

Eliane Luisa Stein

**SILÊNCIO, ALTERIDADE E RETICÊNCIAS – DA
LITERATURA DE KURT TUCHOLSKY**

Dissertação que se submete ao Programa de Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina, como parte das exigências para a obtenção do título de Mestre em Literatura.

Orientadora: Profa. Dra. Maria Aparecida Barbosa

Florianópolis
2018

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Stein, Eliane Luisa
SILÊNCIO, ALTERIDADE E RETICÊNCIAS - DA
LITERATURA DE KURT TUCHOLSKY / Eliane Luisa Stein ;
orientadora, Maria Aparecida Barbosa, 2018.
121 p.

Dissertação (mestrado) - Universidade Federal de
Santa Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,
Programa de Pós-Graduação em Literatura,
Florianópolis, 2018.

Inclui referências.

1. Literatura. 2. Literatura Alemã. 3. Kurt
Tucholsky. 4. reticências. 5. silêncio. I. Barbosa,
Maria Aparecida . II. Universidade Federal de Santa
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Literatura.
III. Título.

“Silêncio, alteridade e reticências – da literatura de Kurt
Tucholsky”

Eliane Luisa Stein

Esta DISSERTAÇÃO foi julgada adequada para a obtenção do título

Mestre EM LITERATURA

Área de concentração em Literaturas e aprovada na sua forma final pelo Curso de
Pós-Graduação em Literatura da Universidade Federal de Santa Catarina.

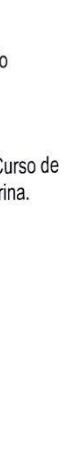

Profª Drª Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
ORIENTADOR(A)


Profª Drª Maria Lúcia de Barros Camargo
COORDENADORA DO CURSO

BANCA EXAMINADORA:


Profª Drª Maria Aparecida Barbosa (UFSC)
PRESIDENTE


Profº Dr. Sergio Romanelli
(UFSC)


Profª Drª Alinne Balduino Pires Fernandes
(UFSC)


Profº Dr. Berthold Zilly
(UFSC)

Para Magdalena, Rogério e Gerta.

AGRADECIMENTOS

À Prof.^a Dra. Maria Aparecida Barbosa pela orientação.

Aos professores, amigos e colaboradores do Programa de Pós-Graduação em Literatura e dos Cursos de Letras da UFSC, pelas aulas, participação nas bancas, conselhos e carinho.

Aqueles que estiveram ao meu lado, por tudo, sempre.

As reticências são os três primeiros passos do pensamento que continua por conta própria o seu caminho.

Mário Quintana

RESUMO

Silêncio, alteridade e reticências – da literatura de Kurt Tucholsky estuda a literatura de Kurt Tucholsky e se detém, sobretudo, na análise da narrativa *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte* (1912) para empreender uma discussão sobre o procedimento da escrita satírica e do emprego dos sinais de pontuação, especificamente, das reticências. A partir do levantamento estatístico, categorização se formula a hipótese acerca da recorrência das reticências – sinal gráfico que denota a infinidade de pensamento, a associação hesitante e outras acepções – de que elas representam uma busca inacabada, um desejo insatisfeito. Equivalem a espaços vazios, ao silêncio, e reivindicam a atitude de silêncio e de atenciosa escuta da alteridade. Ao inverter a lógica das narrativas tradicionais que contam com a passividade da recepção aos seus conselhos, o narrador em *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte*, ao invés de afirmar e definir, prefere sugerir e ponderar; prefere estabelecer caminhos inacabados, de mão dupla, senão múltipla. A recorrência desses artifícios extrapola a letra, as inferências são sugestivas e ficam a cargo do leitor. Para efeito da reflexão, recorro aos teóricos. Primeiramente Jean-Luc Nancy (2013); ele auxilia a pensar a escrita que quer ser ouvida ou que instiga a escuta. Além disso, Carlo Ginsburg (2002), discute o branco e faz aproximações da literatura com a música. Theodor Adorno (2003), teórico da música, igualmente apresenta a interlocução dos sinais gráficos de pontuação com ritmos musicais. O debate com essas ideias desencadeia o desenvolvimento desta dissertação, sobretudo, acerca de silêncio, alteridade, reticências, em Kurt Tucholsky.

Palavras-chave: Reticências. Silêncio. Alteridade. Literatura Alemã.

ZUSAMMENFASSUNG

Silêncio, alteridade e reticências - da literatura de Kurt Tucholsky untersucht die Literatur von Kurt Tucholsky und konzentriert sich hauptsächlich auf die Analyse des Romans *Rheinsberg: ein Bilderbuch für Verliebte* (1912) um eine Diskussion über das satirische Schreiben und den Gebrauch der Satzzeichen, in spezifischer Weise die Auslassungspunkte darzustellen. Nach der numerischen Erhebung, Kategorisierung und Analyse dieses graphischen Signals wird die Hypothese durch die Häufigkeit der Auslassungspunkte – grafisches Zeichen das die Unendlichkeit des Denkens, zögerliche Assoziation und andere Bedeutungen bezeichnet – aufgestellt, dass sie eine Unvollendete Suche, ein unbefriedigtes Verlangen darstellen. Sie entsprechen leeren Räumen, der Stille, und sie beanspruchen die Haltung des Stillseins und das aufmerksame Zuhören des Andersseins. Dank die Umkehr der Logik der traditionellen Erzählungen, die sich passiv auf die Anweisung des Erzählers verlassen, bevorzugt der Erzähler in *Rheinsberg: ein Bilderbuch für Verliebte*, anstatt zu bestätigen und definieren, eher empfehlen und vorschlagen; zieht es vor, unvollendete, zweihändige, wenn nicht mehrere Spuren zu etablieren. Die Wiederholung dieser Tricks geht über die Buchstaben hinaus, die Schlüsse sind suggestiv und werden dem Leser überlassen. Zum Nachdenken wende ich mich den Theoretikern zu. Erstens Jean-Luc Nancy (2013) hilft an das Schreiben zu denken, das gehört werden will oder das Zuhören anregt. Darüber hinaus diskutiert Carlo Ginsburg (2002) über das Weiß und schafft Theoretische Annäherungen zwischen Literatur und Musik. Außerdem zeigt der Musiktheoretiker Theodor Adorno (2003) auch den Dialog zwischen den Interpunktionszeichen und den musikalischen Rhythmen. Die Diskussion mit diesen Ideen löst die Entwicklung dieser Arbeit vor allem über die Stille, Anderssein, Auslassungspunkte in Kurt Tucholsky.

Palavras-chave: Auslassungspunkte. Schweigen. Anderssein. Deutsche Literatur.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1 – “Nenhuma onda.....	30
Figura 2 – Uma escada.	48
Figura 3 – O trem para Rheinsberg	58
Figura 4 – Deitaram-se na grama... ..	70
Figura 5 – As senhoritas Luft:	77
Figura 6 – “Um rebanho de ovelhas os cercou.”	80
Figura 7 — Passeio.....	84
Figura 8 – Gentil o dono do hotel.....	97
Figura 9 – O Sr. Adler.	101

LISTA DE TABELAS

Tabela 1 – Ocorrência das reticências	64
--	----

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	21
1 O MÚLTIPLO KURT TUCHOLSKY	33
2 ACERCA DE UMA LINGUAGEM RETICENTE	50
2.1 DOS BURACOS, DAS LACUNAS	50
2.2 DAS RETICÊNCIAS	59
2.2.1 Das Listas	65
2.2.2 Da Oralidade.....	71
2.2.3 Da Música	88
3 SILÊNCIO EM <i>RHEINSBERG</i>	95
CONSIDERAÇÕES FINAIS	105
REFERÊNCIAS	109
ANEXO A – Sobre a psicologia sociológica dos buracos	113

INTRODUÇÃO

“Quisesse um renomado filólogo do século XXI, seriamente ousado, tornar tema de sua tese as questões da imortal Claire.” (TUCHOLSKY, 1958, p. 8) ¹². Essa provocação de um escritor de textos essencialmente satíricos, Kurt Tucholsky (1890 – 1935), consta no prefácio da décima quinta edição³ do livro *Rheinsberg: ein Bilderbuch für Verliebte*, de 1912 (*Rheinsberg: um livro ilustrado para*

¹ Möchte ein gerecht und ernsthaft wägender Philologe des einundzwanzigsten Jahrhunderts diese Kernfrage der unsterblichen Claire zum Thema einer Doktorarbeit machen. (Tradução minha). Essa frase foi extraída de um texto comemorativo à venda de 50 mil exemplares de *Rheinsberg* onde Tucholsky se refere às questões relacionadas ao vazio encontrado nas falas de Claire ao longo do livro. Tema recorrente na narrativa o que confere um caráter jocoso, ambivalente e peculiar às questões da personagem oscilando entre a leviandade e a seriedade, a superficialidade e a profundidade, o jogo com as palavras e o uso consciente delas.

² Quando não houver identificação do tradutor de textos escritos originalmente em alemão, subentenda-se que a tradução é de minha autoria. Toda essa dissertação perpassa questões atinentes à tradutologia. Não somente pelas inserções de traduções trechos da narrativa *Rheinsberg* (corpus desta dissertação), como também a tradução integral do ensaio "*Acerca da psicologia sociológica dos buracos*", no ANEXO 1, que constitui aporte teórico para pensar esta pesquisa de literatura. É importante destacar que essas traduções tem o objetivo de tornar possível minha enunciação dirigida ao leitor brasileiro ou luso falante que não teria de outro modo acesso à literatura de Tucholsky, que seja a título de conhecimento dessas facetas desenvolvidas nesta dissertação. É claro que questões de tradutologia e de linguagem encontram-se de tal modo imbricadas que sua distinção é sutil. Para efeito de metodologia, todavia, as incipientes observações sobre os critérios tradutológicos serão postergados para um projeto futuro. Restrinjo-me nesta nota a elencar dois (ou três) aspectos, no que tange a tradutologia, a serem aprofundados em pesquisa posterior. O primeiro deles está relacionada ao dialeto que implica traduzir a questão das estruturas gramaticais, itens lexicais e expressões, divergentes da norma culta alemã para a língua alvo. Na experimental tradução dos trechos que se encontram nessa dissertação, esse aspecto não será contemplado. Um segundo aspecto a ser pensado futuramente é estudar numa solução tradutológica para o uso não convencional dos pronomes pessoais e da linguagem empregada pela personagem Claire em *Rheinsberg*.

³ A edição foi lançada no ano de 1958 por Mary Gerold – Tucholsky juntamente com um compilado de pequenos textos ensaísticos do ex-marido e vendeu cerca de 208 mil cópias até fevereiro de 1970.

apaixonados)⁴. Ela me instigou a ponto de eu aceitar o desafio, tomar o livro como corpus e desenvolver as questões que emergem dessa literatura como objeto de minha pesquisa de dissertação de mestrado.

Para ilustrar as questões da linguagem reticente, ilustro com falas da personagem que o escritor chama de “imortal Claire” em que é possível observar o registro característico a que esta dissertação chama a atenção:

— Du sagst ja, ich soll. Nie nich is es richtig.
Buh!
Wieder Schweigen.
Wie im Selbstgespräch: Ich fand, wenn du’s mir sagtest, gefiel’s mir hier besser. Wie? Ich bin neugierig, alle Frauen sind...? (TUCHOLSKY, 1958, p. 65)
— Och, der kleine Jungchen muß ja alles vergess’
— psch, psch, psch...⁵
(TUCHOLSKY, 1958, p. 24)⁶

Como esses dois trechos que experimentalmente traduzo ao português na nota de rodapé⁷ ilustram, as falas meio truncadas encontradas em várias falas íntimas de Claire com seu companheiro contêm reticências. Seriam essas reticências um meio de realçar o registro das personagens berlinenses? Seriam elas um meio de chamar a atenção da fala da personalidade enunciadora? Que registro é esse, característico principalmente da personagem Claire: uma enunciação reticente? Infantil? “À escuta”⁸? Quando criticada pelo companheiro sobre a fala sem ênfase ou segurança, Claire, demonstra que quando lhe

⁴ Optei por empregar, para efeito de minha pesquisa, os dois pontos separando *Rheinsberg* do restante do título: *ein Bilderbuch für Verliebte*. Nas edições empregadas nesta pesquisa, o título em alemão, não é separado por sinal algum, porém *Um livro ilustrado para apaixonados* é apresentado como subtítulo.

⁵ — Mas tu disse sim, eu devo. Isso nunca não tá certo. Buh!

Novamente silêncio.

Como em um monólogo: — Achei que se tu me dissesse, eu me agradaria mais daqui. Como? Sou curiosa, todas as mulheres são...? (Tradução minha).

⁶ — Ohh, o bebezinho sempre precisa esquecer tudo — psch, psch, psch...(Tradução minha).

⁷ Apesar de as normas da ABNT recomendarem o contrário, a tradução ao português dos trechos virá em notas de rodapé tendo em vista que a análise é feita a partir do texto em alemão.

⁸ Alusão ao ensaio de Jean-Luc Nancy (2013).

convém também é capaz de recorrer ao “*Hochdeutsch*” (alemão elevado ou padrão da norma culta): “*Ich spreche dir das schiere Hochdeutsch!*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 37)⁹

Esta dissertação tem o objetivo analisar a narrativa *Rheinsberg: um livro para apaixonados* refletindo sobre essa fala das personagens e sua relação com o emprego dos sinais de pontuação, mais especificamente das reticências. Tal sinal gráfico é abundante na narrativa, corpus dessa dissertação que possui apenas 54 páginas, sendo que seis delas são ocupadas pelas ilustrações e duas outras por densas reflexões do narrador, onde não há a ocorrência das reticências. Restam 46 páginas para abrigar o montante de 153 reticências, gerando uma média de 3,6 incidências por página de texto, sendo que estas páginas são de tamanho reduzido e com margens largas (tamanho da página: 11x19cm; margem inferior: 4 cm; superior: 2,5; interna: 1,5 e externa: 2,5 cm).

Formula-se a hipótese, sobre a recorrência das reticências – sinal gráfico que denota a infinidade de pensamento, a associação hesitante e outras acepções –, de que elas representam uma busca inacabada¹⁰, um desejo insatisfeito e mais concretamente uma pausa, para respirar, para meditar. Equivalem a espaços vazios, ao silêncio. Requerem a atitude de silêncio e de atenciosa escuta da alteridade. A recorrência desses artifícios extrapola a letra, o que resulta num texto desarticulado em senso diverso daquele do romance realista. Parte-se do ponto de vista teórico que ao inverter a lógica das narrativas tradicionais que contavam com a passividade da recepção aos seus conselhos, o narrador nessa narrativa de Tucholsky, ao invés de afirmar e definir, prefere sugerir e ponderar; prefere estabelecer caminhos de mão dupla, senão múltipla ao usar reticências ao invés do ponto final. As hipóteses iniciais concernentes à busca inacabada e à infinidade de pensamento é que vão desencadear esta pesquisa a respeito das acepções inferidas pela pontuação reticências.

Reticências, três pontos ou uma série de pontinhos¹¹ que convidam o leitor ao processo de criação, à escuta, ou melhor, que agem

⁹ Eu te falo o alemão mais perfeito. (Tradução minha).

¹⁰ Essa busca é a busca do artista que, segundo Salles (2009, p. 82) “lida com sua obra em estado de permanente inacabamento” que, no entanto, “tem um valor dinâmico na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita.

¹¹ Kandinsky ao definir sua “Tela Vazia”: “uma porção de pontinhos que ainda estão um pouco por aqui, um pouco menores, e um pouco por ali, um pouco

como tensões insistentes que dizem: continue a criação, ela não está acabada! E que repetem: escute! Escutar significa estender a orelha, ademais, é intensificação, preocupação, curiosidade e inquietude (NANCY, 2013, p. 162). Escutar é compreender o sentido. Ou melhor, “escutar é estar inclinado para um sentido possível, e, por conseguinte, não imediatamente acessível”. (NANCY, 2013, p.163)

O sentido ressoa da fala margem afora. A ressonância da fala implica um meio para que se propague um espaço vazio de fala, um hiato, um silêncio, uma lacuna, um buraco, que é tema do ensaio de Kurt Tucholsky sobre a constituição e a função dos buracos, de seus efeitos e suas bordas que reivindicam o escutar. Não obstante, “estar à escuta é sempre estar na borda do sentido, ou em um sentido de borda e de extremidade, como se o som não fosse de fato nada mais que [...] essa margem” (NANCY, 2013, p.163).

Nancy explica que “estar à escuta é, então, entrar na tensão e na espreita de uma relação a si:

não, é necessário sublinhar, uma relação a “mim” (sujeito suposto dado), e tampouco ao “si” de outro (o falante, o músico, ele também suposto dado, com sua sub-jetividade), mas a relação em si, pode-se dizer, tal qual forma um “si” ou um “a si” em geral, e caso algo como isso jamais chegue ao termo de sua formação. (NANCY, 2013, pp. 166/167)

E continua:

É passar, em consequência, ao registro da presença a si, estando aí entendido [entendu] que o “si” não é precisamente nada de disponível (de substancial e de subsistente) ao qual possamos estar “presentes”, mas justamente a ressonância de um reenvio. Por esta razão, a escuta – a abertura estendida à ordem do sonoro, e então a sua amplificação e a sua composição musicais – pode e deve aparecer para nós não como uma figura do acesso ao si, mas como a realidade deste acesso,

maiores. Todos se alojam lá dentro, mas permanecem móveis – muitas pequenas tensões que repetem sem cessar em coro “escute!”(KANDINSKY,2015, p. 252).

uma realidade por conseguinte indissociavelmente “minha” e “outra”, “singular” e “plural”, do mesmo modo que “material” e “espiritual”, “significante” e “assignificante”. (NANCY, 2013, pp. 166/167)

E é justamente desse si que fala Tucholsky. Ele fala muito de si. Um si que é singular, que é plural, que é material, que é outro, que é meu e que é significativo. Pronome do caso oblíquo relativo ao pronome pessoal do caso reto "eu", primeira pessoa, singular; um eu que exclama ora em silêncio reticente, ora em dialeto berlinense, ora aos berros em letras garrafais: ESTOU AQUI!¹² Um si ou um “de si”¹³ que convida, obriga, para adentrar a porta entreaberta, escutar o que tem a dizer e continuar o inacabado da obra.

Kurt Tucholsky (assim como o narrador e os personagens de *Rheinsberg*) deseja ser escutado. É reconhecido na Alemanha principalmente pelo jornalismo, e pela contundência de suas colocações – paleta que vai da leve ironia ao mais terrível sarcasmo – e pela escrita satírica: diminuindo assuntos de importância, inflando outros nem tão nobres, e justapondo os demais ao mesmo nível de destaque ou batendo com a mão na mesa, se necessário. Deseja ser ouvido. Que sua crítica seja ouvida. A crítica aos sistemas vigentes e o combate dos males da sociedade foram suas armas, que são as principais características da sátira.

