em vias de vencer. Esta confusão e deturpação das palavras naturalmente trouxe consigo uma confusão e inversão de todos os valores, de maneira que, por onde eu olhava, encontrava tudo num estado de desmoronamento iniciante, de anarquia e destruição, de rebelião e fala ambígua das massas ou hordas teimosas que, ocas por dentro, mas, em contrapartida, tanto mais sonoras e surdas a qualquer não de posto mais elevado, repetiam sem cessar seus ataques a todas as fontes vivas de nossa comunidade, visivelmente encorajadas e tornadas insaciáveis pelo sentido secreto do já com fastio mencionado provérbio.”¹⁷¹

Alexander von Bormann liga o reconhecimento - na poesia de Fried - desta dupla função da linguagem, isto é, constituir grandeza e ameaça do homem ao mesmo tempo, à tragédia *Leo Armenius* do poeta barroco Andreas Gryphius. No “Baile dos Cortesões”, que fecha o “I. Tratado”, estão os versos

Die Zung ist dies Schwert
So schützt und verletzt
Die Flamme so verzehrt
Und eben wol ergetzt¹⁷²

A língua é esta espada*
Que fere e protege
A chama que consome
Assim como deleita

¹⁷¹ “Wie zu erwarten war, hatte auch hier die unterirdische Verbindung zwischen den gängigen Redensarten der Leute und den öffentlichen Angelegenheiten unseres Gemeinwesens ihre logischen Folgen gezeitigt, wobei es kein Zufall ist, dass Logos Wort heisst, handelt es sich dabei doch gerade um jenes Wort, das insgeheim darauf aus ist, die Brunnen zu brechen, während es nach aussen hin scheinbar nur die Krüge mit dem Zerbrechen bedroht.

So fand ich die Welt, wie ich sie finden musste, wenn meine Untersuchungen nicht auf falschen Annahmen beruhten, nämlich in einem Zustand mehr als babylonischer Verwirrung der Worte, namentlich aber jener Worte, auf die sich Ordnung, Sicherheit, und Freiheit der Menschen stützen, denn es war klar, dass gerade diese Worte unter dem Einfluss jener verderblichen Redensart eine heimliche Doppeldeutigkeit annehmen mussten, bis ihre ursprüngliche Bedeutung schliesslich nur noch eine Hülle nach aussen hin war, während in den meisten Fällen der geheime Gegensinn längst obsiegt hatte oder doch im Begriffe stand, zu siegen. Diese Verwirrung und Verdrehung der Worte hatte natürlich auch eine Verwirrung und Umkehr aller Werte mit sich gebracht, so dass ich, wohin ich auch blickte, alles einem Zustand des beginnenden Zusammenbruchs vorfand, der Anarchie und Zerstörung, der Rebellion und Doppelzüngigkeit hartnäckiger Menschenmassen oder Menschenhorden, die, innerlich hohl, dafür aber in ihrer Tonart desto lauter und taub gegen jedes Nein von höherem Ort, ihre Angriffe auf alle lebendigen Quellen unseres Gemeinwesens unentwegt wiederholten, offenbar ermutigt und unersättlich gemacht durch den geheimen Sinn der nun schon sattsam erwähnten Redensart. [...]” (Idem: “Die Genaunahme”, in: *Kinder und Narren, Werke*4, p. 300)

¹⁷² Cf. Alexander von Bormann: “Ein Dichter, den Worte zusammenfügen. Versöhnung von Rhetorik und Poesie bei Erich Fried”, ed. cit., pp. 8-9

O enredo da tragédia explicita, por sua vez, mais um verso de “Schwertwert”: Leo Armenius sai vitorioso da disputa pela sucessão de Constantinius Porphyrogenetoss e se faz aclamar por seu exército imperador do reino bizantino. Após sete anos, seu antigo confidente e companheiro de batalha Michael Balbus começa, insatisfeito com as recompensas recebidas, um complô contra ele. Leo entrevê as intrigas do amigo e o faz confessá-las abertamente a um conselheiro. Em seguida o prende e o condena à morte na fogueira, por insurreição. Mas os comparsas libertam Balbus e matam Leo Armenius enquanto este reza na missa. Ao final da tragédia, Michael Balbus faz o patriarca de Constantinopla coroá-lo imperador e perpetua assim o círculo vicioso de poder e impotência. Moral da história: a palavra da intriga e a espada guerreira podem levar ao poder, mas elas continuam também a ameaçar, qual espada de Dâmocles (verso 8 de “Schwertwert”), aquele que por elas chegou ao ápice.

Ora, a equivalência entre espada e palavra está com isso bastante consolidada. Uma última prova consistiria nos conhecimentos de Fried da língua inglesa. À destreza no manejo, não por último demonstrada por suas traduções da obra de Shakespeare, dificilmente poderia ter escapado a semelhança entre *sword* e *word*. Há, entretanto, mais um aspecto que pode ser acrescentado ao poema, se retrocedermos na obra do poeta até a gênese do título. Salvo engano, a rima *Schwert / Wert* (espada / valor) surge com o poema “Der Sieger” - segundo Kaukoreit provavelmente escrito entre 1946 e 1947¹⁷³ -, publicado pela primeira vez no Nº 4 da revista *Blick in die Welt* (1949) e posteriormente incorporado ao romance *Ein Soldat und ein Mädchen*:

Der Sieger

Kasperle hat den Tod gefällt
mit seinem hölzernen Schwert.
Nun ist kein Tod mehr in der Welt,
drum ist auch das Leben nichts wert.

Und ist das Leben nichts wert in der Welt,
so ist das Sterben nicht schwer.
Kasperle hat den Tod gefällt
und ist hölzern wie er.¹⁷⁴

O vencedor

Gasparzinho deitou a morte
é de pau a sua espada,
pois não se morre do sul ao norte
e a vida não vale nada

Valendo nada a vida do sul ao norte
não é difícil morrer
Gasparzinho deitou a morte
e é de pau como ela em seu ser.

Pelo contexto mais imediato da fatura, respectivamente da publicação, do poema, os versos têm de ser lidos provavelmente como expressão do descontentamento

¹⁷³ Cf. Kaukoreit, p. 235

¹⁷⁴ Erich Fried: *Ein Soldat und ein Mädchen*, in: *Werke*4, p. 73

do poeta com os acontecimentos do pós-guerra, isto é, a política dos aliados e a iniciante Guerra Fria que demonstravam que acontecera apenas uma vitória aparente do bem sobre o mal. Não obstante, a interpretação concreta, a partir da tradição vienense do teatro de fantoches, fundada pelo ator J. La Roche (1745 - 1806), é igualmente fecunda. Gasparzinho derruba a morte com sua espada de pau, mas ao final - e, a bem da verdade, desde o princípio - é da mesma matéria que espada e morte. Substituindo, como aprendemos a fazer, a espada pela palavra, teríamos então um poeta que empenha sua palavra rígida e inanimada contra a morte, alcançando uma vitória de mera aparência, na medida em que se tornará, a final de contas, tão inanimado quanto o oponente e o instrumento de libertação.

Pelo que vimos, a incorporação dos resultados teóricos, aos quais Freud chegou em sua análise do chiste, se mostrou muito útil no campo da arte. Boa parte da "psicogênese do prazer estético" mostra-se nos agora mais desvelada. Mesmo assim, cabe acrescentar algumas diferenças fundamentais entre o chiste e o jogo de palavra, ou seja, a produção artística, e retomar questões que ficaram em aberto ao longo da exposição.

Freud valeu-se, na explicitação da elaboração do chiste (*Witzarbeit*), da analogia com a elaboração onírica (*Traumarbeit*). A condensação, o deslocamento, o contra-senso, bem como uma certa brevidade estabeleciam os pontos de contato. Mas se o sonho se esgotava em sua significação subjetiva, o chiste evidenciou que sua psicogênese do prazer dependia fundamentalmente do ouvinte. À guisa de explicação desta dependência, Freud cita Shakespeare: "A jests prosperity lies in the ear / of him that hears it, never in the tongue / of him that makes it..."¹⁷⁵ Neste sentido, o chiste tem que respeitar limites que são irrelevantes para o sonho. Ele tem que ser facilmente compreensível porque o esforço de decifração ameaçaria o ganho de prazer do ouvinte. Além disso, o chiste depende da disposição de quem ouve. Esta deve ser pelo menos neutra, mas é melhor se for previamente jocosa. Nem tendências ou críticas demasiadamente fortes, nem uma disposição propositadamente séria devem atrapalhar na gênese do prazer. Este mesmo princípio guia também as considerações estéticas de Freud. A elaboração artística teria de gerar prazer preliminar (*Vorlust*) para dissimular conteúdos do inconsciente que pudessem provocar resistências do contemplador. Matéria não atenuada do inconsciente só pode suscitar o desgosto do público e não traz

¹⁷⁵ Witz, p. 136

o pretendido ganho de prazer. Em outras palavras: a representação nua e crua do material inconsciente tal qual ele é fornecido, por exemplo, pela elaboração do sonho, produz chistes e poesia de má qualidade.¹⁷⁶ Recordando a nossa comparação acima entre “Schwertwert” e “Geläufiges”, tende-se, num primeiro momento, a dar razão a Freud. A ausência da relação significativa, ou a transgressão dos limites de plausibilidade representativa eram fatores limitantes da qualidade poética de “Geläufiges”. Por outro lado, a estética incorporou, via arte de vanguarda, há tempo a desfiguração, a hipertrofia, o contra-senso, e outros registros do inconsciente, de maneira que restrições como as de Freud em relação a Dostoievski ou os surrealistas são hoje com certeza anacrônicas. Pode-se, é claro, creditar este impasse às resistências freudianas, mas a problemática não deixa de evocar também questões de ordem metodológica. De forma geral, a fácil inteligibilidade da obra de arte tende antes a prejudicar sua valoração. Embora Freud tenha reconhecido o prazer intelectual de decifração no chiste e evidenciado o parentesco deste fenômeno com o da charada, ele restringiu, como já se disse, esta característica, para enfatizar a importância da sociabilidade na gênese do prazer chistoso. Os limites para o caráter enigmático da obra de arte são, entretanto, bem mais amplos, se é que eles ainda existem na estética de hoje. Este paradoxo na arte, a combinação singular de estranho e familiar, de inteligível e enigmático, cumpre retomar em outra instância.

Restringir a obra de arte a determinados limites, está em Freud diretamente ligado à importância que ele atribui, na elaboração artística, aos processos secundários, isto é, ao *sistema pré-consciente*. Ora, o uso da língua, a exemplo de outras atividades, tal como caminhar ou andar de bicicleta, é certamente automático, o que corresponderia ao termo freudiano *pré-consciente*. Na medida em que dirigimos a nossa atenção diretamente para a atividade, resvalamos ao caminhar, perdemos o equilíbrio na

¹⁷⁶ Cf. Sigmund Freud: “Psychopatische Personen auf der Bühne” e “Der Dichter und das Phantasieren”, in: *Studienausgabe*, X, ed. cit., pp. 161-179. Em carta do dia 20 de julho de 1938, a Stefan Zweig, Freud escreve: “Até agora, parece, vi-me tentado a considerar os surrealistas, que aparentemente me escolheram como seu santo padroeiro, como loucos completos (digamos a 95% como para o álcool absoluto). O jovem espanhol, com seus cândidos olhos de fanático e seu inegável domínio técnico, incitou-me a reconsiderar essa opinião. Seria de fato muito interessante estudar analiticamente a gênese de um quadro deste tipo. Do ponto de vista crítico, entretanto, sempre se poderia dizer que a noção de arte é sempre totalmente recusada quando a relação quantitativa entre o material inconsciente e a elaboração pré-consciente não se mantém nos limites determinados. Trata-se então, nesse caso, de sérios problemas psicológicos.” E a Reik, quando este estranha a severidade das considerações sobre a moralidade de Dostoievski, Freud responde: “O senhor tem razão em suspeitar que, a despeito de toda minha admiração pelo gênio de Dostoievski, eu não o amo realmente. É que minha paciência com as naturezas patológicas esgota-se na análise. Na arte e na vida, não as tolero.” (cf. Sarah Kofman: op. cit., pp. 114 e 19 respectivamente)

bicicleta e cometemos um lapso no uso da língua. Em relação ao chiste, Freud chega a conclusão de que pensamentos pré-conscientes recebem uma elaboração no inconsciente, para depois alcançar a esfera da consciência. De maneira análoga, Fried referiu-se muitas vezes ao conteúdo ou teor manifesto e latente das palavras. Onde o poeta enriqueceria o significado apenas aparente das palavras com sentidos soterrados, para então elevá-las, ou devolvê-las, a uma esfera de 'real' consciência. Nisso está, por sua vez, o elo de ligação entre psicanálise e a fórmula marxista da arte contra o estranhamento, o que nos forneceria, ao passo que a interpretação de "Schwertwert" já delineava resultados semelhantes, um ótimo ponto de passagem para as considerações acerca do engajamento, no próximo capítulo. Contudo o uso programático e sistemático do jogo de palavra na obra de Fried leva a outro ponto de interrogação: neste caso, ainda pode-se falar de elaboração inconsciente? O protesto de Todorov contra a exclusão do simbólico e a conseqüente superdeterminação do inconsciente volta aqui a ressoar. Além disso, o engajamento pressupõe a consciência daquilo pelo qual o poeta se engaja. À medida, então, que percebemos em "Schwertwert" uma intervenção do poeta que, no entanto, tinha de velar-se sob o manto de uma presença furtiva, de uma adequação ou sujeição relativa à língua, pode-se acrescentar aos paradoxos familiar, mas estranho, inteligível, mas enigmático, as oposições entre consciência e inconsciência, sujeito e língua, presença e ausência, bem como poesia engajada versus poesia pura.

