



MACABÉA

REVISTA ELETRÔNICA DO NETLLI
ISSN 2316-1663

VOLUME 10, NÚMERO 1 | JAN-MAR 2021

<https://doi.org/10.47295/mren.v10i1.2965>

REINER KUNZE: PERCURSOS DA VOZ NA COLETÂNEA *ZIMMERLAUTSTÄRKE*



REINER KUNZE: PATHS OF THE VOICE IN THE COLLECTION *ZIMMERLAUTSTÄRKE*

DIONEI MATHIAS

RESUMO | INDEXAÇÃO | TEXTO | REFERÊNCIAS | CITAR ESTE ARTIGO | O AUTOR
RECEBIDO EM 07/11/2020 • APROVADO EM 02/12/2020

Abstract

Reiner Kunze's work represents one of the most important contributions to literature in German, in the second half of the 20th century. A part of this work was produced in the former East Germany, where the author lived and wrote important texts. Among them is the collection *Zimmerlautstärke*, which contains poems that condense these experiences and aestheticize them, paving the way for new perceptions. This article wants to discuss two poems from that collection: *Wolf Biermann singt* ('*Wolf Biermann sings*') and *Umsteigen in S.* ('*Changing in S.*'), trying to reflect on the way in which the voice of these poems materializes and inserts itself in dialogical structures, producing a voice in response to the other.

Resumo

A obra de Reiner Kunze representa uma das mais importantes contribuições para a literatura de expressão alemã da segunda metade do século XX. Uma parte dessa obra foi produzida na antiga Alemanha Oriental, onde o autor viveu e escreveu importantes textos. Dentre eles, encontra-se a coletânea *Zimmerlautstärke*, que contém poemas que condensam essas experiências e as estetizam, pavimentando o caminho para novas percepções. Este artigo deseja discutir dois poemas dessa coletânea: *Wolf Biermann singt* ('*Wolf Biermann*

cantá) e *Umsteigen in S.* ('*Baldear em S.*'), procurando refletir sobre o modo como a voz desses poemas se concretiza e se insere em malhas dialógicas, produzindo uma voz como resposta ao outro.

Entradas para indexação

KEYWORDS: Reiner Kunze. *Zimmerlautstärke*. Paths of the voice. Dialogical structures.

PALAVRAS-CHAVE: Reiner Kunze. *Zimmerlautstärke*. Percursos da voz. Estruturas dialógicas.

Texto integral

1. INTRODUÇÃO

Reiner Kunze nasce em 1933, na região leste da Alemanha. Filho de operários, ele permanece nessa região após a criação da República Democrática Alemã, seguindo o percurso de formação disponível, na então Alemanha Oriental. Na primeira fase, Kunze se insere nos parâmetros sociais previstos pelo espaço político em que vive, rompendo esse posicionamento em 1968, quando protesta contra a repressão ao movimento da Primavera de Praga. Já no ano seguinte começa a ter dificuldades de publicação, passando a ter seus textos sistematicamente censurados. Cada vez mais, sua poesia tem como foco a interseção entre indivíduo e espaço social, buscando manter a agência sobre sua própria voz, apesar da estagnação cultural que reconhece com acuidade crescente (KORTE, 2012, p. 60).

Na poesia, a voz tem um lugar de destaque. De forma condensada, muitos textos líricos encenam como a voz de um eu lírico se posiciona diante das experiências de sua percepção de realidade, concatenando imagens que remetem a alguma forma de diálogo. No lugar da interpretação de realidade mediada numa narrativa causal, a poesia, não raramente, expõe impressões imagéticas, afetivamente carregadas, que situam o indivíduo num contexto de concretização existencial. Dessa dinâmica de imagens, mediada pela voz lírica, irrompem modalidades do diálogo com diferentes instâncias às quais esse agente da administração imagética atribui importância. Com base nessas interações dialógicas, surgem potenciais de sentido.

A voz como objeto de estudo tem suscitado crescente interesse por pesquisadores de diversas áreas. Para a finalidade deste artigo, quero recuperar a discussão empreendida por Marie-Cécile Bertau (2007), cujo interesse se origina nos estudos linguísticos, e tentar verificar de que forma os elementos constituintes da voz, identificados pela estudiosa, podem ser inseridos numa discussão voltada para os sentidos produzidos pela voz lírica. Creio que é possível criar uma confluência de interesses, a partir desse foco.

O ponto de partida de sua discussão é o conceito de dialogismo de Bakhtin. É a partir das inquietações do teórico russo que surge uma sensibilidade para identificar algumas dinâmicas fundamentais na gênese da voz, entre as próprias enunciações e os posicionamentos ininterruptos frente aos outros. Bakhtin (1997, p. 383) escreve:

Por palavra do outro (enunciado, produção verbal) entendo qualquer palavra de qualquer outra pessoa, pronunciada ou escrita em minha língua (minha língua materna), ou em qualquer outra língua, ou seja: qualquer outra palavra que não seja a minha. Nesse sentido, todas as palavras (os enunciados, as produções verbais, assim como a literatura), com a exceção de minhas próprias palavras, são palavras do outro. Vivo no universo das palavras do outro. E toda a minha vida consiste em conduzir-me nesse universo, em reagir às palavras do outro (as reações podem variar infinitamente), a começar pela minha assimilação delas (durante o andamento do processo do domínio original da fala), para terminar pela assimilação das riquezas da cultura humana (verbal ou outra).

Nessa passagem, ele identifica a posição do sujeito na tensão entre dois polos da voz, entre o si e o outro. Nessa percepção do arraigamento existencial, o indivíduo imerge nas palavras enunciados por interlocutores que compartilham do mesmo espaço da vida, cabendo a cada sujeito criar um mapa de sentidos que orientem suas ações, a partir das palavras com que se vê confrontado. A palavra-chave, nessa passagem, parece-me, reside em “reagir”. Entendo reação como uma forma de reposicionamento individual, por vezes, no plano espacial, mas, em grande parte, nas microestruturas semânticas que definem sua existência. Confrontado com palavras, portanto, o indivíduo precisa se posicionar e, ao enunciar, novas palavras o outro está imbricado nelas, em forma de reação.

Nessa dinâmica da produção de sentido, Bertau (2007, p. 95) recupera os argumentos desenvolvidos no ensaio **The Problem of Speech Genres**, para embasar seu conceito de voz:

It is from the notions of word, utterance and answer that Bakhtin arrives at a conception of voice, thereby describing the foundations of language as a dynamic structure of acts of answering: every utterance is an answer to preceding utterances, every act of comprehension is related to an attitude towards answering, and every utterance is produced in anticipation of an answer [...].

Seguindo essa leitura, a fundamentação de qualquer material linguístico contém um movimento de resposta. Em cada momento que o indivíduo expressa algo, ele se posiciona frente a dimensões do sentido instauradas pela enunciação de um outro, com o qual interage direta ou indiretamente. Toda palavra escolhida remonta a uma dinâmica de reposicionamento semântico, em que o indivíduo participa, por vezes, de forma consciente, mas em grande parte, inconscientemente. Nessa participação, a cartografia dos sentidos é redefinida a cada nova interação, criando novos potenciais de posicionamento no mundo.

Nesse sentido, Bertau (2007, p. 95) sustenta que o sujeito não representa uma instância isolada, cuja agência depende exclusivamente de seu ato de volição individual:

The speaking subject matters only as a decentered and therefore “twofold” subject, endowed with a voice which carries at least two “tones and echoes” belonging to the uttered word. Voice carries the individual expression of contact with the other which is always mingled with some alien components. It supports the necessary multiplicity belonging to the living language in the word.

Assim, o sujeito é entendido como resultado de um diálogo, cuja voz carrega traços alheios. Como amálgama das enunciações que circundam a voz, surge uma confluência de vetores de sentido que abarcam interpretações de realidade instauradas pelo sujeito, em confronto com as interpretações de seus interlocutores, diante das quais precisa se posicionar. Nesse sentido, a palavra tem vida, pois seu escopo semântico é revitalizado a cada novo uso. Essa natureza de inconclusão semântica também vale para o próprio indivíduo que enuncia a palavra, apresentando com isso uma consciência e identidade que são múltiplas, polifônicas e dependentes dos inúmeros posicionamentos em que o si se vê envolvido a cada nova interação (BERTAU, 2007, p. 96).

Desse horizonte e a partir da perspectiva da psicolinguística, Bertau (2007, p. 98) identifica cinco vetores para a gênese da voz (indexicalidade, entonação, corpo, imitação e internalização):

The following description integrates different approaches and is organized in a first step around the concepts of indexicality, intonation, and body. These concepts belong to a voice as product of development. These three concepts are supplemented by two further ones: imitation and internalization accounting for the ontogenetically developed voice. With regard to the above mentioned transformation of the perceivable and social phenomenon to an unperceivable and interior process, the issue of internalization will be of special interest.

Nesses cinco eixos, o indivíduo constitui sua voz, empreendendo diálogos com os interlocutores que, de alguma forma, impactam em sua realidade pessoal. A indexicalidade refere ao posicionamento espacial e ao contexto desses atores sociais, criando uma rede de indícios de posicionamento. A entonação recupera a materialidade extralinguística da voz e suas dimensões semânticas para a cultura do lugar de enunciação. Nessa esteira, a voz surge num processo de interação entre corpos, criando uma rede semântica a partir da corporeidade de seus interlocutores e sua movimentação no espaço. Além do contexto, da dimensão extralinguística e de seu caráter corporal, a voz também é fruto de imitações, reproduzindo os modelos que identifica nos diferentes posicionamentos do si. Dependendo do grau de

identificação ou intimidação desses modelos, o indivíduo internaliza essas formas de concretizar a voz e as utiliza com suas. Desses cinco vetores que formam a voz a partir do diálogo, surge a consciência individual, no constante contato com o outro (BERTAU, 2007, p. 108).

O objeto de análise de Bertau é a voz concreta, que se manifesta no momento da interação. A voz que surge do texto poético obviamente apresenta outra natureza, sendo produto de um processo de fixação por meio da simbolização escrita. Enquanto elementos como a indexicalidade, a imitação e a internalização são mais facilmente identificáveis no texto escrito, a entonação e o corpo muitas vezes têm sua representação enfraquecida na textura simbólica. Contudo, a despeito da diferença de concretização do ato de enunciação, o texto contém traços dessa gênese da voz. De certa forma, cabe ao leitor reconstruir essa confluência dialógica, a fim de ouvir potenciais de sentido que ressoam a partir das palavras. Nesse ato da leitura, tem início uma outra forma de diálogo.

A partir desse horizonte de conceituação da voz, este artigo deseja discutir os poemas *Wolf Biermann singt* ('*Wolf Biermann canta*') e *Umsteigen in S.* ('*Baldear em S.*') da coletânea **Zimmerlautstärke**, de Reiner Kunze. Para essa finalidade, tenta identificar como a voz se concretiza no respectivo poema, buscando por traços que possam desvelar o diálogo em que cada verso com suas imagens se insere. Ao voltar a atenção para esses sedimentos, a discussão foca nas diferentes dinâmicas de posicionamento inerentes à concatenação das palavras e no modo como elas dão lugar à gênese de uma voz.

2 A VOZ ENTRE INDIVÍDUO E ESPAÇO SOCIAL

O papel da nação na poesia de Reiner Kunze tem um lugar de destaque, na medida em que o espaço nacional, de certa forma, traça grande parte das coordenadas de ação do indivíduo. Após a construção do Muro, Kunze opta por ficar na Alemanha Oriental e busca se integrar no pensamento sociopolítico desse espaço cultural. Num primeiro momento, o país parecia criar um espaço propício para a articulação de vozes literárias e sua participação ativa na sociedade, atribuindo-lhe a tarefa de pensar, pelo viés artístico, uma sociedade mais justa e igualitária. Essa narrativa inicial, contudo, rapidamente se transformou em mecanismos não de possibilidades, mas sim de imposições, prescrevendo como a voz literária tinha de se concretizar:

Die SED-Politik hat am Ende fast alle Ansätze eines lebendigen, weil freien literarischen Lebens dadurch zerstört, dass sie allen am literarischen Stoffwechsel beteiligten Gruppen das Selbstbestimmungsrecht entzog. Den Autoren schrieb man vor, was sie zu veröffentlichen hatten; den Buchhändlern, was sie verkaufen sollten; und den Lesern, was sie lesen durften und was nicht (EMMERICH, 2001, p. 512).

Nesse contexto, a voz que buscava se instaurar se via silenciada pelas prescrições oriundas do aparato estatal, de modo que tinham duas alternativas: ou se alinhavam às diretrizes dos detentores de poder e nesse caso em grande parte simulava a voz prescrita, ou, em não se atendo às imposições, rapidamente sua voz se tornava alvo de perseguição, até seu completo silenciamento. Reiner Kunze pertence ao grupo de autores cujos textos começam a destoar da narrativa oficial. Quando em 1969 publica a coletânea **Sensible Wege** ('Caminhos sensíveis'), na Alemanha Ocidental, o aparato de censura começa a impor restrições cada vez mais pesadas (EMMERICH, 2001, p. 548). Essa estratégia de censura já tinha atingido Wolf Biermann em 1965, por meio de uma série de proibições no campo da produção musical, e culmina em sua expulsão em 1976, o que causa grande comoção entre os produtores culturais (SCHNELL, 2003, p. 249-256).

Dentre eles também se encontra Reiner Kunze, que se sensibiliza com as restrições impostas a Biermann e, anos mais tarde, em 1972, ao buscar por uma espécie de genealogia de afinidades intelectuais, lhe dedica um poema. Com isso, ele se insere na tradição da poesia política alemã (LAMPART, 2011, p. 422). Composto por dois quartetos, com rimas cruzadas, o poema *Wolf Biermann singt* ('*Wolf Biermann canta*') contém sedimentos desse contexto de produção, problematizando o surgimento da voz, entre imposição de reprodução da voz autoritária e silenciamento:

WOLF BIERMANN SINGT

Im zimmer kreischt die straßenbahn,
sie kreischt von Biermanns platte,
der, als er die chansons aufnahm,
kein studio hatte

Er singt von Barlachs großer not,
die faßt uns alle an,
denn jeder kennt doch das verbot
und hört die straßenbahn
(KUNZE, 1978, p. 39).

WOLF BIERMANN CANTA

No quarto berra o bonde,
ele grita do disco de Biermann,
que, quando gravava suas canções,
não tinha estúdio

ele canta da grande aflição de Barlach,
que a todos nos toca,
pois todos conhecem a proibição
e ouvem o bonde¹

¹ As traduções são do autor deste artigo.

O poema remete à canção de Barlach (“Das Barlach-Lied”) que faz parte do disco **Chausseestraße 131**, de Wolf Biermann. O disco foi lançado em 1968, depois de várias tentativas frustradas, por conta das proibições oficiais, de gravar em estúdios, com equipamentos adequados. Numa gravação caseira, portanto, Biermann grava o disco, registrando não somente a música, mas também o som do bonde que trafega em frente ao local da gravação. A partir dessa confluência, o poema revela sua estrutura polifônica, desvelando uma série de diálogos que se insinuam, num processo ininterrupto de constituição de voz como respostas aos diferentes contextos em que a voz lírica se insere.

O primeiro contexto remete à situação política que administra as chances de fala artística. Não há crítica explícita, nem ataque frontal, exigindo respostas e mudanças para as condições de produção na arte. No lugar disso, há simplesmente o nome de Wolf Biermann e a reconstrução do contexto de produção de seu álbum. Essa reconstrução, contudo, e a empatia que a voz lírica claramente tem com a situação desse cantor revelam uma voz que responde à macroestrutura política daquele espaço. No lugar de uma voz inflamada convocando à insurreição, o eu lírico descreve um acontecimento do cotidiano, isto é, um momento em que ouve música, no seu espaço privado. Diante das proibições que são de conhecimento público, o consumo desse produto cultural implica um posicionamento que responde ao contexto em que está inserido. O diálogo implícito na dinâmica das palavras se revela dissidente, uma vez que não compactua com a imposição do silêncio, vinda da instância do poder. No lugar da internalização do comportamento sugerido por aqueles que a proíbem, a voz lírica adota (imita) a atitude subversiva de Wolf Biermann, produzindo uma voz que responde a essa interpretação de realidade.

Esse movimento também se estende à entonação. Além da estrutura de rima, os versos têm ritmo composto por iambos, interrompido somente no terceiro verso, da segunda estrofe, inserindo um momento de dissonância, que remete ao movimento subversivo, por trás da superfície lacônica da tessitura lexical. Na verdade, tanto Biermann como Kunze teriam preferido encontrar uma solução para o conflito, para restabelecer a harmonia com o projeto maior de igualdade social, mas não ao preço do silenciamento. Isso explica a atitude de inserir a dissonância na modulação da voz, mas sem renunciar completamente ao anseio de harmonia que permanece no momento de sua expressão. Assim, a duplicação próxima do fonema /s/ em *kreischt* e *Straßenbahn* pode ser decodificada como tentativa de criar harmonias na malha sonora do poema, mas também de destacar o estridor da dissonância. Essa ambiguidade permanece não somente na textura estrutural do poema, mas também na visão de mundo que a voz lírica procura articular.

Nesse primeiro momento, a voz surge como resposta ao contexto político e à situação macrossocial que define possibilidades de participação na produção cultural daquele espaço. Num segundo momento, ela também se concretiza em resposta ao disco. Na estrofe inicial, o eu lírico recupera, sobretudo, o som do bonde que passa, ecoando agora por sua moradia. Como Brecht no poema sobre as árvores, ele foca num elemento secundário para chamar a atenção para suas implicações políticas. O som do bonde que irrompe no processo criativo de Biermann, na verdade, representa algo insignificante, diante do conflito substancialmente maior, que reside na irrupção dos detentores de poder na liberdade de expressão, em forma

de censura. O som do bonde no disco de Biermann remete a algo diferente, como também seus ecos o fazem na moradia do eu lírico, que por sua vez também tem seu trabalho criativo cerceado por instâncias do poder. Com isso, os “berros” do bonde não fornecem somente uma localização social, um espaço compartilhado, eles também localizam a voz num determinado grupo, definindo onde e a quem os interlocutores podem se dirigir.

Na segunda estrofe, esse diálogo intertextual remete à “canção de Barlach”, que faz parte do disco em que irrompe o espaço público. Trata-se de uma canção sombria, que revela um indivíduo tomado por medo e desapontamento. Também nessa canção, uma instância externa, nesse caso uma “parede de nuvens” (“*Wolkenwand*”), ameaça invadir o espaço privado do eu lírico da canção, criando incertezas existenciais, sensações de impotência e, sobretudo, uma fragilização completa do sentido. Essa dissolução da ordem que coordena a vida se concretiza especialmente na imagem dos anjos que caem mortos (“*Vom Himmel auf die Erden Falln sich die Engel tot*”). A essa experiência retratada na canção, a voz lírica do poema de Kunze responde, revelando identificação, ao constatar que “ele canta da grande aflição de Barlach”.

O lexema alemão “*anfassen*”, traduzido por “tocar”, tem semas de forte teor corporal. Ao empreender esse diálogo, portanto, a voz lírica do poema se insere numa experiência fortemente corporal. Ela experimenta as dimensões afetivas que prostram o corpo da voz que enuncia a canção, diante da ausência de sentido, e reage às experiências corporais do outro, ressoando as dimensões do afeto. Ao trazer isso para sua realidade pessoal – a realidade do espaço privado em que ouve o disco de Biermann – o eu lírico produz uma voz que se posiciona no marco do choque sensorial causado pela confluência simbólica dos berros do bonde e da “grande aflição de Barlach” – duas formas de impactar e sentir o corpo. Essa experiência ainda é intensificada pela constatação de que “*todos conhecem a proibição e ouvem o bonde*”. Trata-se, portanto, de uma atmosfera que perpassa aquele espaço social, definindo o modo como corpos podem se movimentar e expressar. Dessa interseção de possibilidades, surge a voz que canta a canção de Barlach, mas também do eu lírico que responde a ela, em seu poema, recuperando sedimentos do corpo em sua própria voz. Como Neufel Cumart no contexto da experiência de imigração (MATHIAS, 2020), ele traça cartografias da fala na antiga Alemanha Oriental.

3 A VOZ NO ESPAÇO ÍNTIMO

O segundo poema também pertence à coletânea **Zimmerlautstärke**. Escrito em versos livres, o poema trata de um encontro fortuito entre pais e filho, numa estação de passagem. O que conecta este poema com *Wolf Biermann canta* é a sensação de completo estranhamento (*Entfremdung*), no sentido da dissolução de elos de identificação. Se no primeiro momento esse estranhamento se voltava para o espaço da nação, neste segundo, ele se concretiza no núcleo familiar. A voz que origina desse contexto responde, portanto, a uma outra área da canalização afetiva, igualmente importante para a imaginação do si, no mundo. Trata-se de uma forma de solidão não muito dissimilar àquela que Aras Ören retrata em seu poema

“Pessimismus, vorübergehend” (MATHIAS, 2014). Segue o poema *Umsteigen in S.* e sua tradução:

UMSTEIGEN IN S.

Am bus
die eltern

Wir wollten dich nur sehn

Die augen der mutter
randvoll mit vorwürfen gegen
den vater der
schweigt

Das leben leer
und tote strecken unter tage

Geblieden
der alkohol und
der sohn der

weiterfährt
(KUNZE, 1978, p. 44).

BALDEAR EM S.

Ao lado do ônibus
os pais

A gente só queria te ver

Os olhos da mãe
transbordando de acusações contra
o pai que
cala

A vida vazia
e percursos mortos no subterrâneo

Ficou
o álcool e
o filho que

continua viagem

O título “Baldear em S.” remete a um espaço público que cria uma oposição ao espaço privado, onde famílias normalmente se encontra para lembrar e

fortificar os laços afetivos. Junta-se a isso a ausência da indicação concreta da cidade em que a baldeação ocorre, sublinhando seu alto grau de anonimidade. Os vetores contextuais, com a indexicalidade dessa voz que surge, produzem dissonâncias, pois parece haver uma ruptura de expectativa nesse triângulo entre emissor, receptor e demais indicações dêiticas. Com efeito, o poema fornece indícios contextuais de que o encontro não foi programado, representando, muito mais, um desejo dos pais de ver o filho, do qual sabem que fará uma baldeação em um lugar que está em seu circuito de locomoção.

Essa leitura se reforça pelo verso em itálico, que apresenta uma justificativa para a presença não programada dos pais. O contexto, portanto, ao qual a voz responde, construindo-se nesse ato de resposta, revela uma situação familiar, em que o filho parece não ter experimentado concretamente o desejo de encontrar os familiares. Embora a baldeação fosse num lugar, dentro da circunferência de alcance dos pais, ele não sente a necessidade de empreender o esforço de ir ao encontro deles no espaço privado. Com base nessa concatenação de informações não ditas, seria possível assumir que não há diálogo, que nem mesmo há esse anseio no filho. As palavras ou sua ausência, contudo, por mais que freiem a interação, ainda remetem a um diálogo, revelando um posicionamento no mundo, com a distribuição de lugares para os diferentes membros que participam dessa interpretação de realidade pessoal.

Esse posicionamento se revela no verso em itálico, possivelmente dito pela figura materna, que antecipa a necessidade de justificativa, a fim de evitar recriminações. E essa mesma frase instaura um problema de posicionamento em relação ao eu lírico. Nele, figura o dêitico “te”, indicando portanto uma interação direta. O poema, contudo, é dito a partir de uma perspectiva exterior a essa interação, ou seja, por uma voz que relata e faz a mediação verbal dos acontecimentos. Na leitura que faço, essa justaposição de perspectivas – para a qual Andreotti (2014, p. 294) na sua interpretação da poesia moderna treina nosso olhar – só reforça o estranhamento entre os atores sociais que figuram no poema. A voz que fala, entendo, é uma só, mas, em seu estranhamento afetivo, opta pela perspectiva externa, reforçando o distanciamento emocional inerente a essa voz que se concretiza. O eu é um outro que se enxerga de fora, identificando a fragmentação de seus laços afetivos e dos sentidos que norteiam sua existência.

A esse conjunto de indícios dêiticos, junta-se a malha sonora, com seu registro de entonação. Em sua composição do material enunciado, os versos são curtos, truncados, sempre remetendo ao próximo verso por meio de enjambements. Essa ligação com o verso seguinte, contudo, não cria encontros, somente intensifica o hiato. Da mesma forma que o verso em itálico está isolado, permanecendo sem resposta em sua tentativa de encontrar o outro por meio da palavra vocalizada, os versos entre si não produzem confluências, ao invés disso, só reforçam a voz desencontrada. Fluente, um verso se liga ao outro, mas a fluência das palavras ditas não produz aproximação, ela só destaca a impotência de uma voz que acelera sua fala numa ligação fluida ao próximo lexema, mas sem experimentar a sensação de comunicação. Com efeito, o laconismo, o truncamento, a justaposição, mas também a fluidez dos enjambements, mostram que o tornar comum do anseio de comunicação não ocorre. A entonação da voz que enuncia as palavras revela, muito mais, a perda da habilidade de se comunicar.

Isso também transpira dos corpos que interagem nesse poema. A terceira estrofe encena essa interação corporal entre figura materna e paterna, a partir da perspectiva da voz lírica (o filho?). O que as palavras da mãe não dizem, seus olhos revelam, urbanizando a percepção do filho. Com a mesma potência de expressão, o silêncio do pai se impõe no modo como a voz lírica responde a essa situação, enunciando suas próprias palavras. O corpo, com suas traduções afetivas estampadas nas pupilas, produz simbolizações sonoras ou silêncios justamente para dar conta do anseio de responder ao mundo que o envolve.

A quarta estrofe dá continuidade a essa presentificação do corpo, usando metáforas da mineração para dar voz a essa experiência. Não fica terminantemente claro em que corpo a voz lírica foca nesse momento. A concatenação dos versos sugere que ainda fala dos pais, mas não exclui completamente uma alusão à própria experiência afetiva. Nesse caso, seria uma imagem que simultaneamente representaria esses três corpos que interagem numa estação anônima de ônibus, em que a anseio de comunicação se vê frustrado. O que caracteriza esses corpos a partir dessa imagem é a ausência de sentido: “a vida vazia”, “percursos mortos no subterrâneo”. Diante da vacuidade existencial e da incapacidade de encontrar caminhos que conduzam à afirmação da vida, também o diálogo e seu potencial de construção de novos sentidos perdem sua solidez.

A voz que se instaura responde a esse horizonte de comunicação dos corpos por meio da internalização e imitação. O pai o internaliza, passando a adotar o consumo de álcool como sucedâneo da comunicação. O filho, por sua vez, o internaliza, já não mais investindo numa narrativa afetiva de família e preferindo, ao invés disso, a condição de passagem. Nessa transitoriedade, ele imita o comportamento paterno, traduzindo-o para outras formas de concretização, neste caso, seguindo viagem, sem tempo para investir em comunicação. Na estrutura do poema, os enjambements, a escrita com letras minúsculas que não diferencia entre substantivo e outras classes de palavras como prescreve a gramática normativa alemã e, sobretudo, a ausência de um ponto final transporta o comportamento internalizado pelo pai e imitado pelo filho para a estrutura textual do poema. Como o filho que não interrompe a viagem, o poema em sua estetização também permanece num fluxo ininterrupto. A voz que ressoa desse fluxo, contudo, não remete a um encontro de comunicação exitosa. Pelo contrário, ele encena a fuga do confronto com a ausência de sentido.

4 CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na epígrafe da coletânea **Zimmerlautstärke**, Reiner Kunze traz uma citação de Sêneca: “...fique no teu posto e ajude com tua aclamação; e se te sufocarem a goela, fique no teu posto e ajude com teu silêncio” (KUNZE, 1978, p. 7)². Independentemente de suas implicações políticas, a citação está diretamente relacionada ao exercício da voz e ao processo de sua gênese. Reiner Kunze recupera essa advertência da antiguidade e a atualiza para seu tempo, pensando por meio do

² “...bleibe auf deinem Posten und hilf durch deinen Zuruf; und wenn man dir die Kehle zudrückt, bleibe auf deinem Posten und hilf durch dein Schweigen” (KUNZE, 1978, p. 7).

trabalho lírico sobre os movimentos necessários para o laborioso processo de articulação da voz. Nisso, ele se concentra no modo como a voz responde ao contexto sociopolítico, mas também ao núcleo individual da experiência afetiva.

Com uma sensibilidade aguçada, o autor faz a tessitura dialógica de cada palavra ressoar no poema. Enquanto o poema *Wolf Biermann singt*, em grande parte, remete a um contexto político, em que a modulação da voz sofre restrições, *Umsteigen in S.* enfoca o modo como a voz se instaura no marco do distanciamento afetivo. Nos dois textos, encontram-se sedimentos de indexicalidade, entonação, corpo, imitação e internalização. A concretização desses elementos em sua simbolização poético-verbal da escrita não é a mesma que a simbolização fonética, no ato da fala, mas claramente há confluências que permitem identificar dinâmicas na voz no poema.

Referências

ANDREOTTI, Mario. **Die Struktur der modernen Literatur**. Bern: Haupt Verlag, 2014.

BAKHTIN, Mikail. **Estética da criação verbal**. Tradução de Maria Ermantina G. G. Pereira e revisão da tradução de Marina Appenzellerl. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BERTAU, Marie-Cécile. Voice: A Pathway to Consciousness as “Social Contact to Oneself”. **Integrative Psychological and Behavioral Science**, v. 42, nr. 1, 2008, p. 92-113.

EMMERICH, Wolfgang. Die Literatur in der DDR. In: BEUTIN, Wolfgang et alia. **Deutsche Literaturgeschichte. Von den Anfängen bis zur Gegenwart**. Stuttgart e Weimar: Metzler, 2001.

KORTE, Hermann. **Geschichte der deutschen Lyrik. Band 6: Von 1945 bis heute**. Stuttgart: Reclam, 2012.

KUNZE, Reiner. **Zimmerlautstärke**. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 1978.

LAMPART, Fabian. Geschichte der Lyrik. Gegenwart. In: LAMPING, Dieter (ed.). **Handbuch Lyrik. Theorie, Analyse, Geschichte**. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2011, p. 413-427.

MATHIAS, Dionei. 'Ich nahm meine Einsamkeit und kam her': Imigração e solidão no poema 'Pessimismus, vorübergehend' de Aras Ören. **Cadernos do IL**, v. 49, p. 56-70, 2014.

MATHIAS, Dionei. Cartografias da fala em alguns poemas da coletânea Waves of Time - Wellen der Zeit de Nevfel Cumart. **EntreLetras (Online)**, v. 11, p. 400-410, 2020.

SCHNELL, Ralf. **Geschichte der deutschsprachigen Literatur seit 1945**. Stuttgart e Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2003.

Para citar este artigo

MATHIAS, D. Reiner Kunze: percursos da voz na coletânea Zimmerlautstärke. **Macabéa – Revista Eletrônica do Netlli**, Crato, v. 10, n. 1, 2021, p. 456-468.

O Autor

DIONEI MATHIAS é doutor em Letras pela Universidade de Hamburgo (Alemanha) e pela UFPR.