¹² Assim como o pintor contemporâneo de Tucholsky, Wassaly Kandinsky que diz que a intenção de seus quadros é dizer: “ESTOU AQUI!”.

¹³ Como Foucault (1992) propõe em a “Escrita de Si”: A escrita de si mesmo aparece aqui claramente na sua relação de complementaridade com a anacorese, figura de linguagem que caracteriza o “retiro em si mesmo, o retraimento” (CALAZANS, 2010, p. 17). Segundo o *Vocabulário de Foucault* (CASTRO, 2009, p. 30) anacorese ou *Anachóresis* “significa um ausentar-se do mundo no qual alguém se encontra imerso, interromper o contato com o mundo exterior, não sentir sensações, não se preocupar com o que acontece à nossa volta”. Daí o substantivo anacoreta/ermitão. Outros autores defendem que essa escrita de “si” é a escrita do “eu”. Por exemplo para Sibilia (2008, p. 32) essas narrativas de “si” “tecem a vida do eu” e, de alguma maneira, a realizam” (op. cit., p.32) esse “eu” seria “um narrador que se narra e também é um outro”. Já para Araújo (2011, p. 20) “a narrativa do eu é a tentativa de recuperar e fixar a imagem, sempre dispersa, de um eu coeso, uno, constante”.

Segundo o *Dicionário de termos literários*, a sátira

é uma modalidade ou um tom narrativo de composição livre e irônica que consiste na crítica das instituições ou pessoas, na censura dos males da sociedade ou dos indivíduos. De atitude ofensiva, ainda que dissimulada, ataca, se insatisfeita com o estabelecido.(...) É tópica, chocante, informal, picante, maledicente e engraçada, cujo problema central é a sua relação com realidade. A sátira expõe, critica, e desvaloriza a vida humana, finge contar toda verdade sempre.(MOISÉS, 2013, p. 424)

Embora Tucholsky seja conhecido pela contundência de suas colocações, esta dissertação pretende chamar a atenção para outro viés. Trata-se de pensar o silêncio que o abate após a censura e o “affair” Ossietsky. Sobretudo cabe nessa pesquisa se deter na primeira obra do escritor, em que a faculdade do silêncio/da alteridade se fazem mais contundentes que a própria fala assertiva.

Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte deixa uma porta entreaberta, finge contar toda a verdade e convida o leitor a acompanhar e a completar interstícios. O jovem casal de amantes berlinenses, protagonistas da estória, viaja a um local tranquilo no final de semana. Trata-se de Rheinsberg, uma pequena cidade localizada numa região rural, de lagos, distante 100 Km de Berlim, silenciosa. A história se desenvolve através de muitos diálogos os quais não se encerram apoditicamente, mas como que se esmaecem, em tom mais baixo, interlocutor, hesitante. O idílio¹⁴ conta com os dois protagonistas: Wolfgang, um escritor, e Claire, uma estudante de medicina, esclarecida e falante de uma linguagem característica. Além de alguns personagens secundários, um caçador, o castelão: Herr Adler; o dono do hotel onde

¹⁴ Esta definição acerca de *Rheinsberg* consta nas biografias do autor pesquisadas para essa dissertação e segundo Moisés (2013, p. 239) um idílio “fundamenta-se substancialmente no contraste entre a cidade e o campo” vinculando-se à descrição da natureza “como o lugar ideal para se viver” e onde a paisagem pastoril é vista como a “paisagem da mente” ou ainda “utopia de um oásis”. De acordo com Moisés um idílio “perpassa o cenário, de árvores odorosas e frescas águas correndo de mananciais eternamente puros, e os seus habitantes, uma suave brisa de idealismo e nostalgia”. Doravante, eventualmente, me referirei à narrativa objeto desse estudo como idílio, pois há diversos elementos, como poder-se-á observar, que o caracterizam como tal.

se hospedam; duas atendentes de uma loja de aviamentos e outra estudante de medicina falante: Ilse Eichner. Importa na leitura da narrativa investigar as falas com reticências.

O livro de Kurt Tucholsky possui, distribuídas ao longo do texto, ilustrações¹⁵ de autoria de Kurt Szafranski descritas como “*Biedermeierlich-poetischen Zeichnungen*”¹⁶, na apresentação do livro pela editora Rowohlt. Tucholsky, em um breve texto para os jornais, comemorando a venda de 50 mil exemplares em 1921 intitulado *Rheinsberg*, confessa ter escrito o texto, a muito custo, primeiramente em pequenos cadernos durante uma viagem que fez ao Marrocos em companhia de Else Weil (a quem Tucholsky chamava de Claire Pimbusch), logo após a viagem a Rheinsberg. Ou seja, de fato aconteceu uma viagem de fim de semana à tal localidade, como conta o escritor e a aventura que teve lugar na vida real foi a dois: Kurt Tucholsky e Else Weill (1889 – 1942)¹⁷. O fato certamente inspirou a ficção e, naturalmente, é nessa que esse estudo se detém. Na volta entregou o texto ao amigo e ilustrador Kurt Szafranski para que o lesse e ilustrasse.

¹⁵ *Bilderbuch* em alemão é um livro que contém *Bilder* que em português significa: imagens, ilustrações, figuras, quadros, fotografias, retratos, desenhos etc. Com tantas possibilidades, optei por livro ilustrado.

¹⁶ Em português algo como: *Ilustrações poéticas do estilo Biedermeier*. Biedermeier foi um período ou estilo que remonta a 1815 do Congresso de Viena. Designando a cultura da burguesia – a arte e a literatura – marcada pelo conservadorismo vigente. A restrição das liberdades, principalmente no tocante à política, recuou os artistas para a esfera privada – a família e o ambiente doméstico, a fuga para o idílio. Esses tornaram-se os temas diletos do período artístico transitório entre o Neoclassicismo e o Romantismo na Alemanha.

¹⁷ Else Weil foi uma das primeiras estudantes de medicina alemãs e que conseguiu a “*approbation*”, a licença para exercer a profissão livremente. Casou-se com Kurt Tucholsky anos depois da viagem a Rheinsberg, em 1920, e divorciou-se em 1924. Trabalhou em diversos hospitais de Berlim. Foi deportada para Auschwitz onde faleceu.

Tucholsky descreve esse momento:

Das war eine Freude —! Der dicke sagte, einen solchen Bockmist hätte er wohl alle seine Lebtag noch nicht vornommen, aber wenn ich es ein bisschen umarbeite, und wenn er es illustrierte, dann würde es schon gehen. Ich arbeite um, ließ die hübschen stellen weg, walzte die Mäßigen etwas aus, und inzwischen illustrierte jener¹⁸ (TUCHOLSKY, 1958, p. 9)

A demora irritante do ilustrador para concluir o projeto rendeu diversos telefonemas acalorados entre os dois até que concordassem com o “produto final” e o livro fosse impresso. Esses episódios acerca da criação do livro, Tucholsky descreve em um artigo de 1921 que consta como prefácio da edição de 1958.

Em *Rheinsberg*, o narrador apresenta com certa riqueza de detalhes cenas e paisagens, e estas aparecem reproduzidas fielmente em forma de ilustração, não necessariamente junto da descrição, na mesma página (aparecem centralizadas em uma nova página, geralmente a seguinte) complementando características e detalhes que o narrador não especificou como, por exemplo, características físicas de pessoas, paisagens, construções. Segundo a pesquisadora Silvana Gili estabeleceu-se uma relação entre o texto escrito e texto visual “que poderia ser considerada simétrica, já que os elementos narrativos se repetem numa correspondência quase direta entre um e outro” (2014, p.55). O texto escrito fala sobre trens que passam fumegantes por plantações de alface, sobre rebanhos de ovelhas, passeios de charrete e canoa, sobre vendedoras e castelões, enquanto as ilustrações mostram o mesmo com alguns detalhes a mais. Esse paralelismo entre os textos – visual e escrito – parece reforçar a *Stimmung*, ou seja, a atmosfera, a ambientação simples onde a narrativa vai se construindo.

Para apresentar e valorizar o paratexto das ilustrações de Szafranski, aponho-as nesta dissertação, não necessariamente na ordem em que se inserem no texto e nem sempre relacionando-as com o tema que discuto na altura em que aparecem na dissertação (pode não haver

¹⁸ Foi uma alegria —! O gordo disse nunca ter visto uma porcaria tão grande em toda a sua vida, mas se eu fizesse uns ajustes e ele ilustrasse, haveria de prestar. Eu fiz os ajustes, excluí as partes bonitas, modifiquei algumas moderadas enquanto ele ilustrava. (Tradução minha)

relação alguma, portanto, com o texto da dissertação. Aponho-as em página separada, como aparecem em *Rheinsberg*). Opto por trazê-las dessa maneira para, como dito, valorizá-las e apresento-as com a respectiva descrição em legenda, do trecho referente a cada uma conforme se encontram no livro. Faço questão de inserir na dissertação as figuras, como auxílio à compreensão da narrativa. Não o traduzo na íntegra, mas lego trechos da tradução e essas marcas paratextuais como camadas do palimpsesto do estudo literário.

Meu interesse pela literatura de Kurt Tucholsky remonta ao Trabalho de Conclusão do Curso de Letras – Alemão, defendido em 2013, sob o título em alemão *Fragmente einer intellektuellen Biographie Kurt Tucholskys und Darstellung einiger Aspekte in dessen Roman Rheinsberg: ein Bilderbuch für Verliebte* (em português: *Fragmentos de uma biografia intelectual de Kurt Tucholsky e apresentação de alguns aspectos de seu romance Rheinsberg: um livro ilustrado para apaixonados*). Naquele trabalho, escrito e apresentado em alemão, me ative brevemente a alguns elementos da biografia do escritor e a *Rheinsberg* com enfoque nas ilustrações a fim de apresentar o escritor pouco conhecido no Brasil. Assim sendo, não me deterei demasiado na aproximação do texto e das ilustrações nesta dissertação, uma vez que o enfoque foi feito anteriormente.

Figura 1 – “Nenhuma onda é tão profunda quanto a força do amor é furibunda.”



Fonte: Kurt Szafranski – Folha de rosto de *Rheinsberg* (TUCHOLSKY, 1958).

O projeto inicial desta dissertação consistia em pensar a crítica literária e política empreendida por Kurt Tucholsky no período da República de Weimar. No início da pesquisa constatei que esse já havia sido o tema da dissertação de mestrado de Anderson Roszik, cujo título é *A crítica política e literária de Kurt Tucholsky e o início da república de Weimar (1919 – 1924)* pela Unesp de Assis-SP. O pesquisador paulista é um dos poucos, senão o único, pesquisador brasileiro da literatura Tucholskyana de acordo com o *Catálogo de teses e dissertações* da Capes¹⁹. Superada a coincidência do interesse, retomei *Rheinsberg* juntamente com o legado literário deixado por Tucholsky e fiz deles o projeto desta dissertação. Para o desenvolvimento da pesquisa os capítulos se organizam como proponho a seguir.

O primeiro capítulo desta dissertação, "O Múltiplo Kurt Tucholsky", trata da escrita de si, trata do escritor, munido de sua máquina de escrever e escoltado por quatro heterônimos. Consiste em uma breve biografia intelectual que tem por objetivo apresentar fatos e trabalhos do escritor produzidos ao longo da vida – dada a importância de sua produção no contexto alemão. Muitas características da obra literária, ficcional e jornalística já se encontram embrionariamente em *Rheinsberg*. O literário, o político, o geográfico, o jornalístico e o pacifista foram alguns dos meios por onde ele atuou.

Após a apresentação do escritor, o segundo capítulo parte de um estudo acerca de um ensaio escrito em 1931, sobre o buraco, cujo título, carregado de ironia, é “Sobre a psicologia sociológica dos buracos”²⁰. A título de apresentação, e principalmente de aporte teórico para pensar o capítulo 2 trago a tradução integral, "*work in progress*", no **ANEXO 1**. A função do Anexo 1, portanto, é de aporte teórico para as reflexões tecidas ao longo do respectivo capítulo. Tucholsky se refere com muito humor à ausência, ao buraco²¹. A princípio, seria um espaço de difícil definição, sua função seria chamar a atenção justamente para a

¹⁹ Pesquisa disponível no dia 23/01/2018 no site < [http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/>](http://catalogodeteses.capes.gov.br/catalogo-teses/#!/).

²⁰ Zur soziologischen Psychologie der Löcher. (Tradução minha).

²¹ Este termo não agrada, do ponto de vista estilístico precisaria de um sinônimo, porém o escritor poderia ter usado no original outros termos mais indicados como lacuna, vazio, cavidade, oca, orifício etc. não o fez, pois precisa ser um termo genérico que abarque inúmeras acepções como buraco do cinto ou do cano do revólver, lacuna, casa de botão, moradia, toca, cavidade, vazio, furo, refúgio, hiato e etc.

falta de conteúdo, para o que não está presente, para o não-conteúdo. De maneira abstrata é possível pensar os buracos como aberturas nas discussões, na sintaxe. O capítulo levanta então a questão da ocorrência das reticências e sua relação com a língua, a linguagem e a oralidade empregadas em *Rheinsberg*, bem como os possíveis desdobramentos. Qual função o dialeto usado pelas personagens desempenha no âmbito do texto? Que atributos ele confere à personagem que o usa?

O objetivo do terceiro capítulo é refletir o silêncio, questão que ressoa explícita ou implicitamente, que se desdobra ao longo de todo o texto e na vida de Tucholsky. O silêncio tangencia várias questões e produz pontos de contato entre temas concernentes à linguagem, à oralidade, ao fragmento, ao inacabamento, às reticências e seus desdobramentos interpretativos.

Esta dissertação conta, finalmente, com reflexões apostas ao cabo da escritura dos três capítulos intermediários, eixos do estudo.

1. O MÚLTIPLO KURT TUCHOLSKY

*Nichts ist schwerer und nichts erfordert mehr Charakter, als sich in offenem Gegensatz zu seiner Zeit zu befinden und laut zu sagen: Nein.*²²
(TUCHOLSKY, 1921, p. 338)

Este capítulo apresenta o escritor alemão Kurt Tucholsky (1890 – 1935). Alemão, berlinense, poeta, satirista, jornalista, soldado, pacifista, escritor: múltiplo. Múltiplo não exclusivamente pelo acúmulo de funções, mas, especialmente, por conta da série de heterônimos que punha a serviço das diversas vozes criativas e frentes de atuação. Para um breve panorama desse personagem serão apresentados alguns fatos e escritos, não necessariamente em ordem cronológica, visto que, os temas abordados pelo escritor são constantemente retomados ao longo de sua breve vida.

Kurt Tucholsky divide-se em Peter Panter, Ignaz Wrobel, Teobald Tiger e Kasper Hauser. Juntos “como os cinco dedos de uma mão” (como o escritor esclarece no ensaio “Todos nós cinco”²³ em 1922 (p. 01)), são responsáveis por uma grande produção literária e artística com a qual, muitas das vezes, acabam não somente pensando, enaltecendo, revelando, criticando, atacando e falando das questões de seus contextos, mas também de si mesmos. Quem foi Kurt Tucholsky? Qual foi a relação do escritor com os seus contemporâneos?

E o crivo de volta mais especificamente à sua atividade intelectual com as indagações: O que pode a sátira? E a censura na Alemanha do início do século XX? E a mais importante para esta pesquisa: quais traços da biografia intelectual podem auxiliar na compreensão e análise do sua primeira narrativa *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte*. O objetivo deste capítulo é pensar estas questões com base em algumas biografias e, principalmente, com base na a produção literária do próprio escritor.

²² Nada é tão difícil e requer mais caráter do que se posicionar abertamente contra o seus tempos e declarar em alto e bom som: Não. (Tradução minha).

²³ Wir alle fünf. (Tradução minha).

Wassily Kandinsky em *Do espiritual na arte* ao tratar das “épocas espirituais” afirma que: “é difícil (senão impossível) “julgar” uma obra de arte de um artista qualquer sem conhecer tanto quanto possível sua obra completa” (2015, p. 274), e segundo, que “é necessário – adquirido tal conhecimento – indagar se ele apresenta um novo mundo, antes desconhecido.” (2015, p. 274). Segundo o autor, toda época recebe uma “fisionomia”, própria e pronunciada, que consiste na

soma das obras completas dos artistas dessa mesma época. E é perfeitamente natural que toda obra completa de um artista qualquer desse tempo revele, por sua vez, uma fisionomia pronunciada. Tal fisionomia não passa de uma expressão de um novo mundo antes desconhecido e descoberto pela intuição do dito artista. (KANDINSKY, 2015, p. 274)

Considerando essas ponderações, este capítulo passa, a partir de agora, a elucidar alguns traços da “fisionomia” de Kurt Tucholsky e de sua época para compreender o “novo mundo” que se descobre com *Rheinsberg*. Para tanto, recorro às suas biografias e produção literária e artística.

Ao longo do século passado foram publicadas ao todo nove biografias de Kurt Tucholsky, segundo o site da *Kurt Tucholsky Gesellschaft* (Associação Kurt Tucholsky). Para fazer a apresentação do escritor neste trabalho, opto por recorrer primeiramente a duas²⁴ delas. Escolhi as duas observando os seguintes critérios: que apresentassem a biografia intelectual do escritor em ordem cronológica e que fossem de autoria de estudiosos da literatura do biografado, com séria pesquisa ligada a universidades alemãs ou à Associação Kurt Tucholsky. Tal Associação cuida do material bibliográfico, dos manuscritos e datiloscritos, das casas de memória (duas em Berlim, o castelo Rheinsberg, a casa na Suécia etc.), de eventos e direitos autorais. Além dessas duas biografias elencadas em consonância com esses critérios, me apoio ademais nas informações de duas outras, por serem mais atuais: *Kurt Tucholsky*, de Michael Hepp, de 2015, e *Tucholsky ein Deutsches Leben*, de Rolf Hosfeld, de 2013.

²⁴ SCHULTZ Klaus-Peter: *Tucholsky*. Hamburg: Rowohlt Taschenbuchverlag GmbH, 1959.

TEMPLIN, Roland: „ – Etwas Bleibt Immer Zurück.“ Kurt Tucholsky 1890 – 1935 zum 70. Todestag. Kleinmachnow. 2005

Kurt Tucholsky foi um escritor que desde cedo escreveu sobre os mais diversos temas e acontecimentos históricos. Assim sendo, estudo quase que unicamente sua própria produção. Tais textos têm tantas vezes a mescla refinada que soma aos fatos vividos a imaginação capciosa e ficcional, resultando a ambiguidade que instiga. Doravante, portanto, segue um compilado de informações e excertos (traduzidos para o português nas notas de rodapé), a fim de apresentar o escritor e as questões intelectuais que o cercaram. Para tanto as biografias citadas servirão de apoio.