É na confluência destes antagonismos, o capítulo nos mostrou isso, que jazem os pontos de força que movem a qualidade estética dos textos poéticos. Fried, pelo fato de ter levado as contradições em muitos casos às últimas conseqüências, e nisso está o caráter mais radicalmente moderno de sua lírica, embora o fato servisse de pretexto para muitas perseguições implacáveis, oscilou bastante na gama do parnaso. Talvez não a ponto de confirmarmos o prognóstico de Helmut Mader que em 1968 augurou: "Possivelmente alguém ajuíze um dia sobre Erich Fried que ele tenha escrito alguns dos piores e alguns dos melhores poemas de seu tempo."¹⁷⁷ Nós, ao contrário, embora que com isso não queiramos paliar os textos mais fracos de Fried, tivemos até aqui freqüentemente a impressão de seus versos serem capazes de evocar uma euforia que "nada é senão a disposição de uma época de nossa vida, na qual costumávamos exercer o trabalho psíquico com pouco esforço, a disposição da nossa infância, em que não

¹⁷⁷ "Ein Weg zum Engagement", in: *Die Zeit*, Nº 40 do dia 4.10. de 1968, p. 27

conhecíamos o cômico, não éramos capazes do chiste e não precisávamos do humor [nem da poesia] para nos sentir felizes na vida.”¹⁷⁸

¹⁷⁸ Witz, p. 219

IV. ENGAJAMENTO

Ou a língua na qual não se pode mentir

[...]

Der Glaube der Dichter an die Sprache war lange schon
eine besondere Form des Zweifels an der Sprache:

[...] ¹⁷⁹

O enfoque à ambivalência da palavra, tema ao qual chegamos pela leitura de “Schwertwert” no capítulo anterior, encontra-se igualmente no poema “Fall ins Wort” que Fried publicou no tomo *Zeitfragen*, em 1968:

Fall ins Wort

Fall ins Wort
das Wort ist brüchig geworden
Fall ins Wort
der Fall ist fällig geworden
Fall ins Wort
wo das Wort dir einfällt
Fall ein
ein naher Feind
ein Vogel ins Feld

Wo das Wort
dir gefällt
wo das Wort
fehlt
wo das Wort
einen Fehler hat
wo es verdorrt
dort
fall ins Wort

Die Welt
fällt ein
Ihr Fallen
fällt
das Wort
Fall ihm ins Wort
fall ein
du fällst sonst
in jedem Fall ¹⁸⁰

Corta a palavra*

Corta a palavra
a palavra corroe-se
Corta a palavra
a queda já caducou
Corta a palavra
onde a palavra cair-te à mente
Corta
um inimigo próximo
um pássaro no prado

Onde a palavra
te agradar
onde a palavra
falta
onde a palavra
tiver uma falha
onde ela secar
neste lugar
tens que cortar

O mundo
cai
Sua queda
corta
a palavra
Corta-lhe a palavra
corta
senão cairás
em todo caso

¹⁷⁹ “[...] A fé dos poetas na língua foi há muito tempo / uma forma especial de duvidar da língua: [...]”
Erich Fried: “Zweifel an der Sprache”, in: *Gegengift*, ed. cit., p. 247

¹⁸⁰ Erich Fried: *Zeitfragen*, in: *Werke* 1, p. 467

A duplicidade do verbo já enuncia-se no título com possibilidade de dupla leitura. A linha inicial compreende tanto a forma imperativa da expressão idiomática “*jemand ins Wort fallen*” (‘cortar a palavra de alguém’), ou seja, o incentivo à usurpação do turno conversacional, quanto a ‘queda na palavra’. Esta segunda acepção é expressada de forma mais explícita numa versão anterior do poema que se encontra no N° 8 da revista *Neue Auslese*, de 1948:

Ins Wort	Na palavra*
Fall ins Wort: das Wort ist brüchig geworden. Fall ins Wort: der Fall ist fällig geworden Fall ins Wort, wo das Wort dir einfällt; fall ein wie ein naher Feind, wie ein Vogel ins Feld.	Corta a palavra: a palavra corroeu-se. Corta a palavra: a queda caducou Corta a palavra, onde a palavra cair-te à mente; corta como um inimigo próximo, como um pássaro no prado.
Wo ein Wort dir gefällt, wo ein Wort dir fehlt, wo ein Wort einen Fehler hat, dort fällst du ins Wort.	Onde a palavra te agradar, onde a palavra falta, onde a palavra tiver uma falha, lá caís na palavra.
Die Welt fällt ein; es fällt ihr Einfall das Wort. Fall ihm ins Wort, fall ein! Das Wort verfällt und verdorrt sonst. ¹⁸¹	O mundo cai; corta a sua queda a palavra. Corta lhe a palavra, corta! Senão a palavra caduca e seca.

É preciso tomar cuidado com as palavras pois elas podem ser uma armadilha, como Fried disse num poema posterior.¹⁸² Este ceticismo lembra, dada a similaridade da imagem, a afirmação de Valéry segundo a qual toda palavra seria “um abismo sem fim”¹⁸³. Ou, um pouco mais adiante, mas ainda em *Variété*:

Cada uma das palavras que nos permitem atravessar rapidamente o espaço de um pensamento e acompanhar o impulso de uma idéia [...] parece-me uma dessas pranchas leves que jogamos sobre um fosso ou uma garganta de montanha e que suportam a passagem do homem em movimento rápido. Desde que ele passe sem se deter - e principalmente que não

¹⁸¹ *Neue Auslese*, N° 8, 1948, p. 35

¹⁸² “Zwischenfälle / denen Menschen / zum Opfer / fallen // Zwischen wem / und wem / fallen / die Menschen? // [...] Wenn das nicht beantwortet wird / ist das Wort Zwischenfall / eine Falle die uns gestellt ist / zwischen jede Frage und Antwort //” (‘Incidentes* / que fazem / vítimas / fatais // Entre quem / e quem / caem / as pessoas? // [...] Se isso não for respondido / a palavra incidente / é uma armadilha que nos foi armada / entre qualquer pergunta e resposta //’). Cf. “Befragung eines Wortes”, in: *Höre Israel, Werke*2, p. 128. Repare que o poeta trabalha com a literalidade da palavra *Zwischenfall* (‘incidente’), decomposta na preposição *zwischen* (‘entre’) e no substantivo *Fall* (‘queda, caso’). Através da semelhança fônica, estabelece-se então a ligação entre *Fall* e *Falle* (‘armadilha’).

¹⁸³ Cf. Paul Valéry: “Existence du Symbolisme”, in: *Variété, Œuvres*, I, Col. Bibliothèque de la Pléiade, Paris, Gallimard, 1975, p. 686

brinque de dançar sobre a prancha fina para testar a resistência!... A ponte frágil logo oscila, se rompe, e tudo vai para as profundezas. Consultem sua experiência; constarão que só compreendemos os outros, e que só compreendemos a nós mesmos graças à velocidade de nossa passagem pelas palavras. Não devemos pesar sobre as palavras, sob pena de ver o discurso mais claro decompor-se em enigmas ou ilusões mais ou menos sábias.”¹⁸⁴

De forma análoga, acrescentando, porém, pela inversão da figura, dialeticamente o componente do sublime, disse Paul Celan, tomando uma citação do *Lenz* de Büchner como ensejo: “ ‘... ele apenas achava por vezes desagradável não poder andar de ponta-cabeça.’ Quem anda de ponta-cabeça, minhas senhoras e meus senhores, - quem anda de ponta-cabeça, tem o céu como abismo abaixo de si.”¹⁸⁵ A visão invertida refere-se no trecho citado evidentemente ao poeta. Voltaremos a este andar de ponta-cabeça bem como ao próprio Celan mais adiante.

No que diz respeito às versões de “Fall ins Wort”, Kaukoreit interpreta as modificações como engajamento crescente do primeiro ao segundo momento. A possibilidade de dupla leitura do verso dez, de 1948, desaparece na versão posterior. Em 1968, predomina o apelo à intervenção, já que o processo de queda e deterioração da palavra, antes apenas provável consequência (“corta / senão a palavra caduca e seca”), está em pleno funcionamento e ameaça além disso o próprio sujeito (estrofe três).¹⁸⁶ Embora as constatações do germanista procedam, se poderia, em oposição a elas, lembrar a afirmação do poeta dizendo que raramente modificava o conteúdo de seus poemas, mas visava ao contrário “evidenciá-lo de maneira mais clara” através de “uma estruturação associativa modificada” (cf. p. 36). Ora, o que salta aos olhos na comparação dos dois textos, é a apuração formal da segunda versão que se apresenta mais limpa e densa do que a primeira. Os cinco versos em cada uma das três estrofes de 1948 são decompostos, dez anos depois, em nove versos, agora mais curtos. A pontuação assim como parte do material verbal (por exemplo, a reiteração da conjunção comparativa no final da primeira estrofe) são suprimidos e o ritmo é mais uniforme do começo ao fim. Além disso, permanece a ambivalência em relação à matéria do trabalho. Se é verdade que a dupla leitura de “Fall ins Wort” passa a segundo plano, os

¹⁸⁴ Idem: “Poésie et pensée abstraite”, in: *Variété*, ed. cit. pp. 1317-1318. Nos valem aqui da versão em língua portuguesa, utilizada por Leda Tenório da Motta em: “O abismo da palavra”, in: *Catedral em obras, Ensaios de Literatura*, São Paulo, Iluminuras, 1995, pp. 91-106

¹⁸⁵ “ ‘... nur war es ihm manchmal unangenehm, dass er nicht auf dem Kopf gehen konnte.’ Wer auf dem Kopf geht, meine Damen und Herren, - wer auf dem Kopf geht, der hat den Himmel als Abgrund unter sich.” Paul Celan: “Der Meridian” (discurso proferido por ocasião do recebimento do Georg-Büchner-Preis em 22. de outubro de 1960), in: *Der Meridian und andere Prosa*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1994, p.51

¹⁸⁶ Cf. Kaukoreit, pp. 323-325

aspectos negativos da palavra continuam mesmo assim presentes: ela se corrói, falta, tem falhas, seca e cai. Ademais a dupla leitura poderia ser recuperada por um leitor razoavelmente familiarizado com a lírica de Fried. O contexto mais amplo do tratamento que o poeta confere aos signos, ao lado do indício concreto no poema “Befragung eines Wortes”, recomendariam cautela em relação à leitura unívoca “Corta a palavra”, mesmo que não se conhecesse a versão de 1948, obviamente muito menos divulgada do que a de 1968.

O que se pretende realçar com esta interpretação polifônica não é a polêmica com Kaukoreit.¹⁸⁷ A intenção é antes apontar para uma contradição mais ampla na obra de Fried, ou seja, uma contradição que transcende o âmbito do poema em questão e tem que ser pensada à luz da metodologia do nosso trabalho, das mudanças na obra do autor e dos movimentos da lírica em língua alemã do pós-guerra. Se as macro-periodizações correspondem segundo certos aspectos aos fatos, elas são também sempre sistematicamente revogadas pelos exemplos concretos. Walter Hinderer traça, num ensaio de 1972¹⁸⁸, o seguinte perfil da lírica alemã pós-quarenta e cinco:

Embora a desconfiança ideológica que levou alguns autores, como disse Urs Widmer¹⁸⁹, a “bançar o promotor diante das palavras”, marcasse o recomeço literário depois do fascismo, a prática poética mostrava antes uma surpreendente confiança na língua e na metáfora. Para a maioria dos líricos, a experiência oferece-se nesta época através do manejo dos signos e não no confronto com a realidade. O eu-lírico de seus textos metalingüísticos está retraído no mundo próprio das palavras. A *ars poetica* dos anos cinquenta move-se predominantemente sob a constelação da conferência “Problemas da lírica”, de Gottfried Benn, que, citando palavras de Hofmannsthal, resume bem o espírito da época: “Da poesia não há caminho direto à vida, e da vida nenhum caminho leva à poesia”. Apenas na década de sessenta a tradição simbolista, expressionista e surrealista começa a ceder espaço para a influência mais maciça de

¹⁸⁷ Embora este prefira uma leitura mais homogênea dos versos, ele os opõe ao mesmo tempo a “Logos” que, embora tenha sido publicado pela primeira vez em 1956, permanece sem ‘contra-poema’ em *Befreiung von der Flucht*, o tomo que constitui a reedição, em 1968, da antologia de 1958, *Gedichte*, com acréscimo de alguns ‘contra-poemas’ para assinalar uma visão diferenciada da realidade pelo poeta, dez anos após a primeira publicação. Em outras palavras: o comprometimento de Fried com os versos que marcam nitidamente a ambivalência da palavra continua em 1968, isto é, no ano da publicação da segunda versão de “Fall ins Wort”. Isto demonstra também para Kaukoreit a estrutura antonímica da obra frideana. (Cf. Idem, *ibidem*)

¹⁸⁸ Walter Hinderer: “Sprache und Methode: Bemerkungen zur politischen Lyrik der sechziger Jahre. Enzensberger, Grass, Fried”, in: Wolfgang Paulsen (Org.): *Revolte und Experiment. Die Literatur der 60er Jahre in Ost und West*, Heidelberg, 1972, pp. 98-143

¹⁸⁹ Urs Widmer: *1945 oder die ‘Neue Sprache’*, Düsseldorf, 1966, p. 199 (apud Walter Hinderer: *op. cit.*)

Brecht. Hinderer define o começo da década de sessenta, mais precisamente os dias em torno do ano de 1962, como ponto solistial, em que os poetas voltam para uma relação de tensão entre linguagem e realidade e a formas mais comunicativas de poesia. Os agentes desta mudança são para ele Hans Magnus Enzensberger, Günter Grass, Peter Rühmkorf, Helmut Heissenbüttel¹⁹⁰ e também Erich Fried.

A evolução literária de Fried parece de certa maneira corresponder a este ponto de vista. Já se disse anteriormente que o poeta reencontra um tom mais engajado na publicação de *Warngedichte* em 1964 e publica, dois anos depois, com *und Vietnam und* um livro que não só tem um adversário bem definido, as atividades guerreiras dos Estados Unidos no Vietnã, mas também se utiliza predominantemente de uma linguagem comunicativa e de conteúdo referencial. O poema que marca o contraponto à fórmula de Hofmannsthal é bem mais tardio (cf. p. 11) e se fosse lido sem ponderações referente à obra toda, encobriria com uma falsa uniformidade a cesura mais ou menos nítida da década de sessenta. As razões para a saída do 'solipsismo' são com certeza múltiplas. De um lado, está a própria escalada do conflito no oriente, de outro, a reaproximação com o continente europeu, principalmente as freqüentes viagens à Alemanha Ocidental, a partir do final da década de cinqüenta, que levam em 1963 ao fator mais concreto: o encontro com os poetas acima citados, na *Gruppe 47*. No entanto, vimos também que o ponto de partida de Fried difere daquele dos líricos no continente. As metáforas estão quase que ausentes na sua obra, já nos versos das décadas quarenta e cinqüenta. E se sua 'lírica de natureza' parece estabelecer parentescos temáticos, Alexander von Bormann mostrou que ela é antes crítica daquilo que tradicionalmente se chama de lírica da natureza.¹⁹¹ Tampouco as publicações anteriores a 1964 são livres de textos engajados. Muito ao contrário. Fried escreveu no prefácio de *Von Bis nach Seit* - a antologia que em 1985 traz a público versos do autor, escritos entre 1945 e 1958, mas que ainda não tinham sido publicados - :

"[...] Além disso, existem entre os meus poemas dos anos 1945 a 1958 muitos imediatamente ou mediatamente políticos, como aconteceu sempre na minha obra, antes disso e desde então. Em resumo, penso que, sem estes poemas publicados aqui em *Von Bis nach Seit*, as relações entre os meus versos juvenis e minhas publicações posteriores não poderiam ser entendidos muito bem."¹⁹²

¹⁹⁰ A inclusão de Heissenbüttel na lista diferia em suas razões da menção dos demais poetas. Hinderer, porém, não detalha esta diferença na seqüência do artigo.

¹⁹¹ Cf. Alexander von Bormann: "Wörtlichkeit für Bildlichkeit. Erich Frieds Kritik der Naturlyrik", ed. cit.

¹⁹² "Ausserdem gibt es unter meinen Gedichten aus den Jahren von 1945 bis 1958 viele unmittelbar oder mittelbar politische, wie bei mir schon immer, zuvor und seither. Alles in allem glaube ich, das man ohne die hier im Band *Von Bis nach Seit* veröffentlichten Gedichte die Zusammenhänge zwischen meinen

Que isto não é uma impressão subjetiva do poeta demonstram alguns poemas já tratados aqui - por exemplo "Männerlied", "Weihnachtslied" e "Fähre" (cf. p. 40, 44 e 56 respectivamente) - que certamente não são apolíticos. A linguagem de textos como "Atomzeitalter 1945"¹⁹³, por sua vez, não se diferencia em quase nada das linhas mais engajadas pós-sessenta e seis. Junta-se a isso que embora boa parte da recepção crítica caracterizasse e estigmatizasse Fried como produtor de 'poesia combativa', nunca faltaram em sua obra poemas essencialmente líricos, de reflexão sobre a língua e o sujeito, mesmo depois da virada nos anos sessenta.

Ora, estas contradições projetam também reflexos para o nosso ponto de partida metodológico. Na medida em que tínhamos expressado a opinião segundo a qual determinados tipos de jogos de palavra estariam predominantemente colocados a serviço de certos conteúdos poéticos, seria de se esperar que os jogos que envolvem em primeiro lugar o significante, tais como a apofonia, a homofonia, e a formação de palavras, veiculassem antes uma mensagem mais introspectiva, voltada ao eu e à linguagem. Pertenceria a seu domínio também a temática psicanalítica, enquanto que os jogos que operam mais do lado do significado, a superliteralidade, os antônimos e os ditos, provérbios e expressões idiomáticas, levariam à abertura do discurso poético, a uma linguagem mais comunicativa e engajada. Pois bem, em termos gerais esta oposição condiz com a realidade poética na obra de Fried. Mas não é menos verdade que nos casos concretos acabamos de ler um poema engajado repleto de homofonias, ao passo que no final do capítulo passado analisamos "Schwertwert" que, malgrado sua aparência de purismo lírico, iconizado pela palavra reluzente "espada de orvalho", revelou em seu bojo um conteúdo igualmente engajado. Entretanto a situação paradoxal talvez não seja tão admirável. Lembrando que Saussure definiu certa vez significante e significado como sendo verso e anverso de uma folha de papel, a linha a ser traçada entre poesia engajada e poesia pura teria então, segundo as nossas acerções anteriores, de passar em algum lugar localizável na ínfima materialidade desta folha. Uma tarefa que dificilmente pode ser contemplada com muito sucesso. A fluidez dos limites é também demonstrada pela seguinte afirmação de Hans Magnus Enzensberger:

"A linguagem política que é hoje falada na Alemanha, opõe-se a qualquer razão. É possível falar sobre ela, dentro dela não. Muitos de seus vocábulos baseiam-se no princípio semântico

Jugendgedichten und meinen späteren Veröffentlichungen nicht gut verstehen könnte." (Erich Fried: *Von Bis nach Seit*, in: *Werkel*, p. 74)

¹⁹³ Cf. Idem, *ibidem*, p. 80

de colocar o estado de coisas a ser expressado de ponta-cabeça. Nestes casos basta invertê-los, para que surjam traduções em língua alemã.”¹⁹⁴

Se a atenção do poeta parece estar voltada para o significado, o que é reforçado pela proximidade às formulações de Brecht com relação à quinta dificuldade de escrever a verdade¹⁹⁵, é por outro lado difícil imaginar (tomando as palavras de Enzensberger ao pé da letra) como as palavras poderiam passar pela inversão sem que com isso fossem afetadas em suas entranhas materiais. Trocar o solo mentiroso pela visão do céu (abismo) significaria assim ter suas letras embaralhadas, seus fonemas trocados, seus morfemas perdidos e talvez até novas sílabas acrescentadas. Sem portanto esperar demasiado sucesso na separação nítida dos objetos embricados, mas não satisfeitos pela confusão paradoxal e, em última instancia, tautológica de ‘poesia pura’ e ‘poesia engajada’, passamos com isso à leitura de mais alguns poemas.

O quarto poema de *und Vietnam und* contém estes versos:

Was alles heisst	Aquilo tudo que quer dizer
1	1
Warum warst du nicht wie der Baum Trung Quan? sagt ein Mädchen	Por que não foste como a árvore Trung Quan? diz uma menina
Das heisst ihr Geliebter ist einer von den Verbrannten	Isso quer dizer seu amado é um dos carbonizados
Die Blätter des Baumes Trung Quan fangen nicht Feuer wie Bambusstäbe oder Menschenhaut	As folhas da árvore Trung Quan não pegam fogo como varas de bambu ou pele humana
2	2
Fauler Hund heisst eine eiserne Kreuzung von Fliegerbombe und Dumdumgeschoss Sicherheitszünder heisst ein Bauer den man vorantreibt an einem Strick über ein Minenfeld	Cachorro mole quer dizer um cruzamento de ferro entre bomba e projétil dundum Espoleta de segurança quer dizer um camponês numa corda que é mandado à frente num campo minado

¹⁹⁴ “Die politische Sprache, die heut in Deutschland gesprochen wird, widersetzt sich aller Vernunft. Man kann über sie sprechen, in ihr nicht. Viele ihrer Vokabeln beruhen auf dem semantischen Prinzip, den Sachverhalt, der ausgedrückt werden soll, auf den Kopf zu stellen. In solchen Fällen genügt es, sie umzukehren, damit Überstzungen ins Deutsche entstehen.” (Hans Magnus Enzensberger: “Rede zur Verleihung des Georg-Büchner-Preises 1963”, in: *Deutsche Akademie für Sprache und Dichtung. Jahrbuch 1963*, Heidelberg, Darmstadt, 1964, p. 130. Apud Walter Hinderer: op. cit.)

¹⁹⁵ Bertold Brecht: “Fünf Schwierigkeiten beim Schreiben der Wahrheit”, in: *Gesammelte Werke*, 18, pp. 222-239. Brecht elenca, sob o título “5. A astúcia de espalhar a verdade entre muitos”, maneiras de proteger a verdade da censura e do velamento pelo poder. “Konfutse falseava um velho almanaque patriótico. Ele modificava apenas certas palavras. Se estava escrito: ‘O regente de Kun mandou matar o filósofo Wan porque este disse isto e aquilo’, Konfutse colocava ‘assassinar’ no lugar de matar. [...]”

Quem disser, em nosso tempo, *população, ao invés de povo, e propriedade rural (Landbesitz), ao invés de terra (Boden)*, já deixa de dar suporte a muitas mentiras. Pois tira das palavras o seu misticismo podre.” (Grifo de Brecht).

Tauziehen
heißt einen Gefangenen
an einem Tau nachschleifen
beim Durchfahren durch ein Dorf
das man so verwarnt

[...]

5

Schwarze Jacken und Hosen tragen
heißt Bauer sein
nicht Vietcong sein

Getötet werden

heißt nachher

Vietcong *gewesen sein*¹⁹⁶

Cabo de guerra
quer dizer arrastar
um prisioneiro amarrado num cabo
para assim advertir o povoado
que de jipe se atravessa

[...]

5

Usar calças e jaquetas pretas
quer dizer ser camponês
não vietcongue

Ser morto

quer dizer depois

ter sido vietcongue

O texto veta sistematicamente o processo de metaforização. Onde o tropo levaria a outro lugar, o poeta força a volta à literalidade nua e crua da guerra. Para o leitor de hoje, é evidentemente difícil comprovar a procedência dos termos que são objeto da operação poética. Quem, no entanto, conhece um pouco do método de trabalho de Fried, suspeita que as expressões possam ter sido colhidas em árduas pesquisas e leituras atentas nos mais variados meios de comunicação. Mesmo que nem todas tenham sido utilizadas como aparece no poema, o processo como um todo permanece ainda assim plausível. Situações especiais e extremas forjam também sempre uma linguagem e um jargão próprio das pessoas nelas envolvidas. Não raras vezes a imprensa adere ao mecanismo e acaba com isso por barrar, deliberada ou forçosamente, um pedaço da realidade. Se aqui só podemos supor o noticiário sobre a guerra como sendo a fonte de Fried, cinco páginas adiante a relação é explícita:

17.-22. Mai 1966

Aus Da Nang
wurde fünf Tage hindurch
täglich berichtet:
Gelegentlich ein paar Schüsse

Am sechsten Tag wurde berichtet:
In den Kämpfen der letzten fünf Tage
in Da Nang
bisher etwa tausend Opfer¹⁹⁷

17.-22. de maio 1966

Noticiou-se de Da Nang
durante cinco dias
diariamente:
De quando em quando tiros isolados

No sexto dia foi noticiado:
Nos combates dos últimos cinco dias
em Da Nang
até agora cerca de mil mortos

O poema é agrupado em torno de uma lacuna a ser completada pelo leitor. Esta lacuna coincide com o espaço em branco na separação das duas estrofes. A falta de coerência que cava um fosso entre os versos quatro e cinco só pode ser sanada com uma

¹⁹⁶ Erich Fried: *und Vietnam und*, in: *Werke 1*, pp. 367-368

¹⁹⁷ *Idem*, *ibidem*: p. 373

informação complementar. Ou a imprensa deixou de noticiar algum fator horripilante que teria provocado cerca de mil mortos em apenas um dia, ou os tiros isolados talvez não fossem tão isolados assim. Vê-se que o buraco no meio do texto tende a aumentar e contaminar a sua totalidade, em última instância, transbordá-lo. Na medida em que as informações veiculadas sobre os seis dias em maio de 1966 são falhas ou mentirosas, o furo projeta sua sombra para a cobertura toda do conflito no oriente.

Os próximos versos a serem transcritos aqui continuam ligados à imprensa. O primeiro texto da última sessão do livro *Unter Nebenfeinden* (1970), intitulada “Einzelfälle” (‘casos isolados’), diz:

Die Drahtzieher

Einen Draht
kann man durch alles ziehen

durch Ohren
durch Hoden und Glied
durch Brüste
durch beide Wangen

Ein kleiner Ruck an dem Draht
macht Gefangene fügsam
und bringt sie zum Reden
ohne dass vorher einer

aus dem fliegenden Hubschrauber
gestürzt werden muss
damit die anderen
nicht mehr hartnäckig schweigen

Dann das Geständnis
und dann erst die Blutvergiftung
Ausgang tödlich
Keiner erhebt mehr Klage

an weichem Draht ihn die Freiheit
gezogen hat

Die Verwendung von Draht zur Kontrolle gefangener
Angehöriger der Befreiungsfront in Vietnam - oder
Gefangene unter blosser Verdacht - wurde besonders
1967 / 68 wiederholt in der englischen Presse
gemeldet.¹⁹⁸

Os detentores das rédeas

Com um fio
pode-se perpassar tudo

orelhas
escroto e membro
peitos
e ambas as bochechas

Uma pequena puxada no fio
deixa prisioneiros obedientes
e os faz falar
sem que antes um

tenha que ser jogado
do helicóptero
para que os outros
não se calem tão teimosos

Depois a confissão
e só então o tétano
com conseqüências mortais
Ninguém mais se queixa

Qual foi o fio com que a
liberdade o puxou

A utilização de arame para o controle de prisioneiros,
membros do front de libertação do Vietnã - ou prisioneiros
apenas sob suspeita -, foi reiteradamente noticiado pela
imprensa britânica, principalmente em 1967 / 68.

¹⁹⁸ Idem: *Unter Nebenfeinden*, in: *Werke2*, p. 39

Desta vez a notícia jornalística não é alvo da crítica, mas serve ao poeta como ponto de partida para reflexões sobre a malha política que enreda os bastidores do poder e o palco concreto dos acontecimentos da guerra. A palavra *Drahtzieher* designa em sua acepção figurada aqueles que detêm o fio da meada das intrigas, que maquinaram a trama, que dão as cartas no jogo do poder. A modificação de significado a partir do sentido original “produtor de fio de arame” valeu-se provavelmente da imagem do teatro de fantoches em que as marionetes têm seus membros puxados por fios e movem-se, desenvolvendo a trama, apenas graças a esta lógica. Poderia-se com alguma razão identificar os torturadores do poema como títeres dos poderosos nos bastidores, os políticos, banqueiros, industriais e outros interessados na guerra. A crítica do poeta contudo é mais acerba. Através do uso da superliteralidade, mandantes e executores das crueldades se fundem. Os algozes são mero prolongamento ou braço gigante dos figurões, enquanto os verdadeiros títeres, os não figurada mas literalmente puxados, são os prisioneiros vietnamitas. Com o artifício lingüístico, Fried imputa responsabilidade direta àqueles que freqüentemente se eximem dos “excessos e exageros cometidos em casos isolados”. É neste sentido também que tem que ser lido o final sarcástico do poema. A desfiguração da realidade pelo discurso do poder chega ao ponto de não apenas isentar determinados círculos, ao culpar os agentes diretamente envolvidos, mas ao contrário atribuir *summa summarum* as barbaridades ao conceito abstrato da liberdade. Já que se age em seu nome, ou seja, em prol da libertação do Vietnã da maldição comunista, é ela que indiretamente dita o comportamento.

De uma outra espécie de literalidade é o seguinte texto que também se encontra no livro *Unter Nebenfeinden*:

Tiermarkt / Ankauf	Animais / Compra
Der Polizeipräsident in Berlin sucht: Schäferhundrüden.	O presidente da polícia de Berlin procura: machos de pastor alemão
Alter ein bis vier Jahre, mit und ohne Ahnentafel.	Idade um a quatro anos, com ou sem Pedigree
Voraussetzungen: einwandfreies Wesen rücksichtslose Schärfe ausgeprägter Verfolgungstrieb	Características: gênio impecável ferocidade irrestrita instinto de perseguição acentuado

¹⁹⁹ Idem, *ibidem*: pp. 26-27

Schussgleichgültig und gesund	Indiferença a tiros e saudável
Überprüfung am ungeschützten Scheintäter Hund mit Beisskorb	Verificação em infrator fictício desprotegido cachorro com açaimo
Gezahlt werden bis zu 750,-- DM	Paga-se até 750,-- DM
Angebote an: Der Polizeipräsident in Berlin W-F 1	Ofertas para: O presidente de policia de Berlin W-F1
1 Berlin 42 Tempelhofer Damm 1-7 Tel. 69 10 91	1 Berlim 42 Tempelhofer Damm 1-7 Fone 69 10 91
Apparat 27 61 Strich 64	Ramal 27 61 Traço 64

Diese Anzeige des Polizeipräsidioms erschien im Westberliner Tagesspiegel am 28. Februar und 7. März 1970. 28. Februar: Reisskorb; 7. März: Beisskorb - Wortlaut nicht verändert.¹⁹⁹

Este anúncio da presidência da polícia foi publicado no jornal *Tagesspiegel* de Berlim Ocidental nos dias 28. de fevereiro e 7. de março. 28. de fevereiro: 'Reisskorb'; 7. de março: 'Beisskorb' - teor sem modificações.

A tática de publicar notícias da imprensa tal qual, apenas separando as linhas em versos, era utilizada com alguma frequência por Fried. Ele dizia que a partir da 'versificação' seria mais fácil entender o que realmente estava escrito nos textos. No caso aqui, trataria-se de verificar o vocabulário ainda essencialmente fascista no discurso oficial da polícia berlinense em 1970.

Tão prosaicos quanto "Tiemarkt/Ankau!" são os versos que seguem, publicados inicialmente no jornal *Frankfurter Rundschau*, do dia 27.7. de 1974 e posteriormente incorporados ao tomo *So kam ich unter die Deutschen*:

Märchenstunde	Hora dos contos de fada
Da hat einer versucht einige Polizisten von einem der schon am Boden lag abzuhalten	Então um tentou afastar alguns policiais de um outro que já estava no chão

²⁰⁰ Idem, *So kam ich unter die Deutschen*, in: *Werke2*, pp. 297-298

Er hat gerufen:
"Nicht schlagen!
Mein Vater stirbt sonst!"
darauf ein Polizist:
"Märchenstunde ist morgen!"

Sind die wahren Märchenerzähler die
die die Märchen
für wahr ausgeben
und die Wahrheit
für blutige Märchen?

Ist das Märchen das Märchen
von der Korrektheit
der Polizei
und die Wahrheit
die blutige Wahrheit?

Wenn Märchenstunde
erst morgen ist
soll vielleicht heute
Stimmung gemacht werden
für das kommende Märchen?

Wird es wieder
ein deutsches
Volksmärchen sein?
Wer wird es wem erzählen?
Und wie wird es enden?²⁰⁰

Ele gritou:
"Não batam!
Senão meu pai morre!"
Ao que retrucou um dos policiais:
"Hora dos contos de fada é amanhã!"

Serão os verdadeiros contadores dos contos
aqueles que fazem passar os contos de fada
por verdade
e a verdade por
contos de fada sangrentos?

É o conto de fada
o conto
da correção da polícia
e a verdade
a verdade sangrenta?

Se a hora dos contos de fada
é só amanhã
será que a intenção hoje
é preparar o clima
para o conto de fada a chegar?

Será ele de novo
um conto de fada
popular alemão?
Quem contará para quem?
E como terminará?

Fried explicitou o contexto dos versos da seguinte forma:

"Em certas ocasiões também o esclarecimento de tais fatos²⁰¹ pode ser tarefa da literatura, só em certas ocasiões, não em geral. Muitas vezes um artigo é mais adequado do que um poema engajado. Quando certo dia, na região do Ruhr, um homem foi morto pela polícia a golpes de cassetete, eu queria escrever um artigo sobre isso na *Frankfurter Rundschau*, mas eles não queriam nenhum artigo sobre isso. Então liguei para o suplemento literário e perguntei se poderia publicar um poema sobre o assunto; isso era possível. Então perguntei se também poderia escrever uma introdução para que as pessoas soubessem do que se tratava. Também era possível, disseram. Assim este caso, que foi um caso gravíssimo, chegou, apenas através do meu poema, à grande imprensa e foi em seguida também discutido publicamente."²⁰²

²⁰¹ Fried refere-se aqui ao episódio da morte do estudante Georg von Rauch que ele estava discutindo no parágrafo anterior e que nós relatamos nas pp. 19-20 deste trabalho.

²⁰² "Unter Umständen kann auch die Aufhellung solcher Dinge Aufgabe der Literatur sein; nur unter Umständen, nicht im allgemeinen. Oft kann ein Artikel so etwas besser als ein engagiertes Gedicht. Als im Ruhrgebiet ein Mann von der Polizei totgeschlagen worden war, wollte ich in der *Frankfurter Rundschau* einen Artikel darüber schreiben, aber sie wollten keinen Artikel darüber. Da rief ich die Literaturabteilung an und fragte, ob ich ein Gedicht darüber bringen könnte; das war möglich. Ich fragte, ob ich dazu auch eine Einleitung schreiben könne, damit die Leute wissen, worum es sich dabei handelt. Auch das sei möglich, sagten sie. So ist durch mein Gedicht dieser Fall, der ein besonders arger Fall war, überhaupt erst in die grosse Presse gekommen und wurde dann in der Öffentlichkeit auch diskutiert." (Erich Fried: "Was soll und kann Literatur verändern", in: *Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur*, ed. cit., p. 83)

A introdução que Fried publicou com os versos é esta:

“Em memória a Günther Routhier, falecido no hospital da Universidade de Essen no dia 18.06. de 1974 devido a ferimentos (hemorragia cerebral) causados, no dia 5. de junho em Duisburg, por policiais da polícia política que avançaram em ação violenta contra espectadores de um processo trabalhista. O filho de Routhier avisou inutilmente o policial que seu pai era hemofílico e poderia morrer por causa dos golpes. Por ocasião do enterro no dia 24. de junho, participantes do cortejo, mesmo aqueles que carregavam coroas, foram espancados com cassetetes por policiais e coroas foram destruídas.”²⁰³

A onipresença da relação com a imprensa não se deve à nossa escolha dos textos. Esta obedeceu antes à preocupação de incorporar poemas dos dois tomos ditos essencialmente engajados, isto é, *und Vietnam und* e *So kam ich unter die Deutschen*, bem como contemplar versos que trabalhassem com a superliteralidade. A proximidade com o noticiário, enraizada certamente no trabalho jornalístico do autor na BBC, caracteriza os poemas no sentido de seu valor comunicativo. Isso quer dizer nas palavras de Peter Rühmkorf:

“[...] Aqui [...] a pergunta pelo valor prático dos poemas e por seu possível uso ganha um sentido bem plausível: porque cada um destes poemas pode, de sua maneira, ser utilizado como decodificador, apto a passar um Raio X eficaz nos embrulhamentos do poder, e assim revelar ao conhecimento um pedaço da existência dissimulada.”²⁰⁴

Entretanto convém não gastar demais o valor comunicativo da lírica de Fried, pois ele expressou seu ceticismo a respeito em mais de uma oportunidade e sublinhava que o escritor escreveria em primeira instância para si mesmo. As fórmulas ibsenianas do combate às assombrações pelas forças sinistras dentro de si e da escritura enquanto julgamento do eu, sobrepõe-se à poesia feita com palavras de ordem. Mesmo a exigência de voltar a arte contra o estranhamento se traduz, a final de contas, como

²⁰³ “Zum Andenken an Günther Routhier, gestorben in der Universitätsklinik Essen am 18. Juni 1974 an Verletzungen (Gehirnblutung), die ihm von Beamten der Politischen Polizei in Duisburg am 5. Juni zugefügt wurden, die bei einer Arbeitsgerichtsverhandlung gegen die Zuschauer unter Gewaltanwendung vorgingen. Vergeblich warnte Routhiers Sohn den Polizisten, sein Vater sei Bluter und könne an Knüppelhieben sterben. Beim Begräbnis am 24. Juni wurden Teilnehmer des Trauerzuges, auch Kranzträger, von Polizisten mit Knüppeln geschlagen und Kränze zertreten.” (Idem, *ibidem*, pp. 83-84).

²⁰⁴ [...] “Hier bekommt [...] die Frage, was von den Gedichten praktisch zu halten sei und was man mit ihnen anfangen könne, einen sehr plausiblen Sinn: weil sich jedes dieser Gedichte auf seine Art als Dechiffriergerät verwenden lässt, geeignet, herrschende Einwickelverfahren nachhaltig zu durchleuchten und mithin ein Stück verstellten Daseins zur Kenntlichkeit zu entwickeln.” (Peter Rühmkorf: “Die Mord- und Brandsache. Erich Fried: *und Vietnam und*”, in: *Der Spiegel* do dia 24.4. 1967, p. 168 - citação segunda a republicação em Erich Fried: *1921-1988. Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Materialien und Texte zu Leben und Werk*, ed. cit., p.42)

tentativa de resistência ao estranhamento na subjetividade. À medida que a esfera pública se compõe por indivíduos, a realidade se transformaria automaticamente a partir da cura dos sujeitos. É evidente, porém, que nem por isso Fried descartava ações concretas.²⁰⁵

Que determinados críticos fecharam sistematicamente os ouvidos diante destas ponderações do poeta e de explicações como as que acompanham “Tiemarkt/Ankauf” e “Märchenstunde”, demonstra, enquanto contraface, a relativa eficácia de sua lírica. Erich Fried incomodava e por isso tinha de ser estigmatizado.

Contudo ainda não avançamos muito no que diz respeito a uma definição mais nítida dos contornos de poesia pura e poesia engajada. A metáfora valeriana, que diz que a poesia está para a dança como a prosa para a marcha²⁰⁶, mostra-se, embora pareça bater na tecla em questão, duplamente inútil para o nosso propósito. A poesia, do lado de cá da linha divisória, compreende em Valéry a criação literária como um todo, enquanto a prosa, do lado de lá, representa a linguagem do dia-a-dia. Por outro lado, estamos, por nossa vez, lidando com um poeta que não entende nem mesmo a lírica mais pura como um movimento que esgote seu sentido no próprio fato de se movimentar. Se podemos então, com alguma convicção, separar os últimos dois poemas tratados aqui do âmbito da lírica - embora talvez não chegássemos a concordar com Martin Kane que diz que tais textos “não levam a uma experiência poética do mundo, proporcionada por linguagem, mas a um debate político”²⁰⁷ - e assim a decisão entre lírica pura e engajada torna-se desnecessária para estes casos, a postura frente os outros versos é bem menos inequívoca.

No entanto, pode-se por hora ao menos assegurar que o conteúdo referencial certamente não é o divisor de águas. Depois da famosa frase de Adorno, muito

²⁰⁵ É dele, por exemplo, a sugestão na última reunião da *Gruppe 47* de elaborar uma resolução que comprometesse todos os membros do grupo a não publicarem qualquer texto nos veículos de comunicação do conglomerado sensacionalista de Axel Springer, além de conclamar também outros escritores, literatos e editores a boicotarem esta companhia. (Cf. Gerhard Lampe: op. cit., pp. 125-127 e Erich Fried: “Grass oder Gruppe?”, in: *konkret*, Nº11, 1967)

²⁰⁶ Cf. Paul Valéry: “Poésie et pensée abstraite”, in: *Variété*, op. cit., p. 1331

²⁰⁷ Cf. Martin Kane: “From Solipsism to Engagement. The development of Erich Fried as a Political Poet”, in: *Forum for Modern Language Studies*, XXI, Nº2, April 1985, pp. 151-169. Interessante é que aqui, mesmo um crítico na soma benevolente comete a imprudência de fazer concessões ao livro *und Vietnam und*, ao passo que condena *So kam ich unter die Deutschen* na totalidade, como obra que não “apela à sensibilidade estética do leitor”. Na medida em que ambos os livros são heterogêneos (no caso de *So kam ich unter die Deutschen* teria que ser lembrado por exemplo “Heime” enquanto texto esteticamente bem sucedido - cf. p. 68 do nosso trabalho) só se pode concluir que também Martin Kane mede com o padrão político, embora reclame justamente a manutenção do escopo estético ao poeta. Se a condenação da guerra do Vietnã pode ser engolida com ressalvas por Kane, a simpatia com a causa - não com os meios! - do grupo Baader-Meinhof, por parte de Erich Fried, bem como a sua crítica à democracia da Alemanha Ocidental, não parecem lhe descer.

escreveu-se sobre a impossibilidade de produzir arte a partir de determinadas temáticas, sendo Auschwitz o exemplo por excelência. Poucos, porém, tinham razões tão teoricamente bem fundamentadas e ponderadas como o frankfurtiano. É bom que se previna logo de saída o equívoco de que achássemos o conteúdo temático das obras de arte tão irrelevante a ponto de cogitar a possibilidade teórica da produção de obras esteticamente aceitáveis a partir de ideários fascistas, totalitários, racistas, opressores, ou qualquer outra desgraça deste tipo. Se entendemos bem o que Adorno quis dizer, a lírica depois de Auschwitz se proibiria porque tais regressões da sociedade demandariam igualmente uma regressão mental no sentido de uma literatura engajada. Nisso a obra de arte perderia seu valor artístico por perder sua autonomia. Ao passo que a obra clama por comunicação, ela revogaria a mais radical suspensão dos significados em vigor, possível pela retração da criação artística em si mesmo. O resultado seria a reificação (*Verdinglichung*) desta mesma literatura que se propõe a combatê-la na sociedade. Produtos deste feito seriam inofensivos à lógica do poder e devorados com facilidade pelo *status quo* cultural. Contudo a afirmação de Adorno, dizendo que não queria amenizar seu veredicto sobre a lírica pós Auschwitz²⁰⁸, contém indiretamente seu contrário. Por um lado, a posição oposta, expressada por exemplo na réplica de Enzensberger, contém aspectos igualmente consistentes - e Adorno menciona isso logo em seguida²⁰⁹ -, por outro, é possível vislumbrar na reiteração uma secreta admissão de que a univocidade da condenação está um tanto à revelia da dialética no próprio pensamento adorniano. Em outro lugar, ele definira a relação entre indivíduo e sociedade como via de mão dupla, sendo a linguagem o canteiro do meio que une e separa as pistas e a lírica a “prova estética deste filosofema dialético”.²¹⁰ Na medida em que ficou patente com o “Ministério de Propaganda e Esclarecimento Popular” no Terceiro Reich que o poder forja a língua nos moldes de destruição e malança, há de se admitir também, na inversão dialética, a possibilidade de salvação através das palavras, pelo menos em teoria.

Indício quase iniludível de uma literatura engajada que continua a participar do jogo cultural nefasto é, segundo Adorno:

²⁰⁸ Cf. Theodor W. Adorno: “Engagement”, in: *Noten zur Literatur III*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, p. 422

²⁰⁹ Idem, *ibidem*, p. 423

²¹⁰ Idem: “Rede über Lyrik und Gesellschaft”, in: *Noten zur Literatur I*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1990, pp. 56-57

“ [...] que ela dá a entender, voluntariamente ou não, que mesmo nas situações extremas, e principalmente nelas, floresça o humano; por vezes isso transforma-se numa metafísica turva, a qual porventura afirma o horror, tosquiado em forma de situação limite, ao passo de proclamar que aí apareceria a essência do ser humano. No aconchegante clima existencial, embacia a diferença entre algozes e vítimas, já que ambos são igualmente abandonados à possibilidade do nada, o que evidentemente é, na maioria dos casos, mais saudável para os algozes.”²¹¹

Se esta afirmação pretende abrangência maior do que a polêmica localizada com Sartre, tem que se, no mínimo, cogitar a observação de Fried, segundo a qual condenar à morte, num piscar de olhos, mesmo o pior fascista, apenas por ser fascista, e matar assim um ser humano sem ao menos refletir um segundo sobre este caso extremo de existência, representa, por sua vez, um grau extremo de estranhamento.²¹² Uma outra crítica de Adorno referente à lírica sobre a desgraça compreende o potencial desta de ainda extrair, mesmo da maneira mais longínqua, prazer da crua dor física do corpo humano. Com isso se feriria o pudor diante das vítimas e a moral, que demanda à arte o não esquecimento dos atos horrendos, deslizaria para o abismo de seu contrário. Ora, considerar como vítimas apenas aqueles que morreram, é uma visão um tanto estreita. Para estes, com o perdão da palavra, já não há mais salvação. Mas existem também aqueles que ‘sobreviveram’, além das vítimas potenciais do futuro. Prazer na lírica sobre Auschwitz? Talvez. Mas é um prazer da resistência, um prazer que permite aos ‘sobreviventes’ continuarem vivendo, a exemplo das crianças que procuram nas crueldades dos contos de fada a correspondência dos pesadelos que atormentaram sua vivência na escuridão. Quem leu Freud deveria saber que estranhamente a extração de prazer do horrendo não reverte este em seu contrário. O horrendo mesmo pode perversamente causar prazer. Porém, é um prazer de uma textura diferente do que aquele que nos deixa com o coração leve e alegre. Na leitura da “Todesfuge” de Celan, que tantas vezes esteve sob fogo cruzado referente a esta temática - embora não por Adorno -, ele se manifesta em forma de contraveneno gelado, de um frio que sobe pela espinha e não pode, é claro, fornecer a realidade imediata dos acontecimentos nefastos, mas mesmo assim nos faz beber um pouco do “leito negro da manhã” e vivenciar o

²¹¹ “[...] dass sie, absichtlich oder nicht durchblicken lässt, selbst in den sogenannten extremen Situationen, und gerade in ihnen, blühe das Menschliche; zuweilen wird daraus eine trübe Metaphysik, welche das zur Grenzsituation zurechtgestutzte Grauen womöglich insofern bejaht, als die Eigentlichkeit des Menschen dort erscheine. Im anheimelnden existentiellen Klima verschwimmt der Unterschied von Henkern und Opfern, weil beide doch gleichermassen in die Möglichkeit des Nichts hinausgehalten seien, die freilich im allgemeinen den Henkern bekömmlicher ist.” (Idem: “Engagement”, in: *Noten zur Literatur III*, ed. cit., p. 424)

²¹² Cf. Dick van Stekelenburg: “Man kann sich wehren. Gespräch mit Erich Fried”, in: Erich Fried: *1921-1988. Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Materialien und Texte zu Leben und Werk*, ed. cit., p.53

gosto deste através do sofrimento de seu autor. Agora, quem leu Freud até o final, talvez suspeite que aqui estejamos às voltas com mecanismos que estão além do princípio do prazer.

Com o nome de Celan nos aproximamos de um assunto que talvez possa contribuir para a nossa controvérsia entre lírica pura e lírica engajada. O poeta que não permite nenhuma dúvida quanto ao lirismo de sua obra, nem tampouco pode ser rotulado de não-engajado, vide os ataques que há pouco relatamos. Significativamente já estamos de novo logo em meio a paradoxos. Se por um lado Celan confirma o caráter dialético da poesia e diz que o poema procura e demanda um outro, um tu, ele afirma no mesmo instante²¹³ que o verso é solitário e habita o vazio longínquo, o “lá fora”. Perguntas pelo homem, pela criatura, não encontram respostas neste mundo (“Que perguntas! Que demandas!”), apenas

“ela, a língua, não se perdeu, sim, apesar de tudo. Mas agora ela tinha que atravessar as suas próprias faltas de resposta, atravessar o horrendo calar, atravessar as mil tenebrosidades do discurso letal. Ela atravessou e não rendeu palavras para aquilo que aconteceu; mas ela atravessou os acontecimentos. Atravessou e lhe foi dado aparecer de novo à luz do dia, ‘enriquecida’ por aquilo tudo.”²¹⁴

Parte da contradição esta expressa neste pequeno poema:

Fadensonnen

über der grauschwarzen Ödnis.
Ein baum-
hoher Gedanke
greift sich den Lichtton: es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen.²¹⁵

Sóis filiformes

sobre o gris-negro ermo.
Um arvo-
rado pensamento
apanha o tom da luz: hão de
ainda ser cantadas canções além
dos homens.

Os versos que suscitaram uma verdadeira enxurrada de literatura secundária provocaram também um eco em Erich Fried:

²¹³ Cf. Paul Celan: op. cit., pp. 55-58

²¹⁴ “Sie, die Sprache, blieb unverloren, ja, trotz allem. Aber sie musste nun hindurchgehen durch ihre eigenen Antwortlosigkeiten, hindurchgehen durch furchtbares Verstummen, hindurchgehen durch die tausend Finsternisse todbringender Rede. Sie ging hindurch und gab keine Worte her für das, was geschah; aber sie ging durch dieses Geschehen. Ging hindurch und durfte wieder zutage treten, ‘angereichert’ von all dem.” (Idem: “Ansprache anlässlich der Entgegennahme des Literaturpreises der Freien Hansestadt Bremen”, in: *Der Meridian und andere Prosa*, ed. cit., p. 38)

²¹⁵ Idem: *Atemwende*, in: *Gedichte II*, Frankfurt a. M., Suhrkamp, 1995, p. 26

Beim Wiederlesen eines Gedichtes
von Paul Celan

“es sind
noch Lieder zu singen jenseits
der Menschen”

Lesend
von deinem Tod her
die trächtigen Zeilen
wieder verknüpft
in deine deutlichen Knoten
trinkend die bitteren Bilder
anstossend
schmerzhaft wie damals
an den furchtbaren Irrtum
in deinem Gedicht das sie lobten
den weithin ausladenden
einladenden
ins Nichts

Lieder
gewiss
auch jenseits
unseres Sterbens
Lieder der Zukunft
jenseits der Unzeit in die wir
alle verstrickt sind
Ein Singen jenseits
des für uns Denkbaren
Weit

Doch nicht ein einziges Lied
jenseits der Menschen²¹⁶

Ao reler um poema
de Paul Celan

“hão de
ainda ser cantadas canções além
dos homens”

Lendo
a partir de tua morte
as frutíferas linhas
de novo enlaçado
em teus nítidos nós
bebendo as amargas imagens
contrariado
dolorosamente como outrora
pelo terrível equívoco
em teu poema que elogiaram
o ao longe extensivo
invitativo
ao nada

Canções
sem dúvida
também além
do nosso morrer
Canções do futuro
além do tempo impróprio
que nos todos enreda
Um cantar além
do imaginável
Longe

Mas nem uma única canção
além dos homens

Este texto é entre outros objeto das análises de Johann Holzner, num ensaio que procura estabelecer relações de parentesco entre a lírica de Fried e Celan.²¹⁷ Embora a causa de Holzner parece ser justa²¹⁸, seus resultados não deixam de ser curiosos. Fried não estaria criticando a concepção de Celan, mas sim as interpretações inexatas que a crítica teria produzido a partir de seu poema. Pelas seguintes razões: a) O título. Um poema que se rejeita em definitivo provavelmente não seria objeto de releitura. b) O uso reiterado do participio que revelaria um processo de leitura ainda em andamento, ainda inconcluso. c) O uso dos adjetivos que não poderiam ser relacionados a uma

²¹⁶ Erich Fried: *Die Freiheit den Mund aufzumachen*, in: *Werke2*, p. 65

²¹⁷ Johann Holzner: “Die Worte sind gefallen. Notizen zu Paul Celan und Erich Fried, in: *Text+Kritik*, N°91, München, julho 1986, pp. 33-42

²¹⁸ Em seu artigo ele opõe-se por exemplo às exposições de Michael Zeller (“Die Aufklärung der Dunkelheit”, in: *Gedichte und Interpretationen. Bd. 6: Gegenwart*, Walter Hinck (Org.), Stuttgart, 1982), as quais não tivemos acesso, mas que, a julgar pelas citações de Holzner, aparentemente vêem entre as concepções líricas de Fried e Celan um contraste irreconciliável.

conotação negativa. d) A troca abrupta dos pronomes pessoais no verso dez refletiria a distância do autor em relação ao segundo pronome, isto é, aos críticos. Toda segunda estrofe teria de ser lida como recolocação das interpretações absurdas dentro dos limites da concepção celaniana e friedeana da lírica. e) A modificação da citação no corpo do texto frente à citação exata na epígrafe.

Poderíamos refutar exhaustivamente item por item. Permaneceremos, porém, no âmbito de alguns apontamentos indispensáveis. Que não se releia um poema ruim seria plausível. Mas não reler ou não continuar a ler um poema da qualidade de “Fadensonnen”, apenas por ele ter surgido do solo de uma concepção controversa da lírica, demonstraria uma mesquinhez que não era característica de Fried. Ademais havia uma razão concreta para a releitura. Celan foi para as águas do Seine em abril de 1970. O poema de Fried saiu em 1972. Mesmo dada a produtividade espantosa do vienense, é portanto provável que a notícia triste tenha influenciado diretamente, tanto na releitura, quanto na escritura do poema, o que, aliás, é dito literalmente nos primeiros dois versos. Holzner tem evidentemente razão quando diz que os adjetivos não são francamente negativos. Fried tinha, de fato, Celan em enorme estima e, além disso, uma grande sensibilidade para com a problemática deste. Mas daí a concluir que o poema admoesta os críticos enquanto simpatiza com Celan, são outros quinhentos. Como é que se explicaria então o “terrível equívoco” que Fried atribui ao texto de Celan (V 11-12)? Quanto à citação, é verdadeiro que Fried deslocou o *enjembement* nos dois versos finais. Sua versão é um quê mais explícita do que a de Celan. Mas é justamente aí que está o ponto. Ao nosso ver, a intenção de Fried é precisamente a de mostrar que o hiato, a oscilação entre a poesia que procura o tu e a poesia ‘desumana’ na obra de Celan provocaram, num instante em que o segundo momento foi poderoso demais, a dissolução do seu ser, ou seja, o suicídio. É o que demonstra o seguinte poema que, espantosamente, é também citado por Holzner para corroborar a sua tese:

Nachzügler

für Paul Celan

Nach:
Nachgezogen
Nachgezogen die Linie
(Lebens-
und Sterbens-)
die Linie
die keine Handlinie war

Re(a)traç(s)ado(r)

para Paul Celan

Ré:
Retraçada
Retraçada a linha
(da vida
e da morte)
a linha
que não foi uma linha da mão

²¹⁹ Erich Fried: *Die bunten Getüme*, in: *Werke2*, p. 321

die Linie derer die keine mächtigen Hände hatten	a linha daqueles que não tinham mãos poderosas
die keine Hände mehr haben Linien zu ziehen	que não têm mais mãos para traçar linhas
Nachgezogen die Linie derer die in die Hand der Mächtigen fielen derer die aus der Hand der Mächtigen fielen	Retraçada a linha daqueles que caíram na mão dos poderosos daqueles que caíram da mão dos poderosos
Nachgezogen der Linie bis zu ihrem Fall	Atrás da linha até a sua queda
Dort zog sie dich nach ²¹⁹	Lá ela te atrasou

Holzner quer ver este texto como ponto do 'i' de sua argumentação, na medida em que com ele seria demonstrado o parentesco entre Fried e Celan, já que combinaria "princípios estilísticos da lírica de Celan com a técnica do 'jogo de palavra sério' de Fried" e foi colocado por este em lugar de destaque (é o texto de abertura de *Die bunten Getüme*). Que esta ginástica para a homogeneização de Fried e Celan é equivocada - além de desnecessária -, mostra o trecho seguinte que, apesar de ter sido escrito algum tempo depois do poema, soa como comentário deste:

"Paul Celan disse-me que caracterizaria como tarefa do escritor, ou seja, sua própria tarefa, principalmente o registro dos contornos daquilo que aconteceu, antes de tudo, daquilo que se sofreu. E ele realizou a formulação do sofrido provavelmente de maneira mais grandiosa do que qualquer outro na lírica em língua alemã do pós-guerra. Há muito tempo já discutia isso sempre com ele, pois eu achava que apenas registrar o sofrimento e formular o sofrido talvez não pudesse dar força suficiente para continuar a suportar a vida. Já faz muitos anos que Celan foi para a água."²²⁰

²²⁰ "Paul Celan hat mir gesagt, er betrachte die Aufgabe des Schriftstellers, also seine eigene Aufgabe, hauptsächlich als die des Aufzeichnens der Konturen dessen, was geschehen ist, vor allem dessen, was erlitten wurde. Und die Formulierung des Erlittene hat er wahrscheinlich grossartiger als irgend jemand anderer in der deutschsprachigen Nachkriegslyrik zuwege gebracht. Ich hatte schon vor vielen Jahren mit ihm immer diese Diskussion, dass ich dachte, bloss das Leiden festzuhalten und das Erlittene zu formulieren, gibt einem vielleicht nicht genug Kraft, das Leben weiterhin zu ertragen. Es ist schon viele Jahre her, dass Celan ins Wasser gegangen ist." (Erich Fried: "Was soll und kann Literatur verändern", in: *Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur*, ed. cit., p. 77)

Quatro anos depois, na oralidade de uma conversa com Heiner Müller, Fried usa literalmente o termo do poema quando cita Celan. Ao mesmo tempo, a oposição é mais categórica ainda:

“[...] ele [Celan] me disse que caracterizaria como tarefa principal da poesia o registro e o retraçar dos contornos daquilo que aconteceu, principalmente daquilo que se sofreu. E eu achei que isso não é suficiente para sobreviver. Se bem que isso é uma postura bem judia, registrar ao decorrer do tempo como ação a surra que se levou. Mas aí é que está, pois isso justamente não é uma ação, mas apenas um sofrer. E para continuar, a gente tem que fazer algo contra.”²²¹

Com isso chegamos então ao ponto que nossas observações acerca de lírica pura e lírica engajada puderam alcançar: a intervenção do sujeito. Fried sempre a reiterou, mas quanto a sua eficácia oscilou conforme o grau de desespero e o horizonte político em questão. A um Adorno que certa vez disse de Brecht que o teatro épico deste pregava apenas às almas salvas²²², Fried retrucaria: e isso é pouco? Não têm também eles direito ao consolo, à auto-confirmação, à palavra encorajadora? Mas mesmo assim, é talvez graças às exposições de Adorno que vemos mais claro em relação ao nosso problema. Em se tratando de boa lírica, a intervenção do sujeito ocorre na língua. Como esta por sua vez é socialmente determinada, a obra artística é de antemão ‘engajada’. Neste sentido, é evidentemente inútil aventarmos uma ‘escala de engajamento’. Os fatores subjetivos no discurso não se contam como ervilhas. Também é interessante que, apesar das críticas, Fried considerava em geral os textos de Celan como sendo esteticamente superiores aos seus. E quando augura, em 1979, num poema que descreve com um tom algo brincalhão a autofagia do poeta²²³, que um de seus necrológios dizia “ele se consumiu diante do mundo”, isso soa, dois anos antes de sua primeira operação de câncer, mais como uma triste premonição de que talvez a sua intervenção não fosse tão diferente da de Celan. Ambos dançaram, cada um do seu lado, naquela prancha estreita de que falava Valéry. Frente à morte, curiosamente trocaram de papéis. Então era Fried o inativamente ativo. Ora, as posturas certamente

²²¹ “[...] hat er mir gesagt, er betrachte es als Hauptaufgabe der Dichtung, das, was geschehen ist, besonders das, was erlitten wurde, zu verzeichnen und die Konturen nachzuziehen. Und ich fand, dass das zum Überleben nicht genügt. Das ist zwar eine eminent jüdische Haltung, im Laufe der Zeit die Prügel, die man gekriegt hat, als Tat zu verzeichnen. Aber das ist eben keine Tat, sondern nur ein Erleiden. Und man muss, um weiterzumachen, etwas dagegen tun.” (Erich Fried & Heiner Müller: *Ein Gespräch*, Berlin, Alexander Verlag, 1989, p. 27). Ora, a observação de Fried sobre a passividade judia certamente dá margem a uma polémica considerável, da qual, porém, nos absteremos aqui.

²²² Cf. Theodor W. Adorno: “Engagement”, ed. cit., p. 418

²²³ Erich Fried: *Liebesgedichte*, in *Werke2*, p. 392

diferenciam-se a princípio. Mas a impressão que fica, é que ambos foram para as profundezas antes da hora. Não se lerá, pois, a eficácia de sua poesia na materialidade do que deixaram, mas antes no vazio que sua ausência infligiu. Paradoxalmente o abismo que os devorou, e aí esta a prova cabal da relação entre poesia e realidade, não foi o da palavra, mas sim, o abismo da vida.

V. “AO INVÉS DE UM EPÍLOGO

Também aquilo que escrevi
contra a vida
está escrito a favor da vida

Também aquilo que escrevi
a favor da morte
está escrito contra a morte”²²⁴

Ao longo dos quatro capítulos anteriores, chegamos a uma série de impasses e soluções provisórias que cabe agora retomar. Por ocasião da nossa tentativa de definição do jogo de palavra, descobrimos sua tendência de complementar com aspectos de motivação o caráter arbitrário da linguagem humana. Depois, na análise dos textos poéticos de Fried que se utilizavam de jogos de palavra, percebemos que o prazer estético relativo a estes textos derivava de uma série de paradoxos, do fato de os jogos contarem ao mesmo tempo com os elementos do estranho e do familiar, com a consciência e a inconsciência do sujeito, com sua intervenção na língua bem como sua dissolução no código. A presença de Fried na mudança de *Tauschwert* para *Tauschwert* tinha de se velar com o manto da obediência ao sistema lingüístico. A subjugação da morte em “Der Sieger” só era possível pelo preço da perda de vitalidade por parte do vencedor. A intervenção do poeta na sociedade tinha de ser paga com o decréscimo da qualidade lírica, enquanto que a retração do eu-lírico, o engajamento exclusivo na língua, ameaçava o sujeito com dissolução e perda de si²²⁵. Além disso, os jogos de palavra revelaram ainda, através de seu parentesco com o chiste, um cunho infantil.

Que estes aspectos não são forçosamente passíveis de subsunção, já demonstra a realidade de eles pertencerem à rigor a três disciplinas diferentes. A oposição entre arbitrariedade e motivação dos signos diz respeito à lingüística, a interpretação dos textos poéticos é coberta pela estética e o caráter infantil dos jogos de palavra mobiliza

²²⁴ “Statt eines Nachworts” Auch was ich gegen das Leben / geschrieben habe / ist für das Leben geschrieben // Auch was ich für den Tod / geschrieben habe / ist gegen den Tod geschrieben // (Erich Fried: *Unverwundenes*, in: *Werke3*, p. 376)

²²⁵ É interessante, neste sentido, a relação eponímica que David E. Wellbery estabelece entre poesia hermética e o deus alado, mensageiro entre o céu e a terra, inventor da lira e companheiro na viagem ao Hades, apesar de o adjetivo ‘hermético’ na verdade remontar ao sábio egípcio Hermes Trismegistos e não ao deus grego (cf. David E. Wellbery: “Death as a poetological problem: On texts by Erich Fried and Ernst Meister” in: Amy D. Colin (Org.): *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*, Berlin, New York, 1987, p. 88).

predominantemente noções da psicanálise. Ainda assim, é o nosso intuito evidenciar as possibilidades de convergência que os fenômenos compreendem. A seguinte afirmação de Freud nos servirá de ponto de partida:

“Esta nossa relação com a morte tem, contudo, um efeito forte para a nossa vida. A vida empobrece, perde em interesse, se a aposta maior nos jogos da vida, precisamente a própria vida, não pode ser arriscada. [...] A inclinação de excluir a morte do cálculo da vida traz como conseqüência tantas outras renúncias e exclusões. [...]

O resultado inevitável disso é que temos que procurar no mundo da ficção, na literatura, no teatro um substituto para as perdas da vida. Ali ainda achamos homens que sabem como morrer e até mesmo são capazes de matar um outro. Também é somente ali que se cumpre a condição que nos permite a reconciliação com a morte, a dizer a possibilidade de conservar, por trás de todas as vicissitudes da vida, uma vida intangível. Pois é realmente triste demais que a vida seja igual a um jogo de xadrez, onde apenas uma jogada errada pode nos forçar a abandonar a partida, com a diferença, porém, de que não podemos recomeçar a partida, de que não podemos pedir revanche. No âmbito da ficção encontramos aquela pluralidade de vida que necessitamos. Morremos na identificação com um herói, mas, entretanto, sobrevivemos a sua morte e estamos prontos a morrer uma segunda vez, igualmente são e salvos, com outro herói.”²²⁶

O que Freud assinala aqui para o fruidor da arte, vale também para o artista. Existe a necessidade de um duplo que seja projeção e ideal do ego. “O fato de que este [o artista] tenha de se desdobrar, se repetir, se representar”, como diz Sarah Kofman, “implica uma não presença de si, uma insatisfação originária, a morte imanente à vida, a ausência de origem simples e plena.”²²⁷ Postular o seu duplo, não enxergar neste outro senão o reflexo do próprio eu, liga-se em Freud a um conceito ao nosso ver fundamental para a compreensão da arte: o narcisismo enquanto busca da auto-suficiência. Ora, se esta pretensa auto-suficiência e onipotência representa numa extremidade a procura da imortalidade, ela visa na direção inversa a negação da cena e dos agentes da gênese do indivíduo. A vontade de negar a presença real do genitor, de tornar-se *causa sui*, evoca um conflito originário que é ponto de fuga de todas as linhas do pensamento freudiano,

²²⁶ “Dies unser Verhältnis zum Tode hat aber eine starke Wirkung auf unser Leben. Das Leben verarmt, es verliert an Interesse, wenn der höchste Einsatz in den Lebensspielen, eben das Leben selbst, nicht gewagt werden darf. [...] Die Neigung, den Tod aus der Lebensrechnung auszuschliessen, hat so viele anderen Verzicht und Ausschliessungen im Gefolge. [...]

Es kann dann nicht anders kommen, als dass wir in der Welt der Fiktion, in der Literatur, im Theater Ersatz suchen für die Einbusse des Lebens. Dort finden wir noch Menschen, die zu sterben verstehen, ja, die es auch zustande bringen, einen anderen zu töten. Dort allein erfüllt sich uns auch die Bedingung, unter welcher wir uns mit dem Tod versöhnen können, wenn wir nämlich hinter allen Wechselfällen des Lebens noch ein unantastbares Leben übrigbehalten. Es ist doch zu traurig, dass es im Leben zugehen kann wie im Schachspiel, wo ein falscher Zug uns zwingen kann, die Partie verloren zu geben, mit dem Unterschied aber, dass wir keine zweite, keine Revanchepartie beginnen können. Auf dem Gebiete der Fiktion finden wir jene Mehrheit von Leben, deren wir bedürfen. Wir sterben in der Identifizierung mit dem einen Helden, überleben ihn aber doch und sind bereit, ebenso unbeschädigt ein zweites Mal mit einem anderen Helden zu sterben.” (Sigmund Freud: *Zeitgemässes über Krieg und Tod*, in: *Studienausgabe*, IX, ed. cit., pp. 50-51)

²²⁷ Sarah Kofman: op. cit., p. 139

o famigerado *complexo de Édipo*. Causa ulterior dos adoecimentos psíquicos, cuja almejada cura dá origem à psicanálise, este conflito fundante é para Freud igualmente núcleo dos chamados bens culturais, tais como a moral, a religião e a arte. *O mal-estar na civilização* mostra a introjeição da agressividade contra o pai como ponto de partida da constituição do super-ego e da renúncia reiterada do sujeito à agressividade, condição *sine qua non* do processo cultural enquanto convívio social. Esta versão da pulsão destrutiva contra o próprio ego significa nada mais nada menos que uma civilização governada pela *pulsão de morte*. Freud intuía a existência desta, quase dez anos antes, em *Além do princípio do prazer*. Naquela ocasião, ele supunha, aparentemente guiado pela descoberta da compulsão à repetição no quadro clínico dos traumas de guerra, uma tendência, inerente ao organismo, de aniquilamento da energia vital, de volta ao grau zero de excitação, o que chamou de pulsão de morte. Era desconcertante em sua argumentação que Freud se apoiasse na biologia e conclamasse partes mínimas em excitação para visibilizar sua idéia de energia vital. Pois, do ponto de vista estritamente energético, algo só pode reduzir uma quantidade de energia a zero se o seu próprio valor energético for também zero ou então negativo. Chamar uma tal faculdade de pulsão - conceito que designa a rigor uma força propulsora -, além de supô-la dentro de um organismo vivo, era bastante surpreendente. Se a antecedência do inanimado em relação ao animado e, por conseqüência, a volta do segundo estado ao primeiro eram plausíveis, parecia ser mais lógico supor este 'aniquilador de energia vital' fora do indivíduo, ou seja, no ambiente inanimado.

O texto posterior de Freud oferece possibilidades para dar conta destas dificuldades iniciais. Em primeiro lugar, configura-se então aparentemente a violência dos indivíduos para com os outros como razão genuína da inclusão de uma tendência humana de autodestruição no pensamento psicanalítico. O pano de fundo histórico preparara o palco do avanço teórico. A experiência traumática da Primeira Guerra ainda era a força motriz das reflexões, apenas a avaliação concreta das observações clínicas dera lugar a uma teoria cultural mais ampla. Por outro lado, Freud expõe em *O mal-estar na civilização* duas teorias genéticas para o super-ego como voz da consciência. De uma parte, a instância seria prolongamento ou conservação da força coercitiva de uma autoridade exterior, de outra, como já mencionamos, a introjeição da própria agressividade. Os três momentos levam portanto em consideração o caráter agentivo da noção, donde o conceito *pulsão de morte* perde boa parte do seu ar de *contradictio in adiecto*.

Além disso, há mais uma razão para a mistura estranha de forças vitais e letais. É que dificilmente há pureza ou separação nítida entre as pulsões libidinosas e de morte. A culpabilidade do sujeito, e com isso o desencadeamento da divisão do ego e do processo cultural, remonta à ambivalência de sentimentos em relação ao pai. Ele é odiado, mas também amado. Enquanto Freud procurava, no ensaio de 1920, talvez graças a uma radicalidade necessária para marcar uma nova posição, tendências mais originárias que o princípio do prazer e que fossem independentes deste²²⁸, em *O mal-estar na civilização* Eros e Thanatos mantêm o equilíbrio desde o início. Neste sentido, todos os produtos culturais - e com isso também a arte - se constituiriam na confluência de pulsão libidinosas e pulsão de morte. Ou, dito em outras palavras, a obra de arte representaria o compromisso entre a imaginação e a realidade. A atividade estética do homem poderia tanto ser descrita como sendo análoga ao jogo infantil do *fort - da*, famoso desde a descrição de Freud em *Além do princípio do prazer*²²⁹, quanto teria parentesco com a repetição compulsiva de experiências traumáticas. No primeiro caso, se trataria do ganho de prazer através da saída de uma vivência passiva de eventos desprazerosos, ou melhor, do principal evento desprazeroso que é se sentir estranho no mundo. No segundo, se repetiria o evento desprazeroso sob desenvolvimento de angústia para lhe tirar o caráter traumático. Na medida em que o ganho de prazer parece ser fundamental na atividade estética, a primeira aproximação configura-se como sendo a mais acertada. O segundo momento, porém, não deve ser descartado por completo.

Ora, o recuo para tempos míticos de um conflito edípico onto e filogenético como base para a análise de obras estéticas talvez extrapole a disposição de alguns leitores para seguir as exposições. Contudo estamos decididos e nos vemos forçados a retroceder mais um pouco e tecer algumas considerações que o pensamento freudiano possibilita mas não expressa de maneira explícita. É que se pode perguntar pela razão da necessidade de introjetar a agressividade em relação ao pai. Uma das respostas de Freud a esta questão é, como já se disse, a ambivalência de sentimentos. Mas será que o amor ao pai é totalmente desinteressado? Será que não é a condição de ser indefeso que dita ao indivíduo o seu comportamento? Penso que a necessidade, a insuficiência tem que ser encarada como sendo anterior ao conflito com o pai. Pelo menos no sentido de uma antecedência lógica. Também a introjeção da agressividade, tal como usada por

²²⁸ Cf. Sigmund Freud: *Jenseits des Lustprinzips*, in: *Studienausgabe*, III, p. 227

²²⁹ Cf. Idem, *ibidem*, pp. 224-227

Freud em *O mal-estar na civilização*, dificilmente pode ser compreendida apenas em sua acepção quantitativa. Associa-se a ela também um processo simbólico.

Perturbava-nos mais acima (cf. p. 101) uma certa supremacia do significado nas análises estéticas de Freud. Ela se nos configura agora como sendo a tendência de derivar o prazer estético predominantemente do retorno de um conflito edipiano recaleado. Isso explica também a preferência por tragédia e pintura nas interpretações freudianas de obras de arte, bem como sua dificuldade com a música. Atribuir a um certo ritmo ou uma determinada seqüência de sons um sentido edipiano seria mesmo bastante esdrúxulo. Quanto a ritmo, rima, assonância, refrão e outros fenômenos repetitivos na poesia, Freud os reconhece como fonte de prazer, mas em momento algum explica a razão para tal. Neste ponto, uma concepção mimética de arte e linguagem nos parece ser um complemento oportuno para as reflexões.

As teorias miméticas para as atividades lingüísticas e estética do ser humano são numerosíssimas e compreendem momentos tão diversificados como a separação clássica em Platão das teorias *φύσει* e *θεσει*, a ênfase, em Aristóteles, na maneira de estabelecer semelhanças entre representação e imitado ou, para dar dois exemplos do nosso século, a denúncia, em Adorno e Horkheimer, de um comportamento mimético-mágico na base do esclarecimento e a teoria da “semelhança não-sensível” (*unsinnliche Ähnlichkeit*) no pensamento de Walter Benjamin. A lacuna grande entre o tempo remoto dos gregos e o século XX poderia ser preenchida com nomes como Santo Agostinho, Vico, Renan, Lessing e Schlegel, para citar apenas alguns. As respectivas nuances das teorias certamente não são negligenciáveis²³⁰, mas aqui nos interessarão apenas as generalidades pelas quais convergem. Todas elas realçam o caráter ou metafórico ou onomatopaico ou gestual na atitude mimética, podendo por vezes combinar estes conceitos; todas elas supõem motivação para as atividades lingüística e estética, mesmo que em graus diferenciados; e todas elas recorrem também de alguma forma à origem, ou seja, à infância destas atividades.

Somando este pontos de vista às noções metapsicológicas acima, podemos então diferenciar duas tentativas distintas, porém complementares, do ser humano de enfrentar a falta originária, o sentir-se estranho no mundo, a realidade terrível da

²³⁰ Para uma discussão mais pormenorizada ver por exemplo “Imitation et motivation” e “Le langage et ses doubles”, ambos em Tzvetan Todorov: *Théories du symbole*, Paris, Seuil, 1977, pp. 161-178 e 261-284, bem como “Do conceito de *mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin” em Jeanne Marie Gagnebin: *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e Pensamento*, Rio de Janeiro, Imago, 1997, pp. 81-106.

transitoriedade. De um lado estão a atitude infantil, primitiva, selvagem, lúdica, simbólica, a motivação e a arte, ajudadas pelas forças de Eros; do outro, uma postura adulta, cultural, séria, sgnica, a arbitrariedade e a ciência, corroboradas pela pulsão de morte. Os antagonismos não subsistem independentes, nem tampouco podem ser contemplados com sucesso em sua empreitada. Destacado como exemplo representativo para os fenômenos em que predomina o primeiro paradigma - por exemplo a poesia e mais precisamente o jogo de palavra -, o jogo infantil revela a um só tempo a estratégia do logro e o sentimento de sua insuficiência. Brincando não apenas de polícia e ladrão, de padeiro, piloto e médico, mas também de locomotiva e de carro, isto é, de conceitos inanimados, elas se aproveitam do reconhecimento de semelhanças no mundo que serviu ao homem para um comportamento mimético originário de salvação no ambiente hostil: "na tentativa de se libertar do medo, o sujeito renuncia a se diferenciar do outro que teme, para, ao imitá-lo, aniquilar a distância que os separa, a distância que permite ao monstro reconhecê-lo como vítima e devorá-lo."²³¹ Em outras palavras: aquilo que já está morto não pode morrer mais. Por outro lado, a essência do jogo infantil resume-se, segundo Freud, no desejo de tornar-se adulto. A esperança de poder fugir de sua dependência e vulnerabilidade engendra o amadurecimento. Ora, a maioridade filo e ontogenética do homem lhe proporcionou uma série de mecanismos que muitas vezes protegem de fato contra o golpe fatal do destino, mas em última instância só podem protelar o seu cumprimento. A maior segurança e a ilusão de longevidade, no entanto, só são possíveis através da renúncia ao prazer real de seguir as pulsões. A insatisfação conseqüente, agravada pela certeza subliminar da inutilidade dos esforços, faz necessária a projeção do mito de uma felicidade originária, perdida e, portanto, talvez recuperável em alguma instância. O peso do fardo da existência remete a possibilidade de satisfação sempre para um lugar outro, temporal ou espacial, do que o aqui e agora vivido.

Durante as nossas exposições abordamos muitos instantes deste otimismo que tinha de se fazer acompanhar pela descrença. Lembramos neste momento apenas mais uma vez Valéry que nos falava do abismo na palavra, ele e seu mestre Mallarmé que acreditava na justeza das palavras, porém, apenas fora do âmbito de sua língua materna francesa, ou seja, no idioma inglês²³² que coincidentemente foi também um dos grandes responsáveis para o surgimento do jogo de palavra na poesia de Erich Fried.

²³¹ Jeanne Marie Gagnebin: op. cit., p. 87

²³² Cf. Leda Tenório da Motta: op. cit., pp. 98-101

Um otimismo puro e pleno parece mesmo ser insustentável. A palavra nunca significou plenamente, a obra de arte nunca foi, nem será, uma natureza *in persona* e a idade de ouro, a felicidade originária, é apenas um mito. Em contrapartida, as vias da cultura, do esclarecimento, da ciência parecem ser, malgrado sua aparência mais imediata de eficiência, o caminho mais curto para a autodestruição do ser humano. É o que se lê em *O mal-estar na civilização* de Freud e na *Dialética do Esclarecimento* de Adorno e Horkheimer.

E assim o fato de termos reconhecido o nosso assunto - a poesia - como simulacro, como logro, como sendo 'apenas' uma formação substitutiva, que além de tudo é a princípio estranha ao nosso meio - o discurso científico -, deveria nos prevenir de levarmos a nossa atividade e nós mesmos demasiadamente a sério. Só então, ambas, poesia e ciência, talvez pudessem nos proporcionar momentos sublimes, para além da ilusão, em que continuaríamos com um sorriso sereno a nos sonhar, a nos dizer e a nos pensar, esquecidos por alguns instantes da efemeridade de sonho, palavra e pensamento, imagens tão perfeitas e imperfeitas de nossa vida.

SUMMARY

This dissertation intends to study wordplay occurrences in the lyrics of the Viennese poet Erich Fried (1921-1988), pursuing two main objectives. First it aims to incorporate the writer and his work to the Brazilian cultural environment, since both remained, in spite of their aesthetic and cultural importance, lamentably unknown even to most of the germanists in Brazil. Second, it hopes to further the critic reception of the author, as well as to contribute to the discussion of fundamental questions of aesthetics in general, since, on one hand, even though wordplay is crucial in the writers work, it hasn't been studied sufficiently so far. On the other hand, wordplay may be considered an exemplary agent of artistic expression by encompassing particular experiences and comprehension of the world, which are inherent characteristics of literature in his broadest sense.

This text comprises, therefore, an initial part, extrinsic to literary analysis, which delineates biographical information about the author and tries to outline the concept and history of wordplay. After that we attempt to establish, as an organising framework for the following reasoning, an inventory of the wordplay in Erich Fried's work. Chapters III and IV are devoted to the merging of the two main themes in Fried's *œuvre*: psychoanalysis and engagement. Regarding the first, we criticise the genetic-structural method as a tool for literary analysis and suggest a metapsychological point of view capable of examining the role of art in the economy of life. As far as engagement is concerned, the text seeks to evince the opacity of a strict and sterile opposition between pure and engaged poetry in Fried's work, as well as in poetry in general. Finally, the dissertation gathers the threads left loose along the exposition to weave between the poles *subject - language, signifier - signified, ego - Other, conscious - unconscious, familiar - uncanny, psyche - soma* and *pure poetry - engaged poetry*, a mesh that allows us to characterise poetry as a hoax, a simulacrum, a substitutive formation, invested by mankind against the originary lack: its own transitoriness.

ZUSAMMENFASSUNG

Diese Arbeit, die sich mit dem Wortspiel im Werk des Wiener Lyrikers Erich Fried (1921-1988) beschäftigt, verfolgt zwei Grundanliegen. Zum einen sollen der Literat und sein Œuvre in die brasilianische Kulturlandschaft eingeführt werden, da sie, obschon ihrer ästhetischen und kulturellen Bedeutung, bis dahin leider gänzlich unbekannt sind, selbst den meisten Germanisten zulande. Zum anderen stellt sie den Versuch dar, die Rezeption des Autors generell etwas weiterzubringen, sowie zur Diskussion prinzipieller Fragen der Ästhetik beizutragen. Denn einerseits hat das ernste Wortspiel zentrale Bedeutung im Werke Frieds, wurde aber bislang noch keiner ausführlichen Studie unterzogen. Andererseits darf es als bevorzugtes Mittel künstlerischen Ausdrucks angesehen werden, da es uns eine besondere Erfahrung und Durchleuchtung der Welt ermöglicht, was wohl letzten Endes auch Eigenschaft der Literatur im weitesten Sinne ist.

Die Dissertation besteht, in dieser Hinsicht, aus einem Anfangsteil, der *hors d'œuvre* biographische Informationen zu Fried liefert und versucht, die Konturen von Definition und Geschichte des Wortspiels an sich nachzuzeichnen. Im Folgenden ist die Studie bemüht, zugunsten der weiteren Überlegungen ein Inventar des Wortspiels in Frieds Œuvre aufzustellen. Kapitel III und IV betrachten ihrerseits die Zusammenkunft der beiden Grundthemen in Frieds Werk: Psychoanalyse und Engagement. Bezüglich ersterer wird die Anwendung einer genetisch-strukturellen Methode bei der Interpretation von literarischen Texten kritisiert und ein metapsychologischer Standpunkt in Erwägung gezogen, der fähig wäre, die Aufgabe der Kunst in der psychischen Ökonomie zu beleuchten. Was das Engagement anbelangt, geht es uns darum, die Sterilität einer strikten Trennung von *poésie pure* und engagierter Dichtung aufzuzeigen, sowohl in Frieds Versen, als in der Dichtung allgemein. Abschliessend nimmt der Text die verschiedenen Fäden auf, die bei den vorangegangenen Ausführungen unvernäht blieben, um ihrerhand zwischen den Polen *Subjekt - Sprache*, *Signifikant - Bedeutung*, *Ich - das Andere*, *Bewusstsein - Unbewusstsein*, *bekannt - unbekannt*, *Psyche - Soma*, und *poésie pure - engagierte Dichtung* ein Netz zu weben, das die Dichtung als Trug, als Täuschung, als Ersatzbildung ausweist, vom Menschen aufgeboten gegen seinen ursprünglichen Mangel: die eigene Vergänglichkeit.

BIBLIOGRAFIA

A) Obras de Erich Fried:

- * Fried, Erich: *Gesammelte Werke*. Quatro volumes. Organizado por Volker Kaukoreit e Klaus Wagenbach, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1993
- * ----- : *Die Muse hat Kanten. Aufsätze und Reden zur Literatur*, Organizado por Volker Kaukoreit, Berlin: Verlag Klaus Wagenbach, 1995
- * ----- & Müller, Heiner: *Ein Gespräch*. Berlin: Alexanderverlag, 1989
- * ----- : *Erich Fried widerspricht* (Gespräch mit Walter Höllerer), in: *Sprache im technischen Zeitalter*, Nº 100, dezembro 1986, pp. 300-331
- * ----- : *1921-1988. Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Materialien und Texte zu Leben und Werk*. Organização e revisão de Volker Kaukoreit e Heidemarie Vahl, Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1991
- * ----- : *100 Poemas sem Pátria*. Tradução de João Barrento, M.F. Quintão Portela, Teresa Balté e Yvette Centeno, Lisboa: Publicações Dom Quixote, 1979

B) Obras de referência sobre Erich Fried:

- * Bender, Hans: "Du meine Freude und mein Weh. Die frühen Gedichte Frieds in einem Band", in: *Süddeutsche Zeitung*, Nº 25 do dia 31.1/1.2. de 1987
- * Bormann, Alexander von: " 'Ein Dichter den Worte zusammenfügen'. Versöhnung von Rhetorik und Poesie bei Erich Fried", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 5-23
- * ----- : "Sehnsucht nach Worten. Zur Dichtung Erich Frieds", in: *Erich Fried: 1921-1988. Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Materialien und Texte zu Leben und Werk*, Darmstadt: Häusser, 1991, pp. 31-42
- * ----- : "Wörtlichkeit für Bildlichkeit: Erich Frieds Kritik der Naturlyrik", in: *Die österreichische Literatur. Ihr Profil von der Jahrhundertwende bis zur Gegenwart (1880-1980)*. Graz: Akademische Druck- u. Verlagsanstalt, 1989, pp. 1335-1359
- * ----- : "Erich Fried und die Folgen. Zum Unstreit über die 'Gesinnungsästhetik'", in: Kaukoreit, Volker (Org.): *Die Schriftsteller und die Restauration*. Darmstadt: Verlag Jürgen Häusser, 1991, pp. 47-60
- * Bornebusch, Herbert: "Umschreiben des Unbeschreiblichen. Die Grenzen des Schreibens als Thema des Romans", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 61-64

- * Eisler, Georg: "Londoner Erinnerungen", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp.98-100
- * Fried-Boswell, Catherine: " 'When I first met him' Erinnerungen an Erich Fried", in: Erich Fried: 1921-1988. *Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Materialien und Texte zu Leben und Werk*. Darmstadt: Häusser, 1991, pp. 23-29
- * Hamburger, Michael: "Schreiben ohne Anker. Notizen zu Erich Fried", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 94-97
- * Heissenbüttel, Helmut: "Der Nenner: Unsere Sprache", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho, 1986, pp. 3-4
- * ----- : "Gruss an Erich Fried", in: *Freibeuter* (Berlin), N°7, 1981, pp. 2-4
- * Hinderer, Walter: "Sprache und Methode: Bemerkungen zur politischen Lyrik der sechziger Jahre. Enzensberger, Grass, Fried", in: Paulsen, Wolfgang (Org.): *Revolte und Experiment. Die Literatur der 60er Jahre in Ost und West*. Heidelberg, 1972, pp. 98-143
- * Holzner, Johan: " 'Die Worte sind gefallen' Notizen zu Paul Celan und Erich Fried, in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 33-42
- * Kane, Martin: "From solipsism to engagement. The development of Erich Fried as a political Poet", in: *Forum for Modern Language Studies*, XXI, N°2, abril 1985, pp. 151-169
- * Kaukoreit, Volker: *Frühe Stationen des Lyrikers Erich Fried. Vom Exil bis zum Protest gegen den Krieg in Vietnam. Werk und Biographie 1938-1966*. Darmstadt: Häusser 1991
- * ----- : "Politische Tabuverletzungen. Erich Fried im Spiegel öffentlicher Auseinandersetzungen", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 70-82
- * ----- (Org.): *Einblicke - Durchblicke. Fundstücke und Werkstattberichte aus dem Nachlass von Erich Fried*. Wien: Turia&Kant, 1993
- * Lampe, Gerhard: *"Ich will mich an alles erinnern was man vergisst". Erich Fried. Biographie und Werk*. Köln: Bund-Verlag, 1989
- * Lindemann, Gisela: "Anmerkungen zu Erich Frieds Text 'Genug getan' ", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp.43-52
- * ----- : "Ohne Verzweiflung müssten wir alle verzweifeln", in: *Freibeuter* (Berlin), N°7, 1981, pp. 5-13
- * Mayer, Hans: *Über Erich Fried*. Hamburg: Europäische Verlagsanstalt, 1991
- * Raddatz, F.J.: "Und immer aufrechten Ganges. Zum Tod des Dichters Erich Fried", in: *Die Zeit*, N° 49 do dia 2.12. de 1988, p. 68
- * ----- : "Drei Leben. Peter Jürgen Boocks Roman 'Abgang' ", in: *Die Zeit*, N° 37 do dia 9.9. de 1988, pp. 54-55
- * Reichert, Klaus: "Die Herausforderung des Fremden. Erich Fried als Übersetzer", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 83-93

- * Reich-Ranicki, Marcel: "Die Leiden des Dichters Erich Fried", in: *Frankfurter Allgemeine Zeitung* do dia 23.01. de 1982
- * Rothschild, Thomas: "Dialektische Denkbewegung in lyrischer Gestalt. Zu Erich Frieds Zyklus 'Überlegungen' ", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp.24-32
- * Rühmkorf, Peter: " 'Die Mord- und Brandsache' ", in: *Erich Fried: 1921-1988. Einer singt aus der Zeit gegen die Zeit. Materialien und Texte zu Leben und Werk*. Darmstadt: Häusser, 1991, pp. 39-42
- * Schmidt-Dengler, Wendelin: "Durchgestrichen. Notizen zu Erich Frieds Kurzprosa", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 53-60
- * Schmied, Wieland: "Sieben Anmerkungen zu Erich Fried", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 101-103
- * Wagner, Karl: "Ins Innere des Schreckens. Erich Frieds Roman 'ein Soldat und ein Mädchen'", in: *Text+Kritik*, Heft 91, München, julho 1986, pp. 65-69
- * Wellbery, David E.: "Death as a poetological problem: On texts by Erich Fried and Ernst Meister", in: Colin, Amy D. (Org.): *Argumentum e Silentio. International Paul Celan Symposium*. Berlin, New York, 1987, pp. 87-98

C) Crítica literária mais genérica e outras obras:

- * Adorno, Theodor W.: "Rede über Lyrik und Gesellschaft", in: *Noten zur Literatur I*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990
- * ----- : "Engagement", in: *Noten zur Literatur III*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1990
- * Bakhtin, Mikhail M.: *Marxismo e filosofia da linguagem*. Tradução de Michel Lahud e Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1981
- * Benveniste, Émile: "Observações sobre a função da linguagem na descoberta freudiana", in: *Problemas de Lingüística Geral I*, Campinas: Pontes: Editora da Universidade Estadual de Campinas, 1988, pp. 81-94
- * Brecht, Bertolt: *Schriften zur Literatur und Kunst. Gesammelte Werke. Bd. 18 und 19*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1976
- * Celan, Paul: *Gedichte*. Dois volumes. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1995
- * ----- : *Der Meridian und andere Prosa*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp, 1994
- * Culler, Jonathan (Org.): *On Puns. The Foudation of Letters*. Oxford and New York: Basil Blackwell, 1988

- * Eckhardt, Eduard: "Über Wortspiele", in: *Germanisch-Romanische Monatsschrift* 1 (1909), pp.674-690
- * Freud, Sigmund: *Studienausgabe*. Onze volumes. Frankfurt a.M.: Fischer, 1989
- * Gagnebin, Jeanne-Marie: *Zur Geschichtsphilosophie Walter Benjamins*. Erlangen: Verlag Palm&Enke, 1978
- * ----- : "Do conceito de *Mimesis* no pensamento de Adorno e Benjamin", in: *Sete aulas sobre Linguagem, Memória e História*. Rio de Janeiro: Imago, 1997, pp. 81-106
- * Himer, Kurt: *Gewordenes Wort. Auf neuen wegen zum Verständnis der deutschen Wortschöpfung*. Reinbeck: Parus Verlag, 1947
- * Jakobson, Roman: *Linguística e Comunicação*. Tradução de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes, São Paulo: Cultrix, 1969
- * ----- : *Poética em ação*. Prefácio e organização de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva: Editora da Universidade de São Paulo, 1990
- * ----- : *Linguística. Poética. Cinema*. São Paulo: Perspectiva, 1970
- * Kofman, Sarah: *A infância da Arte. Uma interpretação da estética freudiana*. Rio de Janeiro: Relume-Dumará, 1996
- * ----- : *L' enfance de l' art. Une interprétation de l'esthétique freudienne*. Paris: Galilée, 1985
- * Lausberg, Heinrich: *Elemente der Literarischen Rhetorik*, München: Max Hueber Verlag, 1963
- * ----- : *Elementos de retórica literária*. Tradução, prefácio e aditamentos de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1965
- * Lemos, Claudia T. G. de: "Da morte de Saussure o que se comemora?", in: *Psicanálise e Universidade*, Nº3, agosto de 1995, pp. 41-51
- * Lide, Alfred: *Dichtung als Spiel*. Berlin, 1963
- * Lukács, Georg: "Kunst und objektive Wahrheit", in: *Probleme des Realismus I*. Neuwied, Berlin: Luchterhand, 1971, pp. 607-650
- * Mautner, Franz Heinrich: "Das Wortspiel und seine Bedeutung", in: *Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, Nº9 (1931), pp. 679- 710
- * Paz, Octavio: *A outra voz*. Tradução de Wladir Dupont, São Paulo: Siciliano, 1993
- * Possenti, Sírio: "Fazendo as palavras render: o inconsciente é infantil?" (inédito)
- * Pressler, Günter Karl: *Vom mimetischen Ursprung der Sprache. Walter Benjamins Sammelreferat. Probleme der Sprachsoziologie im Kontext seiner Sprachtheorie*. Frankfurt am Main, Bern, New York, Paris: Lang, 1992
- * Schulz, Julius: "Psychologie des Wortspiels", in: *Zeitschrift für Ästhetik und allgemeine Kunstwissenschaft*, Nº21 (1927), pp.16-37

- * Starobinski, Jean: *As palavras sob as palavras. Os anagramas de Ferdinand de Saussure*. São Paulo: Perspectiva, 1974
- * Saussure, Ferdinand de: *Curso de Lingüística Geral*. Tradução de Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein, São Paulo: Cultrix, 1969
- * Tenório da Motta, Leda: *Catedral em obras. Ensaios de Literatura*. São Paulo: Iluminuras, 1995
- * Todorov, Tzvetan: *Théories du symbole*. Paris: Seuil, 1977
- * Valéry, Paul: "Existence du Symbolisme", in: *Variété. Œuvres*. Col. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975, pp. 686-706
- * ----- : "Poésie et pensée abstraite", in: *Variété. Œuvres*, Col. Bibliothèque de la Pléiade. Paris: Gallimard, 1975, pp. 1314-1339
- * Weinrich, Harald: *Textgrammatik der Deutschen Sprache*. Mannheim, Leipzig, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1993

D) Dicionários :

- * Castelões, Visconde de: *Dicionário de Rimas*. Porto: Editorial Domingos Barreira, 1951
- * Chevalier, Jean & Gheerbrant, Alain: *Dicionário de Símbolos*. Tradução de Vera da Costa e Silva, Raul de Sá Barbosa, Angela Melim e Lúcia Melim, Rio de Janeiro: José Olympio, 1993
- * *Duden. Deutsches Universalwörterbuch*, 2. völlig neu bearbeitete und stark erweiterte Auflage. Mannheim, Wien, Zürich: Dudenverlag, 1989
- * Grimm, Jakob & Grimm, Wilhelm: *Deutsches Wörterbuch*. Leipzig: Verlag von S. Hirzel, 1960
- * *Kindlers Literatur Lexikon. Studienausgabe*. 21 volumes. München, 1988
- * Laplanche e Pontalis: *Vocabulário da Psicanálise*. São Paulo: Martins Fontes, 1997
- * *Wahrig. Deutsches Wörterbuch*, neu herausgegeben von Dr. Renate Wahrig-Buhrfeind. Gütersloh: Bertelsmann Lexikon Verlag, 1994