

ideal, pois os donos do poder não irão compartilhar seus ganhos sem uma revolução contínua.

Para toda essa argumentação viva, convincente e plausível de ambos os lados, não é sugerida sequer uma resposta. A peça, sob qualquer aspecto, permanece uma obra aberta a múltiplas leituras e interpretações. Movimento-se entre dois pólos, de um lado Marat, o líder revolucionário e ativo, engajado numa perspectiva social, lutando pelo contínuo avanço do processo revolucionário, do outro Sade, aspirando à constituição de uma sociedade voltada para o indivíduo, sem amarras morais que possam tolher a liberdade individual. Já outras personagens desenvolvem, paralelamente, pontos de vista complementares que enriquecem a discussão, permanecerão, contudo, iguais a si mesmos durante todo o transcorrer da ação: Coulmier, o conservador, diretor do asilo e defensor da ordem dominante; padre Roux, radical absoluto, que em suas posições é muito mais extremista que Marat; Corday, a imobilista, que vê uma grande ameaça não só no líder, mas na própria revolução. E todos esses membros de uma comunidade movimentam-se no país-manicômio, Charenton, onde a marcha dos loucos, ao final, resta como último escape, visto que os poderosos, para manter a dominação, usam de violência para abafar as aspirações individuais ou coletivas.

Referências bibliográficas

- MÜLLER, F. *Peter Weiss. Drei Dramen*. München, Oldenburg Verlag, 1974.
- PERLOFF, M. *O Momento Futurista*, São Paulo, Edusp, 1993 (Texto & Arte 4).
- VOGT, J. *Peter Weiss mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*, Hamburg, Rowohlt, 1987 (nm 367).
- VORMWEG, H. *Peter Weiss*, München, Verlag C.H. Beck, 1981.
- Weiss, P. *Die Verfolgung und Ermordung Jean Paul Marats dargestellt durch die Schauspielgruppe des Hospizes zu Charenton unter Anleitung des Herrn de Sade*, Frankfurt am Main, Suhrkamp Verlag, 1964 (edition Suhrkamp, 68).
- _____. *Perseguição e Assassinato de Jean-Paul Marat*, São Paulo, Abril S.A., 1977.

VANGUARDAS NA LITERATURA DE RESISTÊNCIA DA RDA

Ruth Röhl*

Abstract: This paper examines avant-garde literature in the GDR, especially works written by Imtraud Morgner and Heiner Müller.

Zusammenfassung: Die Arbeit untersucht die literarische Avantgarde in der DDR, insbesondere Werke von Imtraud Morgner und Heiner Müller.

Palavras-chave: Literatura da RDA; Imtraud Morgner; Heiner Müller.

As chamadas vanguardas históricas da primeira metade do século XX surgiram num campo de forças determinado por três coordenadas básicas: 1) um academicismo extremamente formalizado nas artes visuais, paralelo à influência exercida, na sociedade europeia anterior à Primeira Guerra Mundial, por uma aristocracia economicamente superada; 2) a novidade das invenções possibilitadas pela segunda revolução industrial, como o telefone, o rádio, o automóvel, etc. e 3) a perspectiva de uma revolução social. Contudo, a prática estética das vanguardas só foi possível pelo deslocamento da dialética forma-conteúdo, no correr do século XIX, em favor da forma. É assim que Peter Bürger explica o fato de as vanguardas terem por princípio o uso irrestrito de meios artísticos. Segundo Bürger, a crescente predominância da forma nas manifestações artísticas do século XIX expressa-se, do ponto de vista da produção estética, como livre uso de meios artísticos e, do ponto de vista da estética da recepção, como orientação voltada para a sensibilização do receptor.

Embora o termo "avant-garde" provenha da época da Revolução Francesa, referindo-se à posição pioneira delegada na teoria social são-simoniiana aos artistas, no tocante à divulgação de idéias progressistas, as

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

vanguardas anteriores ou paralelas à Primeira Guerra Mundial não desenvolveriam nenhum programa social; suas doutrinas e práticas poéticas têm em comum uma intenção antitradicionalista e antimimética. Só com a crise econômica e social após a Primeira Guerra Mundial é que surge a consciência de uma função social, a perspectiva de uma prática política, bem como um questionamento do aparato de produção e distribuição: é a época de Brecht e Benjamin, e também de Artaud.

No que diz respeito ao teatro, a ruptura inovadora com a estética burguesa do realismo e do naturalismo é encabeçada por Brecht e Artaud. Justamente por terem elaborado tipos diferentes de teatro, o primeiro valorizando o elemento racional-cognitivo, o segundo, o corpo e os sentidos, configuram ambos a junção paradoxal germinadora do teatro contemporâneo. Brecht visa a um teatro com função social, capaz de despertar a consciência do espectador para mudanças necessárias na sociedade, motivo pelo qual privilegia o efeito de distanciamento ou estranhamento para impedir a identificação do público com a ação mostrada no palco e levá-lo a refletir criticamente, co-produzindo a significação da cena. Artaud também crê no potencial revolucionário do teatro, em sua capacidade de transformar o homem e o mundo, mas busca o “drama essencial”, retornando às origens do teatro, à atmosfera dionisíaca. Diferentemente do teatro épico de Brecht, o “teatro da crueldade”, desenvolvido por Artaud, rompe com a sujeição da linguagem ao intelecto, priorizando a linguagem concreta, destinada aos sentidos, ou seja, a linguagem da encenação, também referida por ele como “poesia no espaço”. Voltado para o “homem total”, o “teatro da crueldade” de Artaud insiste na evocação física da emoção, devolvendo ao teatro a noção de vida apaixonada e convulsa e, ao mesmo tempo, despertando um estado de consciência “no tormento”.

Hoje vou abordar a estética resistente de dois autores da Alemanha Oriental, Heiner Müller e Irmitraud Morgner. Ambos incorporam a modernidade literária e filosófica “apócrifa”, segundo os cânones da norma estética da ex-República Democrática Alemã. Ambos são conhecidos pela inovação formal que introduzem no teatro e na prosa da literatura alemã oriental.

Vejamos como se dá essa inovação a nível do teatro, em algumas peças de Heiner Müller (1926-1995). Verificando o texto *Hamletmaschine*

quanto à sua poética intertextual, pode-se constatar, além do pré-texto básico *Hamlet, Prince of Denmark*, de Shakespeare, citações de mais dez outros textos de Heiner Müller, de dois outros textos de Shakespeare, *King Richard The Third* e *Macbeth*, de Antonin Artaud, Walter Benjamin, Joseph Conrad, Edward E. Cummings, Dostoiévski, T. S. Eliot, Hölderlin, Marx, Boris Pasternak e outros.

Os elementos do pré-texto básico – *Hamlet, Prince of Denmark* – acham-se concentrados, de forma marcada e não-marcada, na primeira cena de *Hamletmaschine*: ALBUM DE FAMÍLIA. Podem ser identificados os seguintes resíduos do pré-texto: assassinato do pai; casamento da mãe com o assassino do pai; aparição do fantasma do pai; monólogos reflexivos de Hamlet; reflexão metadramática: teatro no teatro; amizade com Horácio; conflito com a mãe; assassinato de Polônio, em seu posto de escuta no quarto da mãe; aproximação a Ofélia; atmosfera final de luto.

O segundo ato – A Europa da mulher – traz a revolta da mulher contra os grilhões e a violência que sempre a aviltaram. O terceiro – Scherzo – põe irreverentemente em cena a “universalidade” dos mortos. Filosofia e literatura dão ensejo a uma pantomima farsesca, que termina numa dança selvagem de Hamlet, travestido em prostituta, com seu amigo Horácio, que aparece como o Anjo da História de Walter Benjamin. O quarto quadro evoca de início crises que tiveram lugar no palco comunista, como a revolta húngara de 56 e a situação difícil durante a Revolução Russa, para em seguida situar a crise no interior do artista. Refletindo sobre o legado trágico do morto cuja estátua jaz no chão (Stalin morreu em 1953), sobre as esperanças maldogradas, os sacrifícios em vão, o ator de Hamlet quer desistir de representar, mas torna a vestir a fantasia. O quinto quadro mostra Ofélia sendo envolta em ataduras. Deixa soa a voz de Electra, o anjo da vingança, conclamando à revolta.

A primeira cena de *Hamletmaschine* incorpora, do drama shakespeariano, apenas elementos básicos e/ou necessários à identificação do pré-texto, radicalizando e projetando no presente, enquanto reescritura auto-reflexiva, possíveis leituras do texto de Shakespeare: o modelo de realidade retratado na peça ou a postura reflexiva e melancólica de Hamlet. A redução a nível de trama e personagens reportam às pala-

vas de Müller sobre o homem reduzido em sua dimensão humana, justificando a troca da qualificação de Hamlet no título de Shakespeare – “príncipe da Dinamarca” – por “máquina”.

Mostrando apenas o “esqueleto” da peça de Shakespeare, Müller dá ao público espectador instrumentos para a sua leitura, levando-o a identificar o drama de Hamlet via exploração da “lei universal da vida mental” (Freud), como também a refletir sobre o modelo de realidade apresentado e, na ocorrência de co-produção fecunda, sobre o seu próprio modelo de realidade. A coexistência de estratégias diversas desestabiliza o modo usual de recepção, exigindo mais do espectador. Müller não subestima o público; tampouco se atém aos cânones teatrais, sendo igualmente exigente com o teatro enquanto instituição. Essa é uma postura que favorece o crescimento, em ambas as direções.

A questão que se coloca para o crítico é como um autor marxista, consciente de ser um “sintoma e documento de seu tempo”, de um tempo em que a história se acha “em suspenso”, pode ou deve reescrever Shakespeare.

Logo na cena 1 de *Hamletmaschine* há uma referência a sistema. CHEGAS TARDE DEMAIS, MEU AMIGO, PARA O TEU CACHÊ/ NÃO HÁ LUGAR PARA TI NO MEU DRAMA (*Trauerspiel*). Na apresentação à tradução de *Origem do drama barroco alemão*, de Benjamin, Sérgio Paulo Rouanet discute o gênero *Trauerspiel*, distinguindo-o da “tragédia”, e dá a etimologia da palavra. Palavra composta de *Trauer*, que significa “luto”, e de *Spiel*, “jogo”, “espetáculo”, “Folguedo”, o *Trauerspiel* surgiu na época barroca e exhibe em sua estrutura a concepção barroca da história. Por isso Rouanet traduz *Trauerspiel* por “drama barroco”. Como mostra Rouanet, num primeiro nível de análise, *Spiel*, como espetáculo e ilusão, designa o caráter fugidivo e absurdo da vida, e *Trauer*, a tristeza resultante dessa percepção.

Se o gênero, nomeado na própria peça, é o *Trauerspiel*, a forma de representação é paródica, forma esta explicitamente realçada na cena 3. Segundo Linda Hutcheon, a paródia é uma das formas principais da autoreflexividade moderna. Pela raiz etimológica do termo – gr. *parodia* – a palavra tanto pode significar **contracanto** como **canto paralelo**, pois o

prefixo **para** tem o sentido de **contra** e **ao lado de**. Antigamente mais usada no sentido de **contracanto**, uma vez que o alvo visado pela crítica era o modelo, agora a paródia se mostra mais como um **canto paralelo**. Isto porque a paródia contemporânea, fruto da sensibilidade pós-moderna, é uma “homenagem oblíqua”: embora não seja uma imitação nostálgica de modelos do passado, a paródia-canto paralelo não tem a intenção de desrespeitar, mas de sinalizar de forma irônica a diferença. Trata-se, portanto, de uma recodificação com distanciamento crítico, que marca mais a diferença do que a semelhança.

Qual seria porém o alvo da paródia contemporânea, se esta nem sempre visa o texto parodiado, como afirma Hutcheon, e principalmente em se tratando de Müller, um grande admirador de Shakespeare? Na paródia, a tradição se contextualiza, adquirindo correspondências históricas próprias; assim sendo, a literatura pode usá-la para um julgamento irônico da sociedade – o que conta é a intenção satírica.

Juntando-se os dados obtidos na análise, ou seja, a idéia de *Trauerspiel*, representação paródica e montagem intertextual de forma a produzir a imagem de um mundo fragmentado, ruinoso, pode-se chegar à implicação ideológica da peça. O *Trauerspiel*, como espetáculo lutooso, não só exhibe um “tecido de crimes e calamidades”, como também está inscrito na ordem da história-natureza, da história-destino, à qual o Barroco, com sua política absolutista, propõe como corretivo o ideal da estabulização da história. A paródia-canto paralelo de *Hamletmaschine* oferece o mundo ruinoso do drama barroco sob a forma de um pesadelo, mas não insereve a política barroca, que é também a do *Hamlet* de Shakespeare. “Não teremos chegado a nós enquanto Shakespeare esquecer nossas peças”, é a opinião de Müller.

A questão é verificar como é vazada a sua intenção política. Através dos personagens Hamlet e Ofélia, *Hamletmaschine* oferece dois modelos de realidade em coexistência tensa: um deles retorna a solução barroca da história-destino (o ator torna a vestir a fantasia de Hamlet), o outro resiste pela voz (de Electra) que se faz ouvir sem ser articulada por Ofélia. A opção por dois modelos indica renúncia a um modelo único de doação de sentido, ou seja, renúncia a uma mensagem ideológica clara e

diretamente vazada; embora direcionada apenas subrepticamente, via construção do intertexto, a mensagem ideológica contém todavia uma função conativa, no sentido de Jakobson, na medida em que exige a produção do receptor.

Todavia, a intenção codificadora precisa ser reconhecida pelo receptor. No caso de *Hamletmaschine*, para que possa atualizar a implicação política, é preciso que o receptor tenha conhecimento do código original da peça (*Hamlet*) e perceba a forma paródica da representação. O critério da comunicabilidade é respeitado no tocante ao pré-texto shakespeariano. Esse pré-texto básico, devido à montagem intertextual suplementar, mostra-se porém muito alterado, o que reflete em seu potencial de significação. Mas se o receptor reconhece a representação como paródica, mesmo que os pré-textos secundários produzam um modelo de realidade complexo ou nem sejam detectados em virtude da defasagem histórico-cultural entre o universo da produção e o da recepção da peça, é-lhe possível inferir uma intenção codificadora de ver de forma crítica o seu presente, pelo viés da representação do passado artístico e histórico. Importante é o ato crítico em si, ato que instaura a possibilidade de dança conectando-a à percepção da vigência da pré-história na história, dança que representa o eterno retorno do mesmo.

Em outra peça, *A missão*, Müller mais uma vez desconstrói a forma estética brechtiana, o jogo didático, através da inclusão da lógica da margem, no caso da estética de Artaud. Essa peça mantém um diálogo intertextual com a narrativa de Anna Seghers *A luz sobre o cadafalso*. Em ambas as obras a fábula é a mesma: três revolucionários franceses vão para a Jamaica para encabeçarem uma revolta de escravos negros. O ideário francês da Revolução é exportado para o Caribe, mas sem sucesso. Nesse aspecto *A missão* inverte a mensagem da peça *A Decisão* de Brecht, que coloca a exportação de um modelo revolucionário vitorioso. É importante observar que as alterações no tocante aos pré-textos de Anna Seghers e de Brecht dão margem à inclusão da lógica da margem: o terceiro personagem, um jovem judeu, na obra de Seghers, o mais jovem camarada, na de Brecht, é substituído por um jovem negro que leva a revolução periférica, diferente da revolução branca hegemônica, sem cor nem sexo.

A desconstrução de pré-textos socialistas (Seghers e Brecht) no que diz respeito à sua filiação a uma cultura hegemônica prescritiva – exportação de um modelo, exposição e demonstração de procedimentos adequados –, faz-se acompanhar pela combinação subversiva de técnicas teatrais utilizadas por Brecht e Artaud. A técnica brechtiana de interrupção, fragmentação junta-se um espaço de **emergência**, que passa o espetáculo como força, como quer Artaud.

O registro do **and-also** da multiplicidade e diferença, no pós-moderno, pode ser também verificado na peça *Medeamaterial*. Na montagem feita por Márcio Meirelles é acentuado pela **performance** do bando de teatro Olodum, cuja função é semelhante à do coro, contando a história paralela, a história do negro escravo, do colonizado, recuperando a África mítica, um referencial de identidade. A montagem apresenta elementos da cultura afro-brasileira, os orixás Ekeji e Mãe Pequena, que têm função de condução, como guardiãs da tradição, o gestual do **can-dómbê**, o berimbau – a luta transformada em dança, como resistência. A música do Olodum, orgânica e tribal, contrapõe-se a do colonizador, de autoria de Heiner Goebbels, sem mixagem, como um diálogo: a voz de Média e a voz de Jassão.

Já o título do romance de Irmitraud Morgner é longo: *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura*. É a autora, Irmitraud Morgner (1933-1989), uma das representantes da literatura feminina da ex-RDA.

Publicado em 1974, o romance é representativo para a literatura produzida na RDA a partir de fins da década de sessenta, literatura esta que se distancia da norma ideológico-literária até então dominante – o Realismo Socialista –, mediante abertura para a subjetividade e para a estética da modernidade.

O romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* faz parte do processo literário da RDA e atesta a rebelião de Irmitraud Morgner em relação à poética adotada, poética centrada no herói positivo e em uma realidade marcada pela inexistência de conflitos. Ele se compõe de treze livros e sete intermezzos; começa com a relação das personagens principais e uma observação ao

leitor: a estrutura do romance é recomendada mas não imposta, donde a síntese no final do livro. Na breve introdução que segue, assinada por Imtraud Morgner, já se caminha em via de mão dupla, orientada de um lado pela fantasia e, de outro, pela realidade.

Iniciando com a frase “Sem dúvida o país é lugar do maravilhoso”, Imtraud Morgner descreve seu encontro com uma mulher de nome Laura, que lhe propõe a compra de manuscritos que iriam lhe poupar “uma dezena de viagens, uma centena de estudos para a produção literária e milhares de conversas”. Tratava-se de registros da vida e das aventuras de Beatriz de Dia, trovadora que acabara de falecer em Berlim Oriental, aos 843 anos, de quem Laura fora menestrel. Encantada com o fabuloso achado, Morgner decidiu-se a publicá-lo; sua versão é fiel à fonte, mudara apenas a ordem dos textos, em atenção ao leitor.

A trama do livro retoma o gesto narrativo do romance picaresco e vai tecendo um universo onde convivem o fantástico, o mitológico e o cotidiano socialista. Ao decidir-se a abandonar o mundo dos homens de seu tempo, a trovadora Beatriz é auxiliada por Perséfone, que lhe concede um sono de oitocentos anos em troca de trabalho em prol da reinstauração do matriarcado. Beatriz repete a história da Bela Adormecida: pica o dedo no fuso de uma roca e adormece, despertando no ano de 1968 com as imprecações de um engenheiro civil que “tropeça” no castelo coberto por heras. A revolta estudantil de 68 é uma das vivências da trovadora, que também experimenta as novidades dos tempos modernos: anda de carona, toma LSD, trabalha num espetáculo de strip-tease, etc. Casa-se em Paris e torna-se amante de Alain, estudante em cuja companhia “aprende alemão e Marx”, requisitos que a habilitam a aceitar um convite para visitar a RDA. Mais que os elogios tecidos a esse país, o que a move à viagem é a afirmação de que também os expropriados e as mulheres têm o direito de serem registrados na história.

Os restantes dois terços do romance tratam, com muito humor e ironia, dos caminhos e descaminhos da trovadora na “terra prometida” (e em outros países, que visita à procura de um unicórnio). Morre em decorrência do entusiasmo desmedido que a invade, quando da vitória dos partidos de esquerda nas eleições de 1973 na França. O romance termina como começa, ou seja, retomando o primeiro capítulo do primeiro

livro; esse final evoca, porém, um fluxo sem fim, e uma vitória do discurso da mulher, pois é um homem, o marido de Laura, que narra a esta – em estilo “beatífico” – a primeira de “mil e uma histórias”. As últimas frases mostram o efeito fantástico da presença da trovadora na RDA, e as últimas palavras são uma variação das primeiras: “Pois sem dúvida o país era lugar do maravilhoso”.

As aventuras da trovadora que torna à vida após um sono de séculos, história nascida do espírito da emancipação feminina socialista e do movimento de 68, mostram que, na literatura da RDA, a abertura para a estética da modernidade caminha *pari passu* com uma maior consciência crítica para o papel da mulher na sociedade socialista. Na verdade, várias escritoras vêm desempenhando um papel importante na conquista dessa nova sensibilidade, seja buscando uma maior compreensão e autoconsciência, seja tematizando o próprio corpo e a própria sexualidade. O fato é que, embora vivendo em um sistema que assegura ideologicamente a emancipação feminina e a participação da mulher no discurso cultural, Imtraud Morgner aponta contradições no cotidiano socialista da mulher na RDA, e o faz com tal eficácia, que o romance *Vida e aventuras da trovadora Beatriz segundo o testemunho de sua menestrel Laura* é referido, pelo jornal *Frankfurter Rundschau*, como uma espécie de “Bíblia da emancipação feminina atual”.

O princípio que rege a estrutura do romance é o da montagem, a “forma do romance do futuro”, como se lê à página 169. O motivo da opção por essa forma é simples: é a que mais se adapta ao ritmo da mulher, sempre interrompida por afazeres domésticos. O trecho metapoético a que nos referimos inclui considerações sobre prosa curta e participação do leitor:

“A forma ortodoxa do romance exige fidelidade a uma concepção por vários anos. Em face dos intensos movimentos políticos no mundo inteiro e da imensa onda de informação, hoje em dia isto só pode ser levado a termo com sucesso por temperamentos lentos ou obstinados. O que eu ofereço é a forma do romance do futuro. Que pertence ao gênero operativo. (...) Para Beatriz, escrever é um processo experimental. Prosa curta é ar comprimido, se trabalhada com intensidade e muito afínco. Não levando em consideração o temperamento, prosa curta corresponde ao

rítmo de vida, condicionado pela sociedade, não biologicamente, de uma mulher comum, cuja atenção é constantemente desviada por estorvos de ordem doméstica. Falta de tempo e interferências imprevisíveis obrigam a lances rápidos, sem sintonização sucessiva; eu só consigo começar a escrever em entrega total, ou não. (...) A leitura deve ser um trabalho produtivo: prazer. Só se pode escrever histórias curtas em cumplicidade com o leitor. Cabe a ele a tarefa de completar a totalidade. O gênero conta com a produtividade do leitor. Prosa curta dá o pomenor, o detalhe. É isso. Exatidão de detalhes pesa mais do que colossalidade, se vaga. Ela tem de ser vaga, pois não se pode forçar a epopéia. Esta precisa crescer aos poucos. Na arte, nada pode ser forçado. Ela é algo vivo.”

Na obra em questão, a montagem facilita sobretudo o pastiche de estilos e gêneros literários, a mescla entre realidade e ficção, reflexão e fantasia, poesia e metapoesia. Através dessa espécie de mosaico, tem-se um panorama vazado sob uma ótica crítica. A imagem da RDA não aparece distorcida pela ideologia de um herói positivo ou de um mundo sem conflitos, como no Realismo Socialista, mas com todas as suas contradições. As dificuldades vividas nos anos de reconstrução do país e de alicerçamento do socialismo, os efeitos do controle e da censura ideológica no comportamento das pessoas e no sistema editorial, a restrição espacial aos limites geográficos do país são alguns dos problemas aí ventilados e, ao mesmo tempo, relativizados pelo humor. Na verdade, Morgner usa a história do sexo feminino como pretexto, ou melhor, um “pré-texto”: a guerra dos sexos, a luta pela emancipação da mulher se dão no espaço social e têm por pano de fundo todo um panorama histórico-cultural, o que faz com que o romance realmente transcenda os limites da literatura feminista.

A postura subversiva de Imtraud Morgner é também perceptível no tratamento – irreverente – que às vezes dispensa à herança cultural e, acima de tudo, na desautorização da voz autoral. O que mais chama a atenção nessa obra é o quebra-cabeça construído em torno da autoria dos fragmentos. A “cópia” é o procedimento por excelência do romance e é tema da entrevista registrada às páginas 313 e 314. Os sete intermezzos contêm, por exemplo, trechos do romance *Rumba a um outono* (escrito por Imtraud Morgner em 1965 e não publicado devido

à censura) que a bela Melusine copia em seus “livros melusínicos”; os treze livros também contêm capítulos “copiados” pela bela Melusine das mais diversas fontes, desde jornais e revistas até anotações (de Laura) e outras obras. Os capítulos que giram em torno das aventuras da trovadora Beatriz mesclam-se a relatos, contos, histórias para televisão, etc., escritos e/ou plagiados por essa e outras personagens, bem como a cartas, entrevistas e discursos, ficções ou não, atribuídos a personagens da vida real (à própria Imtraud Morgner, à poetisa Sarah Kirsch, ao Ministro da Saúde da RDA, etc.). Apenas dois exemplos. O quarto capítulo do quarto livro traz o título “Onde se reproduz, nas palavras e no modo de ver da trovadora, o que o motorista do carro oficial conta a esta, durante o percurso, como sendo a história de um amigo seu”. E o título do sexto livro informa também do plágio: “Conto de amor de Laura Salman, que Beatriz de Dia lê para treze funcionários e sete funcionárias do metrô de Berlim como obra de sua autoria”. Vários autores da RDA são “copiados” ao longo do romance, como Peter Hacks e Volker Braun. É deste último, por exemplo, a “Canção do Comunismo”, enviada pela trovadora à bela Melusine em lugar de uma canção de protesto de lavra própria.

A brincadeira com a dissolução da consciência unificadora do romance torna-se, às vezes, um verdadeiro jogo de esconde-esconde. É o caso dos escritos póstumos de Valeska Kantus – “Paralipômenos a um homem” –, traduzidos da língua do Hades por Beatriz de Dia, que se encontram registrados no verso de um artigo científico atribuído a Rudolf Uhlenbrook, o qual, por sua vez, “talvez não passe de uma ficção de Valeska”.

Além do mais, as citações e alusões a textos literários geralmente estão dentro de um contexto irônico ou inusitado, engraçado, o que faz com que a literatura seja vista pelo leitor não com uma aura de seriedade, mas em seu aspecto lúdico, como diversão. A menção às cinco canções de amor de Beatriz de Dia deve-se, por exemplo, ao ato da trovadora de, quando de volta à vida, copiá-las de uma antologia e enviá-las ao “Paris-Match”. Como se pode ver, humor e ironia, irreverência e engenhosidade fazem do “plagiarism” um verdadeiro “*playgiarism*”, como manda a estética pós-moderna.

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

Referências bibliográficas

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

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

Celeste H. M. Ribeiro de Sousa*

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

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

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

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

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

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

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