“Era uma vez um imperador que reinava em um país imensuravelmente lindo e rico” (Apud. SCHULTZ 1959, p. 24). Assim, Kurt Tucholsky inaugura seu primeiro texto, sob o título “Conto de fadas”, publicado no jornal *Ulk*²⁵ aos dezessete anos. O conto prossegue:

Und er besaß wie jeder andere Kaiser auch eine Schatzkammer, in der inmitten all der glänzenden und glitzernden Juwelen auch eine Flöte lag. Das war aber ein merkwürdiges Instrument. Wenn man nämlich durch eins der vier Löcher in die Flöte hinein sah – oh! was gab es da alles zu sehen! Da war eine Landschaft darin, klein, aber voll Leben kurz, die ganze moderne Richtung war in der Flöte. Und was machte der Kaiser damit? Er piff drauf.²⁶(Apud. SCHULTZ 1959, p. 24)

Tucholsky escreveu o pequeno texto referindo-se ao rei da Prússia Guilherme II (1888 a 1918), um governante que se preocupou com a expansão do território e com a influência econômica e política de seu país sobre o resto do mundo. Pouco fez pelas artes, excetuando-se a música, por isso, despertou a crítica de Tucholsky: “*in alle musischen Dingen ein genauso ungestümer Dilettant war, wie leider auch in der*

²⁵ Semanário ilustrado para humor e sátira fundado em 1872. O termo *ULK* é um substantivo e está para “Unsinn, Leichtsinn und Kneipsinn” ou absurdos, leviandades e conversa fiada.

²⁶ Ele também possuía, assim como todo imperador, uma sala do tesouro na qual em meio a todas as joias brilhantes e reluzentes havia uma flauta. Tratava-se de um instrumento curioso. Quando se olhava por um dos quatro buracos adentro - oh! Quanta coisa pode ser vista! Havia uma paisagem, pequena, porém cheia de vida dentro dela (...) resumindo: toda a tendência do modernismo estava dentro da flauta. O que o imperador fez com isso? Ele soprou. (Tradução minha).

Politik, hatte seine getreuen Untertanen soeben mit ein paar herabsetzenden Äußerungen über die modernen Kunstrichtungen bedacht“. (TUCHOLSKY apud SCHULTZ 1959, p. 25)²⁷

A flauta à qual se refere Tucholsky tem uma função diferente daquela das flautas que são um instrumento musical de sopro, tubulares e com buracos ou orifícios, que emite som a partir do fluxo de ar dirigido a uma aresta que vibra com a passagem do ar. A flauta de Tucholsky, ao que tudo indica, é uma flauta para ser olhada, contemplada. Pois através de seus orifícios se podia ver várias belas paisagens, de artistas de diversas escolas, como por exemplo, de Hans Thoma (1839 – 1924), do simbolista suíço Arnold Böcklin (1827 – 1901), do impressionista alemão Walter Leistikow (1865 – 1908) e, entre outros, do desenhista tcheco Emil Orlik (1870 – 1932)²⁸.

Se for feito com a flauta de Tucholsky o que usualmente se faz com uma flauta normal, com o instrumento musical de sopro, fica aniquilado ou não se leva a sério, justamente, o que ela tem de mais extraordinário. Daí a expressão figurada da língua alemã: “não dar a mínima atenção” *darauf pfeifen* (*Pfeifen* tem vários sentidos em alemão: soprar, assoviar, apitar, zombar, ignorar, não estar nem aí, não dar a mínima atenção, para alguma coisa). E o que o imperador fez? Ele *pfiff drauf*²⁹, ou seja, Kurt Tucholsky critica que Guilherme II ignorou o frescor, o novo espectro, da tendência da arte modernista.

Esse episódio literário da juventude eu registro para acentuar uma marca desta literatura que venho estudando, que lega essas imagens irônicas, verdadeiras parábolas que recorrem a jogos de linguagem.

No período subsequente ao que o escritor escreve a crítica supracitada (1911 – 1912), a Alemanha se encontra em momento político tenso, o que culminou dois anos mais tarde na Primeira Guerra Mundial. O mundo passava por grandes transformações por conta da industrialização, as linhas férreas e rodovias surgem freneticamente, a construção de meios de transporte espanta pelo tamanho e pelo

²⁷ um diletante arrojado nos assuntos relacionadas à música, assim como lamentavelmente nos relacionados à política, ficou na lembrança de seus súditos fiéis pelas considerações depreciativas acerca das modernas tendências da arte. (Tradução minha).

²⁸ Além das paisagens, Orlik foi reconhecido como retratista. Albert Einstein, Thomas Mann, Franz Marc e Alfred Döblin são alguns famosos retratados por ele.

²⁹ Conforme a entrada no *Lexikon Deutsche Idiomatik* de Hans Schemann para *Darauf Pfeifen*.

desempenho: 1912 é o ano do naufrágio do navio sinônimo de sofisticação e tecnologia: o Titanic. No Brasil se inauguram o Bondinho do Pão de Açúcar e o Aeroclube Brasileiro.

No âmbito da Literatura Alemã, em 1912, Gerhart Hauptmann ganha o prêmio Nobel e Thomas Mann (1875 – 1955) lança a novela *Morte em Veneza* tratando de temas como a morte, a decadência e a doença do artista (CARPEAUX, 2013, p. 178). A *Metamorfose* de Franz Kafka também é lançada nesse mesmo ano de 1912 e no âmbito da dramaturgia, Frank Wedekind (1864 – 1918), segundo Carpeaux, se apresentava como “profeta de uma nova moral, baseada na erótica, exaltando o instinto e sua sacerdotisa, a prostituta” (2013, p.183) cuja “vontade manifesta era a de dar um choque ao público burguês” (CARPEAUX, 2013, p. 183) e com isso passou a vida toda lutando contra a censura.

Na esfera da poesia, Rainer Maria Rilke (1875 – 1926) escreve as *Elegias de Duíno*, “uma das grandes meditações poéticas do nosso século e para tempos futuros” (CARPEAUX 2013, p. 170). Além de Rilke, Georg Trakl (1887 – 1914) desponta no cenário do contexto literário e vale ser destacado por sua poesia difícil de definir em poucas palavras onde se confundem

influências aparentemente incompatíveis, de Hölderlin e de Baudelaire, a paisagem urbana barroca de Salisburgo e a paisagem primitiva, rústica, dos arredores, um crasso naturalismo de camponês e a música mozartiana, sensibilidade inédita às cores e a mais rara harmonia do verso, rica vida onírica e herética revolta religiosa. (CARPEAUX, 2013, P. 185)

No campo das artes, *Do Espiritual na Arte* de Wassily Kandinsky é terminado em 1910 (mesmo ano em que pinta seu primeiro quadro abstrato). Ganha três novas edições sucessivas entre 1911 e 1912 e como se lê na apresentação do mesmo “nenhum livro foi mais lido nos ateliês e nas bibliotecas, nenhum foi – e nem é – objeto de discussões tão fervorosas nos meios esclarecidos” (KANDINSKY, 2015, p. 11). No início dessa década acontece o movimento revolucionário de artistas pintores, reunidos em grupos: *Die Bruecke* (A ponte) e *Der Blaue Reiter* (O cavaleiro azul) “opondo ao impressionismo uma arte fantástica, noturna, metafísica, gótica” (CARPEAUX, 2013, p. 183).

Em meio a esse cenário cultural, exposto de forma sucinta, que Kurt Tucholsky lança em 1912 *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte*, driblando a censura e evitando retratar de forma direta temas negativos, sombrios, políticos, fantásticos, metafísicos ou eróticos conforme se apresentará nos próximos capítulos.

Com o advento da Primeira Guerra Mundial Kurt Tucholsky vai às frentes de batalha na Curlândia, atual Letônia, primeiramente como soldado. Ele relata o modo como sobrevivera dessa experiência bélica:

Certo dia penduram em mim, para marchar, uma velha e pesada arma. Uma arma? E na guerra? Jamais, eu pensei. Encostei-a na caserna. E saí. Repercutiu até mesmo no nosso sindicato. Não lembro mais como consegui arranjar as coisas, mas de alguma forma deu certo. Sobre tudo, sem arma. (TUCHOLSKY, 1982, p. 247)

Essa atitude corajosa de renúncia pública às armas demonstra a inclinação do escritor ao pacifismo. O pacifismo foi pauta importante de suas críticas e luta, cujos desdobramentos serão arrolados mais adiante.

Designado a cuidar da correspondência e da biblioteca de seu pelotão levou uma boa vida, salvas as proporções que a situação impunha ou em comparação à maioria de seus compatriotas. Mandou trazer boa comida, vinho tinto, Arthur Schopenhauer, Georg Büchner e Heinrich Heine e os consumiu com vagar e afino.

Kurt Tucholsky escreveu principalmente durante a República de Weimar. Por vezes, na mesma edição semanal da revista *Die Weltbühne* saíam vários textos de sua autoria sobre os mais diversos assuntos. Ele decide usar os heterônimos, além de seu nome próprio, nos créditos a essas publicações, a fim de que “os leitores não tivessem que ler o mesmo nome muitas vezes no mesmo folhetim” (TUCHOLSKY, 1927, p. 964). Esses heterônimos foram criados a título de jogo, pilhéria. Cada um deles assinava um estilo respectivo. Peter Panter, o irônico, era responsável pelas ideias sobre o humor, enquanto Kasper Hauser punha em prática essas ideias. Ignaz Wrobel, por sua vez, articula as reflexões e críticas políticas e literárias, enquanto Theobald Tiger almejava a elaboração poética dessa temática. Cada um deles se atinha a um tipo de escrita e a um tipo de raciocínio. Raras vezes assinou seu verdadeiro nome para falar de si³⁰.

³⁰ Lembra a escrita heteronímica de Fernando Pessoa.

No ano de 1928 Kurt Tucholsky publica no Jornal *Vossische Zeitung* um pequeno excerto disposto em duas colunas, cujo título é “Kurt Tucholsky” (p. 01) com os seus quatro heterônimos como subtítulo. A primeira coluna enumera os itens que Kurt Tucholsky odeia, sendo eles dispostos na seguinte ordem: os militares, a multiplicação de sindicatos ou associações, couve de Bruxelas, o homem no trem, cujo pescoço está sempre esticado para acompanhar a leitura de seu jornal, barulho e ruído, e por fim: a Alemanha. Quando muito neste ponto fica patente que se trata de uma disparatada lista satírica, lá está o estilo irônico do jornalista. A segunda coluna elenca as coisas que Tucholsky ama: Knut Hamsun,³¹ todo soldado corajoso e pacifista, lápis bem apontados, luta, a cor do cabelo da atual mulher amada, e por fim: a Alemanha. Convenhamos, era um caso sério do misto entre amor e ódio. Um inventário que arrola, tanto os temas diletos de sua escrita, bem como aqueles que são alvo de suas críticas. A Alemanha é o tema dileto de seus escritos. Diversas vezes teceu elogios, reflexões, desejos, mágoas, desespero para com a pátria, amada tanto quanto odiada.

Em 1922 o escritor precisou defender seus heterônimos de críticas de colegas jornalistas. O escritor publica um texto intitulado “Todos nós Cinco”, em que afirma: “*Aber wir stammen alle Fünf von einem Vater ab, und in dem, was wir schreiben, verleugnet sich der Familienzug nicht. Wir lieben vereint, wir hassen vereint – wir marschieren getrennt, aber wir schlagen alle auf denselben Sturmhelm*” (TUCHOSKY, 1922, p. 204)³².

Nesse mesmo texto, salienta que o alvo de suas críticas é aquela Alemanha cuja política era feita por militares violentos em busca de poder a qualquer custo.

³¹ Escritor norueguês adorado na Alemanha que viveu entre 1859 e 1952, premio Nobel. Há uma tradução de Carlos Drummond de Andrade do livro *Fome*: HAMSUN, Knut Pedersen. *Fome*, Tradução de Carlos Drummond de Andrade. 1ª Edição. Geração Editorial. São Paulo, SP: 2009.

³² Nós cinco somos crias do mesmo pai, além disso, a essência de nossa família também é fiel a nossa escrita. Unidos no amor e no ódio, marchamos separados, no entanto batemos todos no mesmo alvo [...] Somos cinco dedos da mesma mão e bateremos unidos no que for preciso. (Tradução minha).

Kurt Tucholsky se encontra com Kafka em Praga em 1912, num contexto mais amistoso, comparado ao relatado acima. Para Kafka Tucholsky era “uma pessoa sólida, de 21 anos, com um balançar de bengala comedido e forte, o que faz os ombros levantarem-se jovialmente.(...)”³³ “Quer ser advogado...” (KAFKA, 1990, p. 46).³⁴

“Uma pessoa sólida”? Se pergunta Kafka. Mais adiante em seu diário o escritor praguense prossegue acerca de Tucholsky:

Ontem à noite, no caminho de casa, enquanto espectador poderia ter-me *con-fundido* com Tucholsky. O ser desconhecido deve estar dentro de mim tão nítido e invisível quanto o oculto de uma ilustração enigmática³⁵ na qual também não se encontraria nada, caso não soubéssemos o que nela se encontra. (KAFKA, 1990, p. 46)³⁶

Kafka apõe em seu diário que Tucholsky durante o encontro teria comentado o medo de tornar-se um pessimista romântico e melancólico, a exemplo de alguns velhos judeus berlinenses. De certo modo, a melancolia e o pessimismo que ele temia se faziam presentes em *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte* com que presenteava Kafka.

Da advocacia o doutor em jurisprudência Tucholsky desistiu impulsionado pela aversão aos juízes corruptos que atendiam aos

³³ Insiro aqui trecho dos diários de Kafka onde descreve Tucholsky, em espanhol, para fins ilustrativos: resollante dialecto berlinés, en el que la voz necesita pausas formadas por un «nicht» (¿no?). El primero, un hombre completamente de una pieza, de veintiún años. Desde el balanceo contenido y enérgico de su bastón de paseo, que le levantaba juvenilmente los hombros, hasta el premeditado placer y el desdén que le producen sus propios trabajos de escritor. Quiere ser abogado defensor, ve pocos obstáculos para ello, y a la vez la posibilidad de vencerlos: su voz clara, que tras el timbre viril de la primera media hora, parece volverse como de muchacha —dudas sobre la propia capacidad para la pose, que sin embargo espera obtener con una mayor experiencia mundana—; finalmente, miedo a una evolución hacia el pesimismo romántico, que ha notado en algunos judíos berlineses de más edad y de su mismo talante; con todo, momentáneamente, no siente nada de esto. Se casará pronto (Kafka, 1990, p. 01).

³⁴ Kafka, Franz: *Tagebücher*. Organizadores: Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990. P 46, de 30.9.1911.

³⁵ Em alemão *Vexierbild*: Ilustração onde há ilusão de ótica ou uma imagem oculta que precisa ser encontrada/ reconhecida.

³⁶ Vide nota 30.

desejos dos militares e políticos remanescentes do período imperial. Inclina-se ao gênero literário sátira, principalmente a sátira política. Através do heterônimo Wrobel explica em 1910 o que se espera de um satírico político:

O verdadeiro satírico – este homem que não gosta de brincadeiras – sente-se extremamente bem quando um censor lhe diz o que é admissível para si. Então ele diz, e como ele o diz, sem dizê-lo – isto já constitui uma parte capital do prazer que irradia do satírico. É talvez devido a tal estímulo que recebe o perdão para muitas coisas. E ele é ainda mais perdoado quanto mais perigoso ele for; quer dizer: quanto mais distante da realidade estiver a realização de suas exigências. (Apud ROSZIK, 2007, p. 93)³⁷

Durante e após a Primeira Guerra Mundial³⁸ a Alemanha vivia uma política de censura, embora houvesse uma lei de 1919 que confirmava o decreto oficial da liberdade de expressão: “Todo alemão tem o direito de se expressar livremente, dentro dos limites da lei, sua opinião por meio oral, escrito, impresso, pictórico ou de outra forma relacionada. Não há censura. (ALEMANHA, 1919, p. 01)³⁹.”

É paradoxal observar as contradições da realidade política que respingava também nos escritores.

A realidade do início dos anos de 1920, cerceada pela censura, repetia os anos entre 1914 e 1918 da imprensa oprimida pelo poder imperial. No decurso da década, o fortalecimento da censura corrobora uma república cada vez mais controversa em seus princípios: ao mesmo tempo que defende, em termos constitucionais, a liberdade de expressão, condena toda expressão que questiona o poder. Mesmo após a guerra, o

³⁷ Tradução de Anderson Roszik em sua dissertação sobre a crítica literária e política empreendida por Kurt Tucholsky.

³⁸ É necessário contudo separar os dois períodos, durante a guerra havia censura, oficialmente; depois não, realmente estava abolida a censura, pela Constituição de Weimar, mas na prática às vezes havia censura sim, pois muitos juízes eram reacionários, antirrepublicanos, antisemitas, e quase todos anticomunistas.

³⁹ Lei da constituição alemã de 1919.

Estado continua detendo o controle sobre a imprensa, por exemplo sobre o *Die Weltbühne*⁴⁰. (ROSZIK, 2007, p. 92)

A censura exerce papel decisivo para o desenvolvimento da escrita satírica segundo Roszik “É ela que desencadeia a necessidade de criar um mundo “irreal”, um mundo no qual a fantasia seja o pano de fundo para a realidade que pode, assim, ser vista *por e com* outros olhos, de forma que a censura não perceba ser ela mesma o foco do satírico.” (ROSZIK, 2007, p. 94).

Sobre a sátira na literatura de Tucholsky, ademais, é importante atribuir a Ignaz Wrobel / Tucholsky a famosa indagação acerca do gênero: “O que a sátira pode fazer?” (WROBEL [TUCHOLSKY], 1919, p. 01). Esse questionamento foi publicado em forma de ensaio no *Berliner Tageblatt*, em 1919. O próprio ensaio se arroga a responder: “tudo!”. Cabe fazer um questionamento: a sátira realmente pode tudo? Qual o papel da sátira no contexto estudado, da literatura em expressão alemã das décadas de 1910 e 1920?

Naquele início do século passado, na Alemanha Tucholsky defende que “a sátira precisa exagerar”. “Ela aventa a verdade para que fique mais nítida. Ela não consegue agir de forma diferente senão da passagem bíblica: os justos sofrem com os injustos”.⁴¹ (WROBEL [TUCHOLSKY], 1919, p. 01) Não muito diferente dos dias de hoje, “o satirista alemão pisa em ovos, em relação às classes profissionais, ordens e instituições. Logicamente isto é gracioso, mas com o passar do tempo desestimulante” (WROBEL [TUCHOLSKY], 1919, p.01).

Para ilustrar brevemente a atualidade dessa pergunta de Kurt Tucholsky – O que a sátira pode fazer? – lembro a repercussão de 2015 devido ao ataque ao jornal francês *Charlie Hebdo*. Tucholsky foi lembrado por conta dessa indagação pela imprensa alemã que se questionava até que ponto as caricaturas publicadas pelo jornal Francês, atacado por terroristas, não tinham extrapolado o limite da liberdade de imprensa (KNIGHT e HAMANN, 2015, p. 01).

⁴⁰ Nome do jornal para o qual Tucholsky mais trabalhou e também foi diretor. Em português algo como “O palco do mundo”.

⁴¹ Übertreibt die Satire? Die Satire muß übertreiben und ist ihrem tiefsten Wesen nach ungerecht. Sie bläst die Wahrheit auf, damit sie deutlicher wird, und sie kann gar nicht anders arbeiten als nach dem Bibelwort: Es leiden die Gerechten mit den Ungerechten.

Em relação a essa pergunta de Tucholsky a *Agência Nacional de Educação Política Alemã (Bundeszentrale für Politische Bildung)* divulgou uma nota⁴² em 05/04/16 e usou o texto de Kurt Tucholsky para orientar os professores e incentivá-los a utilizar a sátira nas salas de aula para debater a questão dos extremismos políticos atuantes na Alemanha. Segue um trecho da nota onde se fala do gênero e de Tucholsky:

Die Satire muss ihr Ziel mit Bedacht wählen. Doch erlaubt ist (auch), was nicht gefällt, denn Satire ist nicht einfach nur Komik und Parodie, sondern immer auch Angriff und Mittel der Kritik. Sie lebt von Verzerrung und Übertreibung. Der Satiriker "kann nicht wägen – er muss schlagen", schrieb Kurt Tucholsky 1919 in "Fromme Gesänge". Das gilt nach wie vor: Satire soll und muss treffen, wenn sie gut sein soll. Sie braucht die Provokation, die Ungerechtigkeit, das Überspitzen und Übertreiben bis hin zum Tabubruch. (TUCHOLSKY, 1919, 1) 43

Segundo frisa a nota, a sátira é um “instrumento de medida com o qual pode ser verificado o grau de liberdade de uma sociedade” (WROBEL [TUCHOLSKY], 01). Partindo desse pressuposto, a nota destaca, que a sociedade alemã atual é consideravelmente mais livre em comparação com os duros tempos vividos por Tucholsky, mas, não obstante, a sátira pode ser um viés para discutir em sala de aula as delicadas questões do contexto político atual.

Tucholsky mantém sua afiadíssima língua contra tudo e todos que desagradam às suas convicções. Nas críticas literárias, evitava o juízo de valor, a crítica dos erros, preferia acentuar os aspectos positivos das obras e escritores. Ao passo que nos artigos políticos, não havia mesmo o que pudesse ser elogiado. Perdera as esperanças. É por isso que decide em 1928 partir para Paris e se tornar correspondente internacional.

⁴²Disponível no site no dia: <<http://www.bpb.de/lernen/themen-im-unterricht/224197/was-darf-satire>>

⁴³ A sátira precisa escolher o seu alvo com cuidado. É permitido, porém, escolher o que não agrada, pois sátira não é simplesmente comédia ou paródia, mas, sobretudo, ataque e instrumento de crítica. Ela vive de distorção e exagero. O satirista “não pode afagar, ele precisa bater” como escreve Kurt Tucholsky.(...) Tanto quanto antes isso ainda é válido: a sátira precisa atingir o alvo. Ela carece da provocação, da injustiça, do exagero e levar ao extremo até que o tabu se quebre. (Tradução minha)

Cada vez mais ferrenho em suas críticas, Tucholsky sofre com a iminente ameaça de censura. Nesse clima, escreve em conjunto com John Heartfield (1891 – 1968)⁴⁴ o livro *Deutschland, Deutschland über Alles*⁴⁵. Livro que traz uma crítica ácida à sociedade, à cultura, à política, através de textos conjugados com as fotomontagens de Heartfield.

Tucholsky lança seu segundo e último texto longo, o romance: *Schloss Gripsholm*, no ano de 1931. Nesse segundo romance, Tucholsky retrata a viagem de um homem e de duas mulheres que convivem durante alguns dias num castelo na Suécia. Mais uma vez os traços autobiográficos deixam transparecer que o tema de *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte* acompanha o escritor ao longo das décadas. A linguagem oral, com fortes traços dialetais usada pela personagem feminina – que agora se chama Lotchen – está ainda mais marcada em *Gripsholm*. A ambientação também é semelhante: um lugar tranquilo, silencioso, com lagos e um castelo. A aventura a três de fato pode ter sido vivida pelo escritor, assim como em *Rheinsberg*, segundo os biógrafos. Mas o que sobrevive é a invenção, a ficção.

Nesse livro aparece inclusive uma referência ao Brasil, mais especificamente ao Pernambuco. Ao descrever uma das moças Tucholsky escreve:

Billies Körper war braun, von Natur oder von der Sonne der See, woher sie grade kam. Sie hatte zu dieser getönten Haut rehbraune Augen und merkwürdigerweise blondes Haar – echtes blondes Haar ... es paßte eigentlich gar nicht zu ihr. Billies Mama war eine ... eine was? Aus Pernambuco. Nein, so war das nicht. Die Mama war eine Deutsche, sie hatte lange mit ihrem deutschen Mann in Pernambuco gelebt, und da muß einmal irgend etwas gewesen sein ... Billie war, vorsichtig geschätzt, ein Halbblut, ein

⁴⁴ No ano de 2012 houve uma exposição dos trabalhos de John Heartfield no Museu Lasar Segall (Ibram-MinC) no Rio de Janeiro que apresentou, pela primeira vez no Brasil, 50 fotomontagens produzidas pelo fotógrafo alemão para a revista AIZ (*Arbeiter-Illustrierte Zeitung*– Revista Ilustrada do Trabalhador).

⁴⁵ Inédito em português: *Alemanha, Alemanha acima de tudo*. (Tradução minha).

Viertelblut ... irgend so etwas war es.
(TUCHOLSKY, 2016, 01)⁴⁶

E eis, portanto, uma ilustração das frases com reticências que o autor tanto usa em toda a sua obra. Neste trecho se parecem com insinuações sobre a fidelidade da mãe e sobre a cor da pele da moça. Essas inferências, contudo, ficam a cargo do leitor. O embrião desse artifício literário já se encontra em *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte*. Esse registro mencionado, do último romance, exemplifica sua estratégia narrativa.

Erich Kästner, que à época era um escritor iniciante, ao passar por Paris, registra que encontrou Tucholsky que recentemente havia se separado da mulher. Ele vivia, então, instalado no quarto de um hotel, e escrevia sem parar. A dedicação do colega chegava a ponto de isolá-lo durante todo o dia no trabalho, e se permitir sair do quarto exclusivamente à noite, para um longo passeio pela cidade, pois, “munido de sua máquina de escrever, pretendia mudar o mundo”. (KÄSTNER, 1946, p. 22)

Ao longo dos anos, Tucholsky continua publicando no jornal *Die Weltbühne* seus textos polêmicos. Tomemos por exemplo um deles: “O Campo de batalha vigiado”⁴⁷ de 1931. Nesse texto ele trata do militarismo e de como a guerra seguinte seria diferente da Primeira Guerra Mundial. Ora, ele participara da guerra como soldado e se recusara a pegar em armas, e isso permite entender o sentido desse texto acerca do militarismo: “*Da gab es vier Jahre lang ganze Quadratmeilen Landes, auf denen war der Mord obligatorisch, während er eine halbe Stunde davon entfernt ebenso streng verboten war. Sagte ich: Mord? Natürlich Mord. Soldaten sind Mörder*”.⁴⁸ (WROBEL [TUCHOLSKY], 1931, p. 191).

⁴⁶ “Billie tinha um corpo dourado por natureza ou pelo sol do mar de onde acabara de vir. Combinando com essa pele tinha olhos castanho-avermelhados e um cabelo estranhamente loiro – loiro natural... na verdade nem combinava com ela. A mãe da Billie foi uma... uma o quê? De Pernambuco. Não, não foi bem assim. A mãe era alemã e viveu por muito tempo com o marido alemão no Pernambuco e lá, em algum momento, deve ter acontecido alguma coisa... Cautelosamente calculado, Billie era um meio sangue, um quarto de sangue... era alguma coisa assim.” (Tradução minha).

⁴⁷ *Der bewachte Kriegsschauplatz*. (Tradução minha).

⁴⁸ Durante quatro anos em milhas e milhas quadradas do território a morte era obrigatória enquanto a meia hora dali ela era severamente proibida. Eu disse morte? Evidentemente: Morte. Soldados são assassinos. (Tradução minha).

Essa declaração apodíftica trará consequências bastante funestas para a vida de muitas pessoas, sobretudo para a do próprio escritor e seu redator chefe. Em consequência dessa matéria, dessa provocação e pelo conjunto da sua atuação jornalística, pacifista, republicana, antinazista – "Soldados são assassinos" o redator chefe no jornal e amigo pessoal de Kurt Tucholsky, Carl von Ossietzky, é preso por traição à pátria. Von Ossietzky foi torturado e levado para o campo de concentração. A 10 de maio de 1933, os livros de Kurt Tucholsky, bem como os de Ossietzky, são incinerados pelos nazistas por atrevimento e presunção.

Esses fatos marcaram em definitivo o caminho do escritor Tucholsky. A partir de então ele praticamente renunciou à escritura e se restringiu a redigir cartas remetidas de seus exílios: tanto da Suíça, França quanto de seu derradeiro destino, Suécia, endereçadas a Mary Gerold, ao irmão Fritz e a poucos amigos. Passa a ler e a estudar muito em busca de saídas jurídicas e políticas para a libertação de Ossietzky, que estava preso e era constantemente torturado e pressionado para que aderisse ao regime nazista (HOSFELD, 2012, pp.133-134). Tucholsky se volta, dentre outros, ao seu "querido Deus da Literatura" (HOSFELD, 2012, p. 134), referência a Knut Hamsun. Chegou a comprar um quadro com uma fotografia de Hamsun, a fim de pendurá-lo na parede de sua casa na Suécia. O que ele não podia prever, devido à hesitação em ler os jornais internacionais, é que, embora Hamsun tenha algumas vezes se declarado a favor da libertação de Ossietzky, em benefício próprio fizera um pacto com os nazistas para manter permitida a venda de seus livros na Alemanha. Ao tomar conhecimento desse acordo fechado entre o admirado escritor e os nazistas, Tucholsky ficou a tal ponto transtornado com essa e tantas outras decepções, que decide internar-se voluntariamente, não pela primeira vez, em uma clínica psiquiátrica.

Em 31 de janeiro de 1934, com a intercessão de Tucholsky, o *Times* (Jornal inglês de grande circulação e influência nos anos 30) publica a matéria que alcança finalmente repercussão *The case of Carl von Ossietzky*. A integridade de Ossietzky, cujos dentes já tinham sido arrancados e que sofria constantemente outros maus tratos no campo de concentração, é motivo da apreensão de Tucholsky. Em busca do abrandamento da pena do amigo estuda as ideias do livro de Robert Aron *La Revolution Necessaire* e do movimento *Ordre Nouveau*. Terminada a leitura e a reflexão, se pergunta se a situação política não exigiria fórmulas novas, uma vez que se viesse a existir um futuro humano, esse haveria de ser como o dos enciclopedistas do século XVIII: "um laboratório de novas ideias tanto da direita como da esquerda cujos conceitos precisariam de muito tempo para madurar"

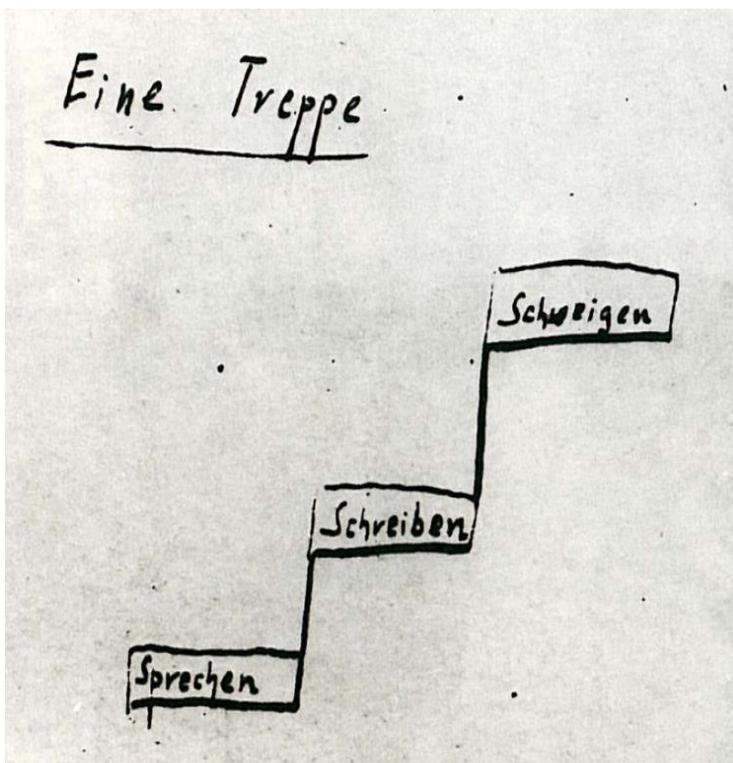
(HOSFELD, 2012, p.01). Constata que nunca se sentiu tão alheio às ideias de ambos os partidos: “ambos fedem”. Fedem tanto quanto o gato Iwan que transpira e lhe faz companhia na Suécia. O ódio do *Ordre Nouveau*⁴⁹ não leva a nada. “Uma esperança a menos” (HOSFELD, 2012, p.01).

Aliado a alguns companheiros promove uma campanha para a concessão do Prêmio Nobel da Paz a von Ossietzky. E, de fato, o prêmio finalmente é concedido, em 1936, quando Tucholsky não vivia mais para testemunhá-lo.

"Falar, escrever e calar" ou "Fala, escrita e silêncio" foram as últimas palavras que Kurt Tucholsky escreveu. Ou melhor, desenhou em forma de escada (**Figura 1** – *Eine Treppe* / Uma escada), síntese de seu pessimismo no leito de morte.

⁴⁹ O *Ordre Nouveau* foi um movimento francês onde um grupo de jovens intelectuais estudava e defendia questões relacionadas à crise da democracia, ao existencialismo e ao personalismo no início da década de 1930.

Figura 2 – Uma escada.



Fonte: Kurt Tucholsky (Apud SCHULTZ 1959, p. 167)

Três degraus que sintetizam uma vida inteira. O primeiro e mais baixo degrau, o do falar, centra em uma palavra o seu empenho em conversas, entrevistas, jantares, conselhos, terapias, namoros, relacionamentos, palestras e outros eventos, nos quais sempre fez valer a própria máxima: “a língua é uma arma, mantenha-a afiada” (PANTER [TUCHOLSKY], 1929, p. 459)⁵⁰.

Escrever foi para ele o degrau da criação. Escrever foi o seu maior propósito, sua vida, afinal. O degrau que o fez flunar, o fez migrar, munido da máquina de escrever, na constante busca por justiça, liberdade e, principalmente, paz. A paz própria e também de seus compatriotas. Pelo sentido dessa luta que foi sua biografia, se tornou um grande pacifista. Ora incompreendido, ora ignorado, por vezes criticado sem jamais deixar de responder com mais conteúdo, consistência e lucidez. Escrever até não poder mais, até não fazer mais sentido, até não ver mais luz no fim do túnel.

Até silenciar. Silenciar, o mais breve de seus degraus, o mais íngreme, no entanto, o definitivo. Silenciar-se. A decisão tomada depois de subir os dois degraus anteriores e não alcançar o objetivo. Não atingir o objetivo por não viver em sua pátria, que o desterra. A pátria seguia por um caminho sombrio, sem volta. A pátria mata, tortura seus amigos, injustamente. Nem falar, tampouco escrever amenizaram seu mal. Nenhuma mulher pôde conviver com o seu falar e o seu escrever. Silenciar é o degrau que confessa que os outros, falar e escrever foram em vão⁵¹. Uma vida em vão. Silêncio... Silêncio que perdura. O silêncio como *Leitmotiv* do escrever e do falar, do subir e do descer degraus da vida literária.

Feita a apresentação dos principais dados da biografia intelectual de Kurt Tucholsky, para compreender essa figura até então pouco estudada no Brasil, me volto no próximo capítulo, para *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte*, primeiro idílio de Tucholsky, escrito em 1912.

⁵⁰ Die Sprache ist eine Waffe, haltet sie scharf. (Tradução minha).

⁵¹ Kurt Tucholsky admitiu desapontado (apud SCHULTZ) que a vida não teve sentido, pois embora toda a sua obra escrita tivesse se empenhado nesse sentido, nenhum soldado se deixou convencer a deixar as armas.

2 ACERCA DE UMA LINGUAGEM RETICENTE

Salvaguardando as informações acerca do múltiplo Kurt Tucholsky apresentadas no capítulo anterior, este capítulo trata basicamente dos modos de não dizer através de uma análise da narrativa. A reflexão parte do *não dito* de Ítalo Calvino (2009), o aproxima às narrativas sobre o buraco, de Tucholsky (1931) e Kafka (1998), dialoga com o canto das sereias da literatura de Maurice Blanchot (2005 e 2011) para depois discutir as reticências, a música em diálogo com Ginsburg (2002) e do inacabado com Salles (2009). Finalmente, o capítulo inclui considerações de Adorno (2003) acerca do uso dos sinais de pontuação enquanto sinais de elocução e sua aproximação com a teoria musical. O objetivo é analisar a narrativa *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte*, refletindo a fala das personagens e sua relação com o emprego dos sinais de pontuação, mais especificamente das reticências.

Esses aspectos diversos perfazem a discussão acerca de *Rheinsberg*, sobretudo no diz respeito à linguagem.

2.1 DOS BURACOS, DAS LACUNAS

Segundo Calvino, “em literatura, (...) aquilo que não é dito é mais importante do que aquilo que é dito.” (2009, p. 25) Desse *não dito* Tucholsky faz o insumo de alguns de seus textos. Por diversas vezes lança mão de maneiras de “não” dizer algo. A pontuação empregada em sua escrita é uma maneira do “não dizer”, da sugestão, do convite ao leitor para acionar a sua imaginação. As reticências se fazem presentes nessa literatura de falas interrompidas ou inconclusas, substituem o final da frase, deixando-a em suspenso esperando que o leitor a continue, um semi-silêncio, com lacunas a serem preenchidas. Tal sinal gráfico, em sua polissemia, se torna nessa literatura um conceito para uma prática bem específica do inacabado. Esse conceito se presta a definir o “não dizer”. Essas “...” são empregadas quando deveria ter lugar uma discussão ou explanação que se estenderia. Interditada, permanece nas entrelinhas, nos espaços vazios, nas imagens que interrompem o texto,

nas vezes em que a palavra “pausa” é empregada e nos outros artificios do não dizer: eis uma relação com “O Buraco”.

Tema que recorre na literatura de Tucholsky, “O Buraco”, surge pela primeira vez em alusão no texto “De onde vêm os buracos do queijo” (TUCHOLSKY, 1928). Nele se discute o cotidiano de uma família burguesa de 1928. As crianças naquela família eram habitualmente postas para jantar e dormir antes que o pai voltasse do trabalho, antes que os convidados chegassem para o sarau. Lá estava a criançada reunida em torno da mesa para jantar, quando um deles pergunta à mãe: de onde vêm os buracos do queijo? Um dos irmãos maiores responde convicto: “queijo sempre tem buracos”. E o caçula não se dava por satisfeito, muito curioso passa a questionar um por um os convidados: *de onde vêm os buracos do queijo?* Ninguém lhe dá uma resposta convincente. Ninguém admite desconhecer a resposta correta; cada um por sua vez tenta responder qualquer coisa, preencher a lacuna, o buraco da curiosidade infantil.

Ao introduzir o texto, Tucholsky cita Alfred Polgar (1973 – 1955) que trata da obra literária e de seus leitores. Polgar se refere ao termo lacuna que, nesse caso, pode ser sinônimo de buraco. “*Das Werk zwingt schon durch die Gelehrsamkeit, die in ihm verkocht erscheint, Bewunderung ab, besonders einem Leser wie mir, dessen Bildung an Emmentaler Käse erinnert, indem sie wie dieser größtenteils aus Lücken besteht.*” (Apud TUCHOLSKY, 1931, p. 389.)⁵².

“Sobre a psicologia sociológica dos buracos”⁵³ – que traduzo experimentalmente no **ANEXO 1** para servir de aporte teórico para o estudo que aqui empreendo – de 1931 (p. 389), é uma discussão mais direta e afiada acerca do que seria afinal o buraco. De que é feito o conteúdo de um buraco? De uma lacuna? E a sua margem? Como funciona?

⁵²A obra nos transmite admiração, através do estudo imbricado nela. Especialmente em leitores como nós, cuja formação mais parece um queijo Emmental, em que o conteúdo é formado na sua grande maioria, por lacunas.” (Tradução minha).

⁵³Zur soziologischen Psychologie der Löcher.

Logo a primeira linha do texto declara: “um buraco está onde alguma coisa não está”⁵⁴ e prossegue incluindo a distinção da fala da não-fala:

O buraco é um eterno companheiro do não-buraco. Por mais que eu queira, um buraco sozinho não existe. Se existisse alguma coisa em todos os lugares, não existiria buraco, tampouco existiria filosofia, e de jeito nenhum religião, que surge de um buraco. O rato não vive sem um buraco, nem o homem. O buraco é a tábua de salvação de ambos se soterrados pela matéria. Um buraco sempre é bom. (TUCHOLSKY, 1931, p. 389)⁵⁵

Tucholsky desenvolve sua teoria dizendo que o mais extraordinário num buraco é a sua borda que se equilibra entre o “ser e o não ser”, buraco/vazio e matéria. Não existiria, segundo o texto em questão, uma palavra para definir esse fenômeno, já que a língua alemã seria feita por “pessoas da matéria” ao contrário das “pessoas buraco” que falam ou escrevem a própria língua (dialetos, neologismos, formas). Escrever usando a linguagem do povo, fala das ruas, coloquial, do dia a dia, foi um dos objetivos do escritor, bem como fora décadas antes o naturalismo.

“Buracos são estáticos. Não há buracos durante viagens. Ou quase não há” (TUCHOLSKY, 1931, p. 389)⁵⁶ afirma Tucholsky. E ele se pergunta:

Wenn ein Loch zugestopft wird: wo bleibt es dann? Drückt es sich seitwärts in die Materie? oder läuft es zu einem andern Loch, um ihm sein Leid zu klagen – wo bleibt das zugestopfte Loch? Niemand weiß das: unser Wissen hat hier eines. Wo ein Ding ist, kann kein andres sein. Wo schon

⁵⁴ Ein Loch ist da, wo etwas nicht ist. (Tradução minha).

⁵⁵ Das Loch ist ein ewiger Kompagnon des Nicht-Lochs: Loch allein kommt nicht vor, so leid es mir tut. Wäre überall etwas, dann gäbe es kein Loch, aber auch keine Philosophie und erst recht keine Religion, als welche aus dem Loch kommt. Die Maus könnte nicht leben ohne es, der Mensch auch nicht: es ist beider letzte Rettung, wenn sie von der Materie bedrängt werden. Loch ist immer gut. (Tradução minha).

⁵⁶ Das Loch ist statisch; Löcher auf Reisen gibt es nicht. Fast nicht. (Tradução minha).

ein Loch ist: kann da noch ein andres sein? Und warum gibt es keine halben Löcher –?⁵⁷

E a maioria dessas perguntas permanecem sem resposta.

Em 1923–1924 o escritor Franz Kafka (1883 – 1924) escreve uma narrativa que igualmente aborda a matéria - ou talvez a falta da matéria - do buraco: *A Construção*. A construção para o narrador em primeira pessoa na novela de Kafka é algo mais que um “buraco de salvação” (KAFKA, 1998, p. 45). Ele está cercado de provisões de carnes donde partem corredores silenciosos e vazios que conduzem a recintos igualmente silenciosos e vazios (KAFKA, 1998, p. 45). Esses vazios silenciosos em meio à praça do castelo minam a sensação de insegurança. Com isso aumenta a certeza de que o burgo conquistado, com seus recintos construídos sob medida e passíveis de adaptações, lhe pertencem de fato. “E tudo, tudo silencioso e vazio.” (KAFKA, 1998, p. 45).

A Construção de Kafka é uma escavação, uma espécie de buraco com a entrada coberta de musgo e labirintos alveolares em que tudo vai muito bem até que se faz perceber um ruído. Infrutíferas escavações não permitem apurar, localizar o som das criaturinhas que adentraram a construção e acordaram o narrador de seu sono que transcorria no mais completo silêncio. Esse som, que ora soa como apito, ora como assobio, é demasiado perturbador e poderia muito bem ser ignorado uma vez que não se intensifica (bastaria tapar os ouvidos como o herói da Odisseia, Ulisses, o fez quando quis ver as sereias sem se deixar encantar). Todavia, ele teria de cavar ao acaso, tanto para encontrar o distúrbio, ou para constatar o fracasso de uma investigação sistemática. (KAFKA, 1998, p. 48) “Aliás, esse ruído é relativamente inocente”, continua Kafka,

[...] só é audível pelo ouvido do dono da casa. E não é nem mesmo contínuo, como costumam ser ruídos assim, ele faz grandes pausas, o que evidentemente se explica pelos congestionamentos da corrente de ar. Início a

⁵⁷ Se fecharmos um buraco, onde ele vai parar? Funde-se lateralmente à matéria? Ou procura outro buraco para se queixar de seu infortúnio? Por que não existem meio buracos? Onde já existe um buraco, pode haver outro? E ninguém sabe onde “buracos” vão parar. Existe um buraco/uma lacuna em nosso conhecimento. (Tradução minha).

investigação, mas não consigo encontrar o local onde seria necessário intervir, faço algumas escavações, mas de maneira aleatória; naturalmente, disso não resulta nada: o grande trabalho de cavar e o trabalho ainda maior de tapar e nivelar são inúteis. Não me aproximo em absoluto da sede do ruído, invariavelmente fino ele soa em intervalos regulares, ora como assobio, ora como apito. Poderia também ignorá-lo provisoriamente, na verdade ele perturba muito, mas dificilmente poderia haver alguma dúvida quanto à sua origem, tal como a assumo; portanto, ele não vai se avolumar quase nada, pelo contrário pode também acontecer (até agora, contudo, nunca esperei tanto) que, no correr do tempo, esses ruídos desapareçam por si mesmos com o trabalho continuado dos pequenos perfuradores; (KAFKA, 1998, pp. 48/49)

Importante ou não, por mais que o ouvido procure pelo cerne do ruído, não encontra nada. Ou encontra demais? Sim. Demais para se sentir seguro. Havia ruídos por toda parte. Os animais invadiram toda a construção, mas ele não conseguia encontrar o foco. Se ao menos tivesse realizado seus projetos juvenis de isolar a praça do castelo com uma espessa parede, e um espaço vazio na extensão desse muro com um alicerce! No entanto, não poderia isolar a terra da escavação. Esse espaço vazio seria a morada perfeita. Nele seria possível de fazer tudo o que a imaginação desejasse.

Como esse vazio não existe, não foi construído, lhe resta escutar o rumor, o murmúrio que provém de toda a parte. Ao mesmo tempo não ouve, assim como o herói de Homero, segundo *O Canto das Sereias*.

Maurice Blanchot (2005) descreve os seres en-cantadores, que também produziam ruídos perturbadores:

As Sereias: consta que cantavam de uma maneira que não satisfazia, mas que apenas sugeria as genuínas fontes e a genuína felicidade do canto. Entretanto, por seus cantos imperfeitos, que não passavam de um canto ainda por vir, conduziam o navegante em direção ao lugar onde o cantar começava de fato. Não é que o enganasse, portanto, pois levavam-no ao objetivo. Tendo atingido o objetivo, o que lhe acontecia? O que era esse lugar? Era um lugar onde somente se podia desaparecer, porque a música naquela região de fonte e origem desaparecera também, mais completamente do que em qualquer outro lugar do mundo; mar onde, com orelhas tapadas, soçobravam os vivos e onde as Sereias, como prova de sua boa vontade, acabaram desaparecendo elas mesmas. (BLANCHOT, 2005, p. 3)

O lugar de origem ou o lugar do canto das sereias, do murmúrio animal do canto de Kafka, é o ponto aonde os homens com frequência querem chegar. No entanto esse lugar está longe de ser um lugar fecundo, uma fonte abundante, encontrável. Antes, é um vazio, “um lugar de aridez e secura onde o silêncio, como o ruído, barrasse, naquele que havia tido aquela disposição, toda via de acesso ao canto” (BLANCHOT, 2005, p. 5) ou do murmúrio. No que tange à origem da literatura, ela se situa como estando

fora do mundo, numa instância ancestral e absoluta, à qual o homem tenta chegar-se, mas que permanece interdita por natureza. Nessa interdição, nesse espaço fronteiro, sua força de homem tenta captar o murmúrio inefável da fala errante, mas o que pode é apenas parcial, o que torna a literatura sempre um devir, sempre uma fala estrangeira dentro do idioma pátrio. A força das sereias contra a astúcia de Ulisses: uma luta desigual. (OLIVEIRA, 2014, p. 158)

Pensando no buraco como uma porta de entrada, por onde ressoa um murmúrio, um chamado, o canto das sereias retomo a questão da linguagem que se apresenta em *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte*. Reticências? Brancos? Que sentidos ressoam da linguagem empregada principalmente por Claire?

A primeira sentença de *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte* (1912 é "a aventura somente começa de fato quando desembarcam em Löwenberg" (Tucholsky, 1958, p. 19)⁵⁸. Complemento a sequência dessa sentença inaugural de *Rheinsberg*, tendo em vista que será um dos guias da discussão que desenvolvo neste capítulo:

Leuchtender, leuchtender Tag! – Da-sein, voraussetzungsloses Da-sein und immerfort wissen, daß eine ist, die gleich fühlt, gleich denkt... (Denkt, fühlt sie wirklich? Aber ist das nicht einerlei, wenn wir nur glauben?) Nun, wir *glauben* eben einmal, daß wir uns nur deshalb nicht begegnen, weil wir nebeneinander demselben Ziele zulaufen, gleich strebend, parallel... Dies zu wissen – das ist Glück. Ein Seitenblick genügt: all deine Empfindungen sind hier noch einmal, aber umkleidet mit dem Reiz des Fremden. Wozu noch sprechen? – Wir wissen ohnehin. Wozu versichern, betonen? – Wir wissen, wir wissen. Und das Erlebnis und ich und sie – das gibt einen Klang, einen guten Dreiklang. (TUCHOLSKY, 1958, p.70)⁵⁹

Como da janela do trem, do mesmo vagão de Claire e Wolfgang, protagonistas da aventura de *Rheinsberg*, o trecho acima se apresenta

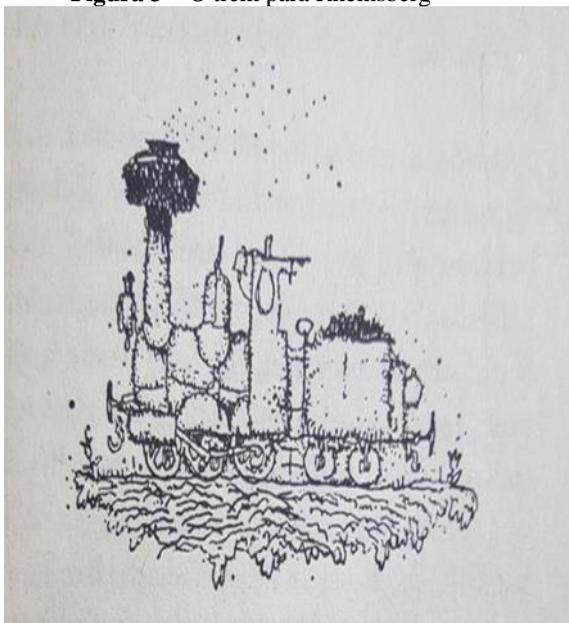
⁵⁸“Seinen eigentlichen Anfang nahm das Abenteuer erst, als sie in Löwenberg ausstiegen” (Tradução minha).

⁵⁹ Radiante, que dia radiante! – Estar-aí. Estar-aí incondicional e saber continuamente que uma mulher é, que ela sente e que pensa igual... (ela pensa e sente mesmo? Mas não é a mesma coisa se nós apenas acreditamos?) Bem, *acreditamos*, que não nos encontramos somente porque rumamos lado a lado rumo ao mesmo destino, com o mesmo desejo, paralelamente –... Saber disso – isso é felicidade. Basta um olhar para o lado: todas as suas sensações estão aqui mais uma vez, porém, travestidas com o fascínio pelo desconhecido. Falar para quê? – De qualquer jeito, nós sabemos. Para que assegurar, enfatizar? – Sabemos, Sabemos. E a experiência e eu e ela – isso dá um tom, uma boa tríade. (Tradução minha).

como uma paisagem, ao longe... não permite ver os detalhes, somente o vislumbre, a impressão da paisagem desconhecida. Como uma câmera fotográfica sem ajuste de foco. Com o ajuste gradual do foco os olhos focalizam os detalhes. Os detalhes gráficos. A pontuação. Os Travessões. As reticências. Os espaços em branco, que mais parecem a parte limpa de uma janela embaçada, convidando a observar as paisagens através dela.

Segue a ilustração do trem de *Rheinsberg*, o espaço diegético, que leva os personagens para Rheinsberg, o espaço geográfico:

Figura 3 – O trem para Rheinsberg



Fonte: Kurt Szafranski (apud TUCHOLSKY, 1958, p. 19).

2.2 DAS RETICÊNCIAS

Agora, o olhar lê as reticências, talvez um dos artifícios mais empregados na escrita de Kurt Tucholsky. O *Dicionário Houaiss* as define: “substantivo feminino que designa supressão ou omissão voluntária de uma coisa que poderia ou deveria ter sido dita” e/ou uma rubrica na linguagem jurídica expressando “falta, omissão de opinião, declaração etc. visando dissimular alguma coisa.”. Segundo o dicionário, as reticências podem ser um artifício para a “derivação por metonímia a própria coisa omitida”. Na produção textual, “três pontos, dispostos paralelamente à linha e ao lado de alguma palavra, usada para marcar uma pausa no enunciado, podem indicar omissão de alguma coisa que não se quer revelar, emoção demasiada, insinuação etc.” (HOUAISS, 2009, 01).

As duas reticências empregadas no trecho supracitado, mera amostra de muitas outras empregadas pelo escritor ao longo da obra: “que uma mulher é, que ela sente e que pensa igual...” (TUCHOLSKY, 1958, P.70) e “Bem, *acreditamos*, que não nos encontramos somente porque rumamos lado a lado rumo ao mesmo destino, com o mesmo desejo, paralelamente –...” (TUCHOLSKY, 1958, P.70). Nota-se que em ambos os casos elas rompem um fluxo de consciência do escritor, abrindo perspectivas. O livro para apaixonados quer ser moderno, quer romper com o estilo de seus precedentes e abordar pela primeira vez de forma direta e clara o tema do amor. Quer fazê-lo, porém, com ternura e sem adentrar de maneira explícita ao erotismo – que é mais uma das temáticas obstinadamente silenciadas pelas reticências.

Feito isso, o foco se ajusta às palavras. Chamo a atenção para algumas questões sintáticas da linguagem, como a aposição de termos antagônicos, antíteses, que em sua justaposição, algumas vezes até através de palavras compostas inventadas, resultam noutro sentido. Trago alguns exemplos da citação anterior: radiante ser-aí⁶⁰ (– saber (*wissen*), acreditar / felicidade, vivência / experiência e *Dreiklang*. Oxímoros ou palavras de sentidos adversos que são pareadas forçando

⁶⁰Tradução do alemão: Da-sein. Dasein (sem hífen) é um termo filosófico comumente traduzido ao português como ser-aí ou ser-aí-no-mundo relacionado a existência na teoria existencialista de Martin Heidegger (1889-1976). Tucholsky, porém, separa o *Dasein* com um hífen e substitui a letra maiúscula por minúscula: da-sein, ou seja, o termo deixa de ser substantivo para se tornar uma alocação: advérbio mais verbo, no sentido de estar-aí ao invés de ser-aí.

uma nova leitura, que estimulam a inferência para além do teor do texto, a olhar através da janela embaçada, como o faço logo mais. Contudo, concentro-me no *da-sein*, no ser-aí. Por que o escritor separou a palavra *Dasein*?

Qual o objetivo de criar os *Leerzeichen in Komposita* e sobretudo *Trennungszeichen*⁶¹, que dão autonomia aos lexemas da palavra composta, e realça naturalmente a etimologia do verbo “dasein”, e a função dêitica de “da”, ou espaços vazios/em branco em palavras compostas? A observação remete à edição/colagem das imagens de oxímoros criados: saber x acreditar, felicidade x vivência, pensar x sentir. De aparente sentido antagônico os termos se anulam mutuamente, sem deixar de reforçar seu sentido específico e, assim, as duplas expressões, criam um novo campo semântico.

Consideremos a primeira e a última palavra do trecho supracitado: *Leuchtender Dreiklang*. Juntas formam uma tríade radiante. A teoria musical entende⁶² por *Dreiklang* (tríade em português) as três notas que formam os acordes, a “tríade” de cada acorde. Esse nome existe para representar as notas básicas que formam um acorde específico. Geralmente, essas notas são o 1º o 3º e o 5º graus. Tucholsky se refere a *das Erlebnis und ich und sie*, ou seja, "a experiência e eu e ela" como uma tríade perfeita. A primeira pessoa do singular, "ich", é que está entre os dois outros pronomes, entre as duas outras notas musicais, a vivência e ela.

Uma hipótese para a paisagem das reticências na linguagem de *Rheinsberg* é que se trata de uma figura de linguagem chamada aposiopese. O *Dicionário de Termos Literários* de Massaud Moisés a define da seguinte maneira:

suspensão de um pensamento já iniciado, por meio de corte repentino na cadeia sintática. Espécie de anacoluto consciente, a aposiopese assinala o momento em que o escritor interrompe bruscamente a sequência das ideias, 1) ao perceber que vai adiantar raciocínios ou surpresas, 2) quando pretende dar ênfase às palavras, ou quando se dá conta de que vai dizer mais do que deseja. No geral, a aposiopese evidencia-se,

⁶¹ Sinais de separação.

⁶² Disponível na *Apostila de Teoria Musical* de Descomplicando a Música - Registro na Fundação Biblioteca Nacional, site em <<http://www.descomplicandoamusica.com/triades/>> acesso em 20/11/2017.

graficamente pelas reticências, mas nem todo sinal suspensivo denota a presença desse recurso estilístico. (2013, p. 35)

As características da aposiopese enquanto sinal suspensivo serão evidenciadas mais adiante quando da discussão sobre o uso desse sinal em *Rheinsberg*.

Cabe atinar que, etimologicamente, reza o dicionário eletrônico Houaiss (2009, p.01), o termo reticência deriva do ano de 1683 e provém do substantivo latino “*reticentia,ae*” que significa “silêncio obstinado; omissão do que se deveria dizer”(2009, p.01). Derivado do verbo latino *tacere* que significava "calar", permanecer em silêncio.

Hanita Harangazó (2012, p. 5), num trabalho apresentado na universidade de Zurique intitulado *Die Auslassungspunkte (As Reticências)*, salienta que no idioma alemão, as reticências aparecem apenas na décima segunda edição do Duden, em 1942. Antes disso, ao que tudo indica, elas não tinham sido reconhecidas como sinais de pontuação. Precisaram concorrer por décadas com o traço, os asteriscos, os dois pontos, dentre outros sinais gráficos. “Na acepção atual, a função desses sinais é a substituição de nomes, partes de orações ou outros elementos linguísticos faltantes.” (HARANGAZÓ, 2012, p. 5). Na reforma ortográfica Alemã de 2006 as reticências são tratadas nos parágrafos 99 e 100 onde se lê: “§ 99 Com três pontos (reticências) demonstra-se que partes de uma palavra, oração ou texto foram omitidas.” No parágrafo “§ 100 Se encontram as reticências ao final de uma oração completa, não se utiliza o ponto final” (HARANGAZÓ, 2012, p. 5).

Adorno estudou o funcionamento dos "Satzzeichen"/ "Sinais de Pontuação". Nesse texto constante do livro *Notas de literatura*, (1º volume) ele se refere aos sinais de pontuação como sinais de elocução, não servem apenas ao trânsito entre a linguagem e o leitor:

funcionam como hieróglifos no tráfego que acontece no interior da linguagem, em suas próprias vias. É supérfluo, por isso, omiti-los como supérfluos (...). Cada texto, mesmo o mais densamente tramado, cita-os por si mesmo, espíritos amistosos cuja presença incorporárea alimenta o corpo da linguagem. (ADORNO, 2003, p. 145)

Na linguagem de *Rheinsberg*, os sinais de pontuação, principalmente as reticências, têm grande importância – como se verá mais adiante – no tráfego da linguagem, indicando múltiplos caminhos de leitura, falas interrompidas, inconclusas que evidenciam um caráter de inacabamento.

Os sinais de pontuação, incluindo as reticências, “articulam a linguagem e com isso aproximam a escrita da fala” (Adorno 2003, p. 149). Essa aproximação foi também uma das características do Naturalismo alemão com que a linguagem literária de Tucholsky mostra afinidades como poderemos observar no estudo das reticências enquanto marcador da oralidade. São sinais de pausa e de movimento da voz que fica em suspenso. Neste quesito é interessante examinar não só as reticências, mas todos os sinais de pontuação, sobre tudo os que caracterizam as pausas como o ponto, a vírgula, o ponto e vírgula, o travessão, o novo paragrafo etc. Ademais cabe distinguir as falas do narrador (*Erzählerrede*) das falas dos personagens (*Figurenrede*), ou seja, trechos narrados pelo narrador, e diálogos entre os dois protagonistas. Esses diálogos precisam ser imaginados falados, e aí a pontuação indica ao leitor como funciona a melodia, as acentuações, as pausas. Também as palavras grifadas ou apresentadas em caixa alta ao longo do texto funcionam como marcações de pronuncia, de ênfase na sonoridade e melodia da fala. No entanto, os sinais acabaram por se separar, prossegue Adorno, “graças à sua interdependência lógico-semântica, tanto da fala quanto da própria escrita, e entraram em conflito com sua própria essência mimética” (2003, p. 145).

Eis o excerto em que Adorno se dedica às reticências:

eram o meio preferido, na época do Impressionismo comercializado como “atmosfera”, para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinitude de pensamento e associação, justamente o que falta aos escritores de segunda categoria, que se contentam em simular essa infinitude por meio do sinal gráfico. Mas se aqueles três pontinhos, tomados da repetição de frases decimais na aritmética, são reduzidos a dois, como fez a Escola de George, então o que se pretende é continuar impunemente a reivindicar a infinitude fictícia, na medida em que se apresenta como sendo exato algo que, segundo seu próprio

sentido, quer ser inexacto. (ADORNO, 2003, p. 145)

Algumas questões podem ser pensadas a partir dessa colocação de Adorno. Particularmente, ele não apreciava o uso das reticências, porém importa para esta dissertação pensar a função do sinal de pontuação tal qual o filósofo alemão a descreve: “atmosfera’, para se deixar uma frase aberta a vários sentidos, sugerem a infinidade de pensamento e associação” (ADORNO, 2003, p. 145). Além disso, quando menciona a *Escola de George* do poeta alemão Stefan George, Adorno está criticando o fato de que os sinais de pontuação eram tomados erroneamente por George e seus companheiros como sinais de comunicação e não como sinais de elocução.⁶³

Notável é a preocupação de Adorno em relação ao uso refletido dos sinais de pontuação: “se fosse possível, quando se escreve, ter o controle sobre si mesmo, seria perceptível a impossibilidade de usar corretamente qualquer sinal de pontuação, e se desistiria de escrever” (2003, p. 148).

Volto-me às reticências, no que diz respeito à atmosfera e à capacidade de deixarem uma frase aberta a vários sentidos, de sugerirem a infinidade de pensamento e associação. Esse empreendimento, avigorando a hipótese desta dissertação, tem por finalidade abrir potenciais interlocuções tornando o leitor na narração um sujeito criativo.

Para propiciar uma noção estatística das recorrências do sinal gráfico reticências neste texto literário, apresento uma tabela (**Tabela 1**: Ocorrência das reticências) com informações sobre tais incidências.

Para compor a tabela as reticências são classificadas em “categorias” dispostas na primeira coluna, sendo elas: “Lista” para o uso das reticências quando da ocorrência de uma lista que não é finalizada com ponto final ou com etc.. “Oralidade” para os casos onde as reticências são usadas para marcar uma pausa ou outra característica da língua falada. Para as incidências onde o escritor poderia ter usado um ponto

⁶³ Mas Adorno, contudo, acha que os grandes autores não precisam fazer uso das reticências. Preza mais o uso do travessão e o ponto-e-vírgula, entretanto, isso pode ser mais um indício da ironia tucholskyana. Tucholsky tenta subverter regras: estilísticas, linguísticas, políticas e etc. Essa subversão sempre é feita em tons irônicos, satíricos e com o uso de ferramentas em desuso como as reticências e o *Berlinerisch*.

final ao fim da sentença, mas preferiu usar reticências, está a categoria “Ponto final”. A categoria “Silêncio” está para quando alguma das personagens ou é interpelada por outra não conseguindo expor seus pensamentos e não volta a eles ou quando se cala interrompendo seu raciocínio voluntariamente. Na categoria “sugestão” se encontram as reticências onde é sugerida uma ideia que fica subentendida. Em “narrador” se encontram os casos onde o narrador é reticente e seu texto é entrecortado pelo sinal de pontuação reticências. Na categoria “outros” se encontram os eventos que não parecem se encaixar nas categorias anteriores ou são categorias com incidências irrelevantes para a análise aqui proposta. Na segunda coluna se encontra a incidência das reticências em cada uma das categorias acima elencadas e na última coluna a porcentagem.

Tabela 1 – Ocorrência das reticências

Categoria	Incidência	Porcentagem
Lista	30	19,61%
Oralidade	38	24,84%
Ponto final	51	33,33%
Silêncio	7	4,58%
Sugestão	7	4,58%
Narrador	7	4,58%
Outros	13	8,50%
Total	153	100%

Fonte: da autora.

Ao compor tabela, busquei enumerar as mais acentuadas acepções desse recorrente emprego. Para tanto, optei pela metodologia acurada das incidências classificando-as por categoria. A classificação das reticências de *Rheinsberg* por categorias gerou certa dificuldade por conta da sutileza que as distingue umas das outras, às vezes sobrepondo-se. A grande maioria das ocorrências, todavia, assinala a noção de incompletude, inacabamento, necessidade de sugestão e inferência por parte do leitor.

2.2.1 Das Listas

No livro *A Vertigem das Listas*, Umberto Eco (2010, p. 49) disserta sobre o conceito de sua autoria o “*tópos do indizível*”. Esse *tópos* seria uma maneira de

Frente a alguma coisa imensa ou desconhecida, sobre a qual ainda não se sabe o suficiente ou não saberá jamais, o autor nos diz que não é capaz de dizer, e diante disso, propõe um elenco abundante como amostra, deixando ao leitor a tarefa de imaginar o resto.

Poder-se-ia afirmar que Tucholsky se vale do uso de um artifício de listar. Impedido de listar toda sorte de nomes, coisas, cenas, etc. se vê obrigado a usar um “etcetera” traduzido por “...”, uma vez que, “o temor de não conseguir dizer tudo não acontece apenas diante dos nomes, mas também diante de uma infinidade de coisas.” (ECO, 2010, p. 67).

Tucholsky atenua esse temor. A decisão de suspender precocemente as listagens, acontece, sobretudo, nas descrições das paisagens de alguns dos passeios empreendidos pelo casal de personagens, quando o texto enuncia a descrição de toda a sorte de coisas. É o que sucede na descrição do rio visto de cima da ponte:

“Die Luft lag unbeweglich, drückend, sie schritten über eine Brücke, darunter das Wasser grün und schleimig abfloß. Sie blickten hinunter. Blätter schwammen vorbei, kleine Zweige, Hölzchen...”
(TUCHOLSKY, 1958, p. 50)⁶⁴

Ou toda a sorte de fenômenos que sucedem durante uma tempestade: *“Auf dem Wege schon murrte es in den Wolken, die langsam aufzogen. Wind schüttelte Laub von den rauschenden Bäumen,*

⁶⁴ O ar estava parado, pesado, eles cruzaram uma ponte, abaixo a água fluía verde e turva. Olharam para baixo. Folhas passaram flutuando, pequenos galhos, pauzinhos... (Tradução minha).

Staub wirbelte auf...” (TUCHOLSKY, 1958, p. 54)⁶⁵. Bem como um entardecer recriado pelo cinema moderno: *Die Kolorierung war der Natur getreulich nachgebildet: Die Bäume waren spinatgrün, der Himmel, wie in einem ewigen Sonnenuntergang, in Rosa und Blau schwimmend...* (TUCHOLSKY, 1958, p. 54)⁶⁶.

Além desses exemplos, o emprego do artifício chama a atenção para essa orquestração de uma poesia em prosa, como uma música que se deixa ouvir nessa linguagem perpassada pelas reticências e pelo uso de inúmeras vírgulas que interrompem a cadência necessária que “não servem apenas para o trânsito entre linguagem e leitor” (Adorno, 2003, p. 145). Com o emprego das reticências em função do *tópos do indizível* exercido pelo uso de “...” o narrador apenas indica caminhos, muitas vezes de mão dupla senão múltipla deixando ao leitor a percorrê-lo sozinho, aos moldes da poesia modernista; e o emprego das reticências para identificar uma lista em si.

Trago um exemplo onde o escritor emprega esse tipo de reticência indicativa de múltiplos caminhos:

»Wolfgang?«
 »Claire?«
 »Erlaubst du mir? Ja? Nur einmal! Bitte! Bitte!«
 Sie drängte sich an ihn, umkostete ihn, ging ihm um den Bart, sozusagen...
 »Was denn, was denn, Kind?« Er machte sich frei.
 »Erlaubst du mir doch! Nie nich erlaubst du mir wen! Ich möcht' doch soo gern...«
 »Aber was denn?«
 Sie schwieg. (TUCHOLSKY, 1958, 50)⁶⁷

⁶⁵ Ainda a caminho, as nuvens que lentamente cobriram o céu resmungavam. O vento derrubou folhas das árvores sussurrantes, poeira levantou... (Tradução minha).

⁶⁶ O colorido imitava fielmente o da natureza: as árvores eram verde-espinafre, o céu como num eterno crepúsculo em rosa e azul flutuante... (Tradução minha).

⁶⁷ — Wolfgang?

— Claire?

— Me deixa? Sim? Só uma vez! Por favor! Por favor!

Ela se encolheu contra ele, derrubou-o, pendurou-se em sua barba, quase...

— O quê, o quê, criança? Livrando-se dela.

— Ah, me deixa!- Tu nunca me deixa fazer nada! Eu queria tanto...

— Tanto o quê?

Ela ficou em silêncio. (Tradução minha).

Onde ocorre a primeira ocorrência de reticência, no excerto acima, o narrador está a listar as atitudes de Claire ao se aproximar do companheiro para, a princípio, lhe pedir algo enquanto passeavam sobre a uma ponte na floresta deserta: “*Sie drängte sich an ihn, umkoste ihn, ging ihm um den Bart, sozusagen...*”. Para incitar ainda mais a criatividade do leitor, para que este participe do processo criativo, o autor deixa o último item da lista incompleto, “*sozusagen...*” (em português: praticamente, por assim dizer, quase). Logo em seguida há uma segunda ocorrência interessante de reticências que, porém, não pertence à categoria das listas, mas que vale a observação: “*Ich möcht’ doch soo gern...*”. Ela prepara uma brincadeira, cria uma expectativa que depois é mitigada de modo engraçado: é uma pista falsa. Ao ler trechos como esse que denotam a ideia do inacabado, da sugestão, deve-se ter em mente que esse “quase”, ou talvez, também pode ser uma forma de o escritor contornar a censura vigente na época (como será exposto mais adiante), de não entrar na questão do erotismo e deixar que o leitor o faça.

Sobre as listas ainda observo que, por vezes, as listas são abreviadas pelas reticências, como vimos, e por vezes as listas são mais elaboradas, com um número maior de itens que nem sempre tem relação semântica, estão misturados. Sobre isso cito Eco:

o autor não elaborou listas porque não saberia dizer de outra forma, mas sim porque quer dizer por excedentes, por *ybris* e gula da palavra, por alegre ciência do plural e do ilimitado. A lista se transforma num modo de remisturar o mundo, quase colocando em prática aquele convite de Tesouro a acumular propriedades para fazer brotar novas relações entre as coisas distantes ou, em qualquer caso, para colocar um talvez sobre aquelas já aceitas pelo senso comum. (2010, p. 327).

Na narrativa isso sucede na passagem em que é descrita uma cena de filme em que aparecem na lista uma sombrinha de renda, um chorão, um barco pesqueiro etc. Cito:

nach einer kleinen Weile drehte sich der hellbraun gebohlte Teil eines Schiffes in das Bild, das nun das Nahe und Ferne zugleich erkennen ließ: eine rosa gekleidete Dame, mit weißem Spitzenschirm, anscheinend zu diesem Zwecke hinbeordert, erzeugte vermittels freundlichen Lächelns, Winkens und eifrigen Auf- und Abspazierens geschickt den Eindruck sommerlichen Glückes; hinten glitten die kolorierten Bestandteile der Bretagne vorbei, Trauerweiden, die Zweige ins Wasser hängen ließen, kleine ockergelbe Häuschen, die anscheinend auf ihre Umgebung abgefärbt hatten, ein vorüberziehender Fischdampfer... (TUCHOLSKY, 1958, p. 55)⁶⁸

As listas supracitadas ficam em aberto para serem complementadas, como dito, como se fossem um "talvez", um "quem sabe". A partir disso, pode-se pensar as reticências como a incapacidade da linguagem de dar conta da discussão de uma percepção narrativa.

Esse advérbio – palavra que modifica o verbo/ a ação – "talvez" pode ser lido igualmente no emprego das reticências categorizadas como “Sugestivas” na **Tabela 1**, aquelas que incumbem o leitor de continuar o processo criativo durante a leitura com sua imaginação. Um exemplo dessa exigência que refaz ao leitor é um trecho bastante implícito e que muito provavelmente tem sugestões eróticas: *“Nein – sie landeten an einer kleinen Insel. Ein paar Bäume standen darauf. Sie lagerten sich ins Gras...”* (TUCHOLSKY, 1958, p. 34)⁶⁹. Ele se dá na ficção durante um passeio de canoa sobre o lago, logo após o narrador afirmar: *“Er ruderte, und sie saß am Steuer, während sie dann und wann drohte, sie werde ihre graue, alte Familie unglücklich machen”*(TUCHOLSKY,

⁶⁸ Depressa a parte arredondada, marrom clara de um navio surgiu na imagem que deixava reconhecer, ao mesmo tempo, o distante e o próximo: uma mulher vestida de rosa com uma sombrinha de renda branca, aparentemente destinada para o fim de transmitir a sensação da felicidade estival, com sorrisos afetuosos, acenos e passeios para lá e pra cá; ao fundo deslizavam os componentes coloridos da Bretanha, chorões cujos galhos pendiam na água, pequenas casinhas amarelo ocre que provavelmente haviam desbotado sob o seu entorno, um barco-pesqueiro passageiro... (Tradução minha).

⁶⁹ Não – eles aportaram em uma pequena ilha. Havia algumas árvores nela. Deitaram-se na grama... (Tradução minha).

1958, p. 34)⁷⁰. Esse trecho pode ser uma é uma pseudo- ameaça de suicídio, o que diante da História posterior ganha uma gravidade que na época talvez não tivesse. Com a certeza de que seu leitor compreenderá a sugestão e participará de seu processo criativo, Tucholsky mais uma vez, consegue cercear o problema da censura que será discutido mais adiante.

⁷⁰ Ele remava, ela sentada na direção enquanto, de quando em quando, ameaçava desgraçar sua grisalha e velha família. (Tradução minha).

Figura 4 – Deitaram-se na grama...



Fonte: Kurt Szafranski (apud Tucholsky, 1958, p.34)

2.2.2 Da Oralidade

Discutida a questão das reticências a serviço da listagem e da sugestão, esta dissertação passa a refletir sobre a categoria da acepção “Oralidade”. Ao se pensar a questão das reticências enquanto marca da oralidade em *Rheinsberg*, enquanto sinal de pontuação utilizado para marcar diálogos, uma questão se sobrepõe: o *Berlinerisch* ou Berlinês.

Kurt Tucholsky foi um dos poucos escritores que fez a tentativa de transferir a linguagem das ruas para a literatura, de transferir não só as pausas, os cortes, as trocas de locutor, as interferências, bem como o sentimento, a emoção que o falante de *Berlinerisch* utiliza ao falar.

O caricaturista contemporâneo dos tempos da República de Weimar, George Grosz, se refere a essa habilidade de Tucholsky para representar na literatura o linguajar da cidade onde ambos residiam:

einer der wenigen war, (...) der wirkliche Berliner Dialoge schreiben konnten. – ein Erbe Glaßbrenners und des vormärzlichen Humors. Und in einer Zeit, da der Humor in Berlin von oben befohlen wurde und säuerlich schmeckte, gab es solche Leute bald überhaupt nicht mehr! (GROSZ apud SCHULTZ: 1959 p. 172)^{71, 72}.

Berlinerisch/berlinês é o “jeito de falar dos berlinenses” segundo Walter Benjamin (2015, p. 9). O berlinense teria o famoso bico⁷³ enorme (*Schnauze*, em alemão: focinho, bico, matraca). “Cada um de vocês certamente conhece uma série de histórias nas quais esse *bico* é

⁷¹ Período histórico alemão de 1815 até a revolução de março de 1848. Nesse período havia uma forte censura em Berlin. Adolf Glassbrenner (1810-1876) foi um satirista e humorista berlinense ávido pela crítica ao sistema autoritário vigente na capital alemã. Foi expatriado por defender a democracia e teve suas obras proibidas. Segundo Grosz, Tucholsky foi um dos poucos que herdaram o ofício da sátira como instrumento de crítica. Além dessa herança, Tucholsky tinha a habilidade de escrever bons diálogos em berlinês.

⁷² Foi um dos poucos, (...) que de fato sabia escrever diálogos berlinenses. – uma herança de Glaßbrenner e do humor Pré-março. E num tempo, no qual o humor em Berlin era comandado de cima e tinha gosto azedo, quase não havia mais pessoas desse tipo). (Tradução minha).

⁷³ Gogó ou lábua, em português. “O contador de vantagens” brasileiro talvez seja similar.

tão escancarado que, dizem, até o portal de Brandenburgo caberia nele. Mas, se pensarmos um pouco melhor, muito do que se fala do *bico berlinense* não chega a ser verdade.” (BENJAMIN, 2015, p. 9)

No que se refere ao berlinês, os berlinenses, segundo Benjamin, sempre teriam sido muito modestos:

Na verdade eles se envergonham mais de sua língua do que qualquer outra coisa, pelo menos na presença de pessoas refinadas, ou de estrangeiros. Conversando entre si, é claro que eles se divertiam muito mais. Faziam piada sobre seu jeito de falar, como aliás, fazem piada sobre tudo. (BENJAMIN, 2015, p. 10)

Benjamin adverte, contudo, que o berlinês não é uma “coleção de piadas. Trata-se de uma verdadeira e maravilhosa língua” (BENJAMIN, 2015, p. 10). Nascida no universo do trabalho, no alojamento do quartel, na mesa do carteadado, no ônibus etc. “O berlinês é uma língua de pessoas que não têm tempo, que precisam se fazer entender com uma simples insinuação, um olhar ou meias palavras” (BENJAMIN, 2015, p. 10).

Há diálogos com fortes marcas berlinenses em *Rheinsberg*. Considerando o que indicara Grosz, sobre a habilidade de Tucholsky de passar essa linguagem do plano oral ao escrito, e Benjamin sobre as características marcantes do *Berlinerrisch*, é possível constatar na narrativa de Tucholsky que ambas os protagonistas falam um misto de *Berlinerrisch* com alemão coloquial com tintas de berlinês acrescido de peculiaridades de fala inventada por Claire e Wolf. Seguem alguns trechos onde é possível perceber algumas características dessa fala:

Exemplo 1: “Claire: »Ich möcht dir nu nehmen und einem in sein Gulasch werfen. Seh mal, er wundert sich bestimmt. Wie – ?”(TUCHOLSKY, 1958, p. 41)⁷⁴

Exemplo 2: “Wolfgang: »Soll ich dir aufs Aam nehmen?” (TUCHOLSKY, 1958, p. 38)⁷⁵

Exemplo 3: “Wolfgang: jetzt willst du nich mal durch dein Hörrohr kucken.” (TUCHOLSKY, 1958, p. 36)⁷⁶

⁷⁴ Eu gostaria de te pegar e jogar no ensopado de alguém. Veja bem, ele certamente fica admirado. (Tradução minha).

⁷⁵ Devo te carregar nos braços? (Tradução minha).

⁷⁶ Agora você não quer nem usar seu estetoscópio. (Tradução minha).

No primeiro exemplo é possível perceber elipse após a letra “e” na conjugação do verbo *mögen* para a primeira pessoa do singular do *Konjunktiv II* (o que pode ser também uma marca da oralidade), há uma troca dos casos acusativo e dativo onde se lê *dir* ao invés de *dich*. Constata-se também uma abreviação no final da palavra *nu* onde deveria ler-se *nur* ou *nun*. A forma do imperativo do verbo *sehen* (ver) na segunda pessoa do singular no *Hochdeutsch* ou alemão padrão é *sieh*, *seh* é marca do *Berlinerisch*. Ao final da frase é interessante notar o travessão que sucede o a palavra “Wie” assinalando uma elipse, uma pausa. Ademais, para contextualizar melhor esse trecho, ele foi retirado do contexto onde o dono do hotel age como se Claire e Wolfgang fossem irmãos já que não era normal que casais não casados se comportassem de forma tão natural, sem se esconder e o dono, certamente, ficaria admirado em descobrir a verdade.

No segundo exemplo, também ocorre troca dos casos. Outra característica do *Berlinerisch* e do idioleto do casal é a troca da letra *r* pela letra *a*, como afirma Ludwig M. Eichinger (in ACKERMANN 1991, p. 215)⁷⁷. No caso a palavra *braço* aparece grafada como “Aam” ao invés de *Arm*. A pergunta “*sol ich dir aufs Aam nehmen?*” seria escrita de acordo com a norma padrão da seguinte forma: *soll ich dich auf den Arm nehmen?* Uma última característica do registro estudado por Eichinger é o corte da letra *t* na palavra “*nicht*”. Como se pode constatar, no excerto supracitado, ela aparece como “*nich*” na fala de Wolfgang a abreviação e contrações que sucedem com muita frequência ao longo de *Rheinsberg*. Interessante notar também que nenhum berlinense diria “*aufs Aam nehmen*“, diria “*aufn Aam nehm*“, por exemplo; se Wolfgang diz “*nehmen*”, ele mistura o alemão padrão escrito com *Berliner Dialekt* e comum idioleto inventado pelo casal. “*Nehmen*” é muito correto, quase correto demais para uma conversa descontraída. Elementos de hipercorreção fazem parte do idioleto dos dois. Além dessas características concernentes à linguagem escrita é preciso destacar que esse exemplo retrata também uma expressão idiomática que em alemão significa “tirar sarro” ou não levar alguém a sério.

⁷⁷ No capítulo “Função do Berlinês” de um breve estudo intitulado *Kurt Tucholsky, die Stadt Berlin und die Dörfer – Regionale Sprachformen als Symptom* que trata da tentativa de Kurt Tucholsky em empregar o Berlinês e outras variantes em seus escritos. O estudo citado se encontra no livro *Tucholsky Heute: Rückblick und Ausblick* editado por Irmgard Ackermann e Klaus Hübner.

A oralidade é uma característica marcante em *Rheinsberg* e isso é observável também pela incidência do grande número de reticências com essa marca, como se viu na **Tabela 1**. A fim de ilustrar esse cenário, insere-se adiante alguns diálogos característicos da narrativa que contém as reticências como marca da oralidade:

»Wolfgang?«
 »Claire?«
 »Glaubssu, daß es hier Bärens gibst? Eine alte Tante von mir is beinah mal von einem...«
 ... von einem Bären zerrissen worden?«
 »Nein.« Sie war ganz empört. »Habe ich das gesagt? – Ich meine nur... Aber, du – beschützs mich doch, ja?«
 »Ich schwöre dir...«
 »Hm.« (TUCHOLSKY, 1958, p. 27)⁷⁸

Nesse primeiro exemplo é possível perceber que o discurso é marcado pelas reticências que aparecem no momento em que o interlocutor interrompe a cadeia da fala, deixando-a em suspenso, quebrada, interrompida. As reticências marcam no exemplo anterior a mudança de ritmo na fala ou de pensamento da mesma personagem: *Ich meine nur... Aber, du – beschützs mich doch, ja?«*.

No exemplo a seguir, Claire gostaria de ser ouvida, gostaria de saber a opinião do companheiro em relação ao vestido que usaria naquele dia. No diálogo mais uma vez é perceptível a presença da linguagem inventada onde o dialeto berlinense é apenas um dos ingredientes do idioleto resultante. Neste caso as reticências constam da fala de Claire, que cautelosa busca chamar a atenção de seu interlocutor :

»Wolfgang?«
 »Claire?«

⁷⁸ –Wolfgang?

–Claire?

– Tu acha que tem ursos aqui? Uma vez uma velha tia minha foi...

–...dilacerada por um urso?

–Não! Claire ficou indignada. – Eu disse isso? – Só estou dizendo...Mas, tu me protegerá, sim?

–Eu te prometo...

–Hum. (Tradução minha).

»Meinst du wirklich, daß ich das Weiße anziehen soll? Seh mal... ich meine, mit den Fleckens un so...«

»Also: das Grüne.«

»Schön.«

Nach einer kleinen Weile:

»Ja, haber – ich möchte doch aber gern...«

»Was möchtest du gern?«

»Das Grüne—«

»Aber ich sage dir ja, zieh's an!«

»Ja... aber... wenn du's mir sagst, macht's mir gar keinen Spaß. Du mußt sagen: Zieh's nich an, mußt du sagen, oder: zieh das Weiße an, tja.«
(TUCHOLSKY, 1958, p. 43)⁷⁹

O excerto que aponho a seguir retrata o diálogo truncado entre Claire e as vendedoras de uma loja de aviamentos. Claire deseja comprar botões brancos, para roupas, enquanto as vendedoras não acreditam na ousadia do jovem casal, sua presença provoca sempre olhares incrédulos e burburinho por onde passa na pequena cidade, pelo fato de não serem casados. A ousadia era bem transgressora para os padrões da época e aguçava a imaginação maliciosa dos aldeões.

»Ich möchte, bitte, Wäschekнопfe.« Die Claire war geschäftig, ganz bei der Sache.

»Tje...»

»Aber bitte, geben Sie mir doch, bitte, weiße Wäschekнопfe... zum Annähen...«

»Tje... Gewiß.«

⁷⁹ — Wolfgang?

— Claire?

— Tu acha mesmo que eu deveria vestir o branco? Olha...eu acho, com a mancha e tal...

— O verde, então.

— Bonito.

Logo depois:

— Sim, mas eu gostaria tanto...

— O que, tu gostarias?

— O verde –

— Mas estou te dizendo, vista-o!

— Sim...mas...se tu me diz pra vestir não tem graça. Tu precisa dizer: não vista esse, tem que dizer, ou: vista o branco, tá. (Tradução minha).

Aber die Fräulein Luft rührten sich nicht, sondern sahen sich und die beiden Besucher, die ihren Laden nahezu ausfüllten, ratlos, verlegen an. Eine von ihnen holte tief Atem...

»Mochte der schunge Härr nicht so lang rausgehen...«

»Welch treue Seele«, dachte er. Und ging heraus. (TUCHOLSKY, 1958, p. 52)⁸⁰

⁸⁰ — Por favor, eu precisaria de botões para roupa. Claire estava compenetrada, muito interessada na compra.

— Tá...

— Por gentileza, me deem, botões brancos... para costurar... por favor,

— Tá...Claro.

Mas as senhoritas Luft constrangidas não se mexiam, se olhavam incrédulas e para os visitantes que quase preencheram todo o espaço de sua lojinha. Uma delas respirou fundo...

— Queira o jovem rapaz se retirar enquanto isso....

Que alma nobre, pensou. E saiu porta afora. (Tradução minha).

Figura 5 – As senhoritas Luft: “Em frente à porta de uma lojinha estavam paradas duas criaturas, um pouco velhas e bem intencionadas, que cheiravam um pouco a mofo...”.



Fonte: Kurt Szafranski (Apud TUCHOLSKY, 1958, p. 52)

As reticências que retratam o comportamento e fala da vendedora, que reticente decide atendê-los, é um exemplo típico da oralidade em *Rheinsberg*: “*eine von ihnen holte tief Atem.../ uma delas respirou fundo*” No diálogo anterior também é possível perceber a transposição da fala popular da vendedora para o texto escrito por Tucholsky: *Mochte der schunge Härr nicht so lang rausgehen...* ao invés de *Möchte der junge Herr nicht so lange rausgehen...* em *Hochdeutsch* (alemão padrão).

Ao longo desta dissertação – com a discussão sobre as reticências – pode-se perceber que o narrador de *Rheinsberg* também é bastante “reticente”. Ao todo, 76 dos 153 casos de reticências, ou seja, metade dos casos estão nas descrições e reflexões do narrador. Essas incidências dividem-se em várias categorias. Um exemplo das reticências do narrador aparece ao final da seguinte reflexão: “*Und es gibt keine tiefere Sehnsucht als diese: die Sehnsucht nach der Erfüllung. Sie kann nicht befriedigt werden...*”(TUCHOLSKY, 1958, p.59).⁸¹ Neste caso, o escritor poderia ter utilizado o ponto final, não o fez, em detrimento das reticências. O próprio enunciado admite o quão pretencioso seria se encerrar com um ponto final. O narrador parece entrar em conivência com o leitor, como se dissesse: nós sabemos do que estamos falando, os homens sempre querem mais.

“Ponto final” é a categoria com maior número de incidências na **Tabela 1** o que corrobora a ideia do inacabamento, da incompletude. Segundo Willemart (1999, p.154) o “ponto final, é uma ficção, ou melhor, uma convenção” e “nenhum texto está acabado, a obra publicada deve ser considerada apenas uma etapa”.

Logo após a divagação do narrador sobre o desejo de completude mostrado há pouco, ele divagava sobre essas questões se dá conta de que Claire já caminhava muito à sua frente, por uma estrada em meio ao campo, e se pergunta se gostaria mesmo de percorrer o caminho até ela, alcançá-la: “*Nun, er würde auch da glücklich sein...*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 59)⁸². Essa frase soa como uma afirmação, uma decisão tomada e acabada. “Lá ele também seria feliz...” Porém, o escritor usa reticências onde deveria constar o ponto final deixando a elocução em aberto, incompleta, inacabada, criando uma espécie de plasma, simulacro mimético, contando com a participação do leitor para a continuação do processo criativo. Esse processo de esquivar ao uso o

⁸¹ E não há desejo maior que esse: o desejo de completude. Ele não pode ser satisfeito... (Tradução minha).

⁸² Ora, também lá seria feliz... (Tradução minha).

ponto final, em detrimento das reticências, acontece pelo menos 51 vezes ao longo do texto.

Figura 6 – “Um rebanho de ovelhas os cercou.”



Fonte: Kurt Szafranski (Apud TUCHOLSKY, 1958, p.59)

Para pensar o desejo de completude expresso anteriormente em consonância com a omissão obstinada do uso do ponto final – ou a incompletude – que inquietava o narrador onisciente, penso no inacabamento tal qual fala Cecília Almeida Salles (2009, p. 82) em *O gesto inacabado*. Segundo a autora desse ensaio, o projeto de um artista nunca estaria pronto, acabado e que a precisão absoluta seria inexecutável. Ao que parece, Tucholsky deixa transparecer esse desejo inalcançável e precisa lidar “com sua obra em estado de permanente inacabamento” (SALLES, 2009, p. 82).

No entanto, o inacabado tem um valor dinâmico, na medida em que gera esse processo aproximativo na construção de uma obra específica e gera outras obras em uma cadeia infinita. O artista dedica-se à construção de um objeto que, para ser entregue ao público, precisa ter feições que lhe agradem, mas que se revela sempre incompleto. O objeto “acabado” pertence, portanto, a um processo inacabado. (SALLES, 2009, p. 82).

Salvaguardando essa noção do processo de inacabamento inevitável – e no caso de Tucholsky também proposital – a personagem Wolfgang, um sujeito reservado e de poucas palavras (além de usar o berlinês) é a personagem cujas falas terminam em reticências para suspendê-las. Por perceber que não está sendo ouvido, no lugar do ponto final, ele afirma algo e instaura dúvida. Seja para marcar a incapacidade de definir o que sente, ou para traduzir em palavras uma sensação, como demonstram os exemplos a seguir: “*Du musst ja...!*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 20)⁸³, “*Ich schwöre dir...*”(p. 27)⁸⁴ e “*Mir ist so...*” (p. 35)⁸⁵. Com relação ao último exemplo, Wolfgang diz que sente um vazio, um mal estar que não sabe explicar, e pede um remédio para Claire que responde simplesmente: “*Das ist Cholera.*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 36)⁸⁶. Trata-se da aposiopese, figura de linguagem discutida anteriormente, que se refere às reticências da fala interrompida, do silêncio obstinado. Wolfgang deseja ser ouvido, busca a alteridade, o que não encontra na sua interlocutora estudante de medicina, Claire.

⁸³ — Mas você precisa...(Tradução minha).

⁸⁴ — Eu te prometo...(Tradução minha).

⁸⁵ —Eu estou tão...(Tradução minha).

⁸⁶ —Isso é cólera. (Tradução minha).

Esta dissertação passa a partir de agora a se ocupar das reticências e da linguagem concernentes à personagem Claire. Para tanto, é preciso ter em mente que há elementos múltiplos, simultâneos e até mesmo recursivos nas falas e reflexões dessa personagem de *Rheinsberg*. Uso de reticências, berlinês e sua própria linguagem com características infantis ou dadaístas são alguns desses elementos.

A linguagem da personagem Claire é, sobretudo, uma linguagem inventada, uma espécie de idioleto com base no *Berlinerisch* repleto de ironia, auto ironia e prazer no jogo com as palavras como o escritor descreve e explica no prefácio de sua autoria, que foi incluído na edição de 1958:

Ihr Deutsch war ein wenig aus der Art geschlagen. Sie hatte sich da eine Sprache zurechtgemacht, die im Prinzip an das Idiom erinnerte, in dem kleine Kinder ihre ersten lautlichen Verbindungen mit der Außenwelt herzustellen suchen; sie wirbelte die Worte so lange herum, bis sie halb unkenntlich geworden waren, ließ hier ein »T« aus, fügte da ein »S« ein, vertauschte alle Artikel, und man wußte nie, ob es ihr beliebte, sich über die Unzulänglichkeit einer Phrase oder über die andern lustig zu machen...(TUCHOLSKY: 1958, p. 23)⁸⁷

Essa língua inventada poderia ser uma alusão ao dadaísmo, o que foi defendido anos mais tarde pelo próprio escritor (apud HOSFELD, 2012, p. 01) por causa dos compostos fonéticos ou pelos sons onomatopaicos produzidos pelas crianças em seus primeiros anos de vida. Eis a função da linguagem que Jakobson chama de "fática"⁸⁸.

⁸⁷ O alemão dela era um pouco fora de moda. Havia desenvolvido uma linguagem, que em princípio fazia lembrar o idioma com o qual as crianças pequenas procuram estabelecer seus primeiros contatos vozeados com o mundo exterior; ela contorcia as palavras para lá e para cá até ficarem quase irreconhecíveis, aqui deixava um "T" de fora, ali acrescentava um "S", confundia todos os artigo, e nunca se podia saber se ela debochava da insuficiência da frase ou dos seus interlocutores.

⁸⁸ Segundo Roman Jakobson, no seu estudo acerca das funções da linguagem; da linguagem poética, "É a primeira função verbal que as crianças adquirem; elas têm tendência a comunicar-se antes de serem capazes de enviar ou receber comunicação informativa" (1959, p. 127). O escritor complementa seu estudo afirmando que "há mensagens que servem fundamentalmente para prolongar ou

“*Och, der kleine Jungchen muß ja alles vergess -- psch, psch, psch...*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 24)⁸⁹. Essa fala de Claire também constitui desafios para a versão ao português que apresento em primeira mão nesta dissertação, através de alguns trechos, conforme esclareci anteriormente.

Outra evidência para essa afinidade com o dadaísmo⁹⁰ é o fato de a personagem usar o “*Buh*” nas falas (TUCHOLSKY, p. 42 e 45) que soava como o choro de uma criança birrenta que se recusa a sair da cama: – *Buh!* (TUCHOLSKY, 1958, pp. 42/43). Wolfgang se comporta quase como uma mãe que tenta entender o filho pequeno por meio dos sons onomatopaicos, que desempenham função fática da linguagem. Por fim ele acaba por desistir e aceitar a birra: “*und man wußte nicht, ob diese Töne eine wiegende Mutter nachahmten oder ganz etwas anderes.*”⁹¹ (TUCHOLSKY, 1958 p. 26).

interromper a comunicação, para verificar se o canal funciona(...) para atrair a atenção do interlocutor ou confirmar sua atenção continuada (...) Esse pendor para o contacto ou, na designação de Malinowsky, para a função fática, pode ser evidenciada por uma troca profusa de fórmulas ritualizadas, por diálogos inteiros cujo único propósito é prolongar a comunicação.” (JAKOBSON, 1959, p. 126)

⁸⁹ Ohh o menininho precisa tudo esquecer-se – ts, ts,ts...

⁹⁰ Tucholsky era amigo de George Grosz e dos irmãos Wilhelm (editor) e Johannes Herzfeld (conhecido pelas suas fotomontagens. Adotou o nome John Heartfield) que perfaziam o grupo dadaísta berlinense, de cunho incisivo e comunista.

⁹¹ E não dava pra saber se esses sons imitavam uma mãe ninando seu filho ou algo bem diferente. (Tradução minha)

Figura 7 — Passeio.



Fonte: Kurt Szafranski (Apud TUCHOLSKY, 1958, p. 47.)

O exemplo a seguir traz mais um trecho em que essa linguagem, essa birra característica é evidente:

Claire?
 » Wolf?«
 »Ich denke, wir fahren heute Morgen ein wenig spazieren.«
 »So, und ich? – Mich nimmt er gar nicht mit! – Ich will auch mit!«
 »Ich sagte: wir.«
 »Buh, buh!«
 »Ja, du kannst auch mit. Nu weine man nich und eß.«
 (TUCHOLSKY, 1958, p. 44)⁹²

Os personagens, Wolfgang e Claire, desenvolvem o debate sobre a forma e o emprego da linguagem e do estilo que a literatura apresenta: *“Der Stil war im Großen und Ganzen einheitlich verzerrt. Sie sagten sich häufig Dinge, die nicht recht zueinander paßten, nur um diese oder jene Redewendung anbringen zu können, den andern zu irritieren, sein Gleichgewicht zu erschüttern”* (TUCHOLSKY: 1958, p. 26)⁹³. E prossegue numa linguagem completamente divergente do alemão padrão: *„Ach Gott, konnste auch besser mir nicht zu bekorrigieren zu gebrauchshabs! Ich spreche dir das schiere 'Hochdeutsch!'”* (TUCHOLSKY, 1958, p. 37)⁹⁴.

Num determinado momento a irritação de Claire quer deixar claro que não somente a sua linguagem era problemática, mas que se tratava de uma dificuldade de compreensão do outro, da fala do outro. Uma busca da alteridade: *“Wolfgang, ein so wunderschönes Deutsch*

92 — Claire?

— Wolf?

— Eu acho que faremos um passeio hoje pela manhã.

— Tá, e eu? — Ele nem vai me levar.

— Eu também quero ir.

— Eu disse: nós.

— Buh, buh!

— Sim, você também pode ir. Agora não se chore e coma. (Tradução minha).

⁹³ A grosso modo o estilo era particularmente distorcido. Com frequência, eles se diziam coisas que não faziam sentido, apenas para poderem usar essa ou aquela expressão, para irritar o outro, abalar o seu equilíbrio. (Tradução minha).

⁹⁴ “Ah Deus, podia tu não ter que ficar me corrigindo! Eu te falo o mais perfeito alemão!” (Tradução minha).

sprichst du ja auch nicht, nein, das kann man nicht sagen. Aber keine Sorge. Meine Bemühungen werden mich das Ziel schon erreichen lassen” (TUCHOLSKY, 1958, p. 45)⁹⁵.

E a personagem acrescenta num tom irônico:

Mein Papa sagt immer, Wölfchen, ich spräche keinen guten Deutsch. Wie? – Ja, er ist ein erfahrener Greis, aber wie steht es ihm an zu sprechen ›Stoße nicht in das Horn des Leichtsinns, mein Kind, und witzele nicht über so schwerwiegende Dinge!‹ Ich frage dich: Hat er unrecht oder hat er unrecht? Zwei Möglichkeiten kommen nur in Betracht. (TUCHOLSKY, 1958, p. 45)⁹⁶

O personagem Wolfgang acolhe a crítica de Claire e aquiesce, ao que tudo indica aceitando a alteridade, ou renunciando ao aprofundamento da questão: “Ele tem razão” (TUCHOLSKY, 1958, p. 45).

Kurt Tucholsky é reconhecido pela habilidade de transcrever a língua da forma falada, transformar em língua escrita a oral. A esse respeito o escritor Hermann Hesse escreveu uma carta a Tucholsky no ano de 1932, em que resume e elogia a forma como o escritor se relaciona com a língua:

um homem da imprensa que escreve essas boas frases conscientes e claras, que encontra essa formulação, que hoje é considerada quase não alemã, porque a reflexão racional sobre uma questão tornou-se quase tão rara quanto a sensação e consciência para com a própria língua. (HESSE apud ACKERMANN: 1991, p. 164)⁹⁷

⁹⁵ Wolfgang, tu também não falas um alemão tão maravilhoso, não, isso não se pode dizer. Não te preocupes. Meus esforços me farão alcançar o objetivo. (Tradução minha).

⁹⁶ Wolfzinho, meu pai sempre diz que não falo um bom alemão. Como? — sim, é um velho experiente, mas do que ele está falando: não seja imprudente, minha filha, e não brinque com coisas tão sérias! — Eu te pergunto: ele não tem razão ou não tem razão? Só há duas possibilidades. (Tradução minha).

⁹⁷ Ein Mann der Presse diese gewissenhaften, Klaren, guten Sätze schreibt und diese Formulierung findet, die man heut als beinah undeutsch empfindet, weil

Ao escritor Tucholsky, todavia, parece claro que essa forma de escrever utilizando uma linguagem da oralidade tinha desvantagens. Isso porque acreditava que o conteúdo de um texto⁹⁸ se perderia com o passar dos anos (ACKERMANN, 1991, p. 109). O humor seria o elemento mais afetado por esse apagamento da linguagem referencial informativa, poucos livros não seriam atingidos. Porém “*Hm – eingeweihte wissen davon Kantaten zu singen.*” (TUCHOLSKY, 1958, p.37)⁹⁹

A viagem a Rheinsberg continua e Claire é corrigida mais uma vez pelo companheiro:

»Weißt du, lieber reise ich mit einem Flohzirkus wie mit dir.«

»Als, Claire, als mit dir.«

»Ach Gott, konnste auch besser mir nicht zu bekorrigieren zu gebrauchts gehabs habs! Ich spreche dir das schiere Hochdeutsch!«

»Hm. – Eingeweihte wissen davon Kantaten zu singen. Trinkst du noch was?«
(TUCHOLSKY, 1958, p. 37)¹⁰⁰

Nessa passagem a ironia do diálogo é bem clara. É uma espécie de jogo o que tem lugar nessa interlocução. A linguagem da personagem feminina, que se destaca pela abundância de verbos exagerados e dissonantes, sugere que somente os bons entendedores, para quem meia palavra basta, poderiam fazer arte.

Para destacar a linguagem de Claire trago um trecho da descrição do narrador que a explicita:

Als er früh am Morgen vom Friseur zurückkam,
war die Claire am Aufstehen. Es war das so eine

vernünftiges Durchdenken einer Sache bei uns fast ebenso selten geworden ist, wie der Sinn und das Gewissen für die eigene Sprache. (HESSE apud ACKERMANN: 1991, p. 164)

⁹⁸ A "função de referência" (Jakobson, 1959, p. 129).

⁹⁹ Hm– Iniciados sabem fazer canções com isso. (Tradução minha).

¹⁰⁰ – Sabe, eu prefiro viajar com uma pulga de circo como contigo.

– Que, Claire, que contigo.

– Ahh Deus, não precisava melhor ter tido me corregido! Eu te falo o alemão mais puro!

– Hum. - a partir disso iniciados conseguem cantar cantatas. Queres beber mais alguma coisa? (Tradução minha).

Sache: die erste Viertelstunde pflegte sie mit feiner Stimme ein entzückend klingendes Gemurmel zu stammeln, unzusammenhängende Silben hervorzubringen und in den verschiedensten Nachahmungen von Tierstimmen zu paradien. Kaum hatte er die Tür hinter sich zugezogen, so begrüßte ihn das Winseln und Miauen einer neugeborenen Katze. (TUCHOLSKY, p. 14)¹⁰¹

Isto posto, me volto para as reticências na fala de Claire. À personagem são conferidas 51 reticências que também podem ser lidas, além de todas as aceções apresentadas, como um espaço em branco na obra de Tucholsky. Um buraco. Um buraco que denota a busca que é a matéria pela qual ressoa a palavra, que espera a alteridade e que deseja a interlocução. Equivalem a espaços vazios, ao silêncio que extrapola a letra, o que resulta num texto desarticulado, de caráter fragmentário, paradigmático, inacabado.

2.2.3 Da Música

O escritor italiano Carlo Ginzburg (2002, p. 100) trata do espaço em branco que considera o mais famoso da história do romance, e que estaria no romance de Flaubert, *Educação sentimental*. Proust foi quem pela primeira vez chamou a atenção para a importância da passagem, diz Ginzburg, no ensaio que escreveu sobre o estilo de Flaubert. Para Proust, “a coisa mais bela” no texto de Flaubert “não é uma frase, mas um espaço em branco” (*Apud* GINSBURG, 2002, p. 100). Proust também atenta para a genialidade de Flaubert em transpor as mudanças de tempo em música, de modo que as desembaraça das escórias da história e do “parasitismo das anedotas” (*Apud* GINSBURG, 2002, p. 100). O destaque fica por conta da capacidade de comunicar o fluxo do

¹⁰¹ Bem cedo, quando ele voltou do barbeiro, Claire estava se levantando. Era uma coisa assim: no primeiro quarto de hora, com uma fina voz, ela tratou de produzir um balbuciar o maravilhoso encadeamento de sílabas incoerentes e parodiar as mais variadas imitações de vozes de animais. Mal fechou a porta atrás de si e logo foi saudado pelo lamento e miado de um gato recém nascido. (Tradução minha).

tempo, que serão essenciais para *Em busca do Tempo Perdido* (GINSBURG, 2002, p. 101). Flaubert orquestra, uma incomparável variedade de pausas e “nenhum escritor tem vírgulas tão significativas, nenhum autor tem cesuras nervosas e variadas como as suas” (GINSBURG, 2002, p. 101).

Veza por outra, o leitor é levado a pensar retrospectivamente, ou a fazer repentinas acelerações, movimentos sugestionados pelos espaços em branco. Acrescente-se a sugestão de um afrouxamento repentino produzido por uma digressão inesperada, uma espécie de música que coreografa o ritmo da leitura. Essa música que Proust admirava no romance de Flaubert, “era uma música visual. Uma pausa introduzida numa leitura do texto em voz alta não poderia jamais produzir o choque gerado pela brusca passagem de um parágrafo ao parágrafo seguinte.” (GINSBURG, 2002, p.103).

A música confere movimento ao texto. Esse movimento pode ser observado com mais nitidez no trecho a seguir. As reticências ou os brancos, as vírgulas e demais sinais de pontuação marcam a entonação característica da linguagem de Tucholsky e podem marcar transições dentro do parágrafo, conforme referiu Ginsburg:

Noch brausten und dröhnten in ihnen die Geräusche der großen Stadt, der Straßenbahnen, Gespräche waren noch nicht verhallt, der Lärm der Herfahrt... der Lärm ihres täglichen Lebens, den sie nicht mehr hörten, den die Nerven aber doch zu überwinden hatten, der eine bestimmte Menge Lebensenergie wegnahm, ohne daß man es merkte... Aber hier war es nun still, die Ruhe wirkte lähmend, wie wenn ein regelmäßiges, lang gewohntes Geräusch plötzlich abgestellt wird (TUCHOLSKY, 1958, p. 26)¹⁰²

Tucholsky tinha conhecimento da teoria musical e também foi um compositor renomado na Alemanha. “Eu sei exatamente onde a técnica termina e aquilo outro começa, aquilo que não se deve fazer”

¹⁰² Os barulhos da metrópole, dos bondes, ainda roncavam e ressoavam neles, conversas ainda inacabadas, o ruído da viagem para cá... o ruído de suas vidas cotidianas que roubava certa quantidade de energia vital, sem que fosse percebido, que não ouviam mais, que os nervos, porém, ainda precisavam superar... mas aqui estava silencioso, a calma agia paralisante, como se um ruído regular e de longa duração fosse desligado de súbito. (Tradução minha).

(apud HOSFELD, 2012, p. 1) escreveu e “aquilo que não se deve fazer é a música e em sua leveza compositora, em seu laconismo minimalista se esconde o verdadeiro encanto de *Rheinsberg*.” (HOSFELD, 2012, p. 1.)¹⁰³. Por essa razão, acho válida uma breve aproximação das considerações feitas até aqui, sobre as reticências na escrita tucholskyana, com a teoria musical. Essa aproximação careceria, contudo, de um estudo muito mais profundo, que precisará ser protelado para um projeto futuro. Seguem apenas algumas aproximações e interlocuções a guisa de programa.

A musicalidade de um texto literário é orquestrada em grande parte pelos instrumentos representados pelos sinais de pontuação, dentre eles as reticências, como destacado na introdução. Adorno desenvolveu a equivalência desses sinais com os instrumentos musicais de uma orquestra no ensaio com que dialogamos no início deste capítulo da pesquisa do sentido dessas marcas em *Rheinsberg*. São nuances que se faz mister destacar:

Nenhum dos elementos de linguagem é tão semelhante à música quanto nos sinais de pontuação. A vírgula e o ponto correspondem à cadência interrompida e à cadência autêntica. Pontos de exclamação são como silenciosos golpes de pratos, pontos de interrogação são acentuações de frases musicais no contratempo, dois-pontos são acordes de sétima da dominante; e a diferença entre vírgula e ponto e vírgula só será sentida corretamente por quem percebe o diferente peso de um fraseado forte e fraco na forma musical. (ADORNO, 2003, p. 142)

Atribuir essas acepções com relação à escrita de Tucholsky é se deter no sentido poético mesmo dessa linguagem, na função poética que essa literatura desempenha, conforme Roman Jakobson enunciou no estudo acerca das funções poéticas em *Linguística e Comunicação* (1959). A leitura que do texto emerge, a partir da consideração de que as reticências, as vírgulas, os pontos finais, os pontos de exclamação

¹⁰³ »Ich weiß genau, wo die Technik aufhört und das Andre anfängt«, schrieb Tucholsky einmal, »das, was man nicht machen kann.«²³ Das, was man nicht machen kann, ist die Musik – und in seiner kompositorischen Leichtigkeit, in seiner minimalistischen Lakonie liegt der eigentliche Reiz von Rheinsberg verborgen. (Tradução minha).

assemelham-se a “dedos em riste” (ADORNO, 2003, p. 141), geram uma profundidade de compreensão distinta. Além disso, os pontos de interrogação, para Adorno, “parecem luzes de alerta ou com uma piscadela” (ADORNO, 2003, p. 141). Resta ponderar se no romance há um emprego consciente, que se pauta por um planejamento para o travessão, que marca também quando o pensamento parece “tomar consciência do seu caráter fragmentário, (...) separa o que estaria pretensamente ligado” (ADORNO, 2003, p. 141) ou prepara surpresas, “linhas mudas buscando o passado, rugas na face do texto” (ADORNO, 2003, p. 141).

Tendo em mente essas observações de Adorno – lembrando que para ele as reticências eram um meio¹⁰⁴ para se deixar uma frase aberta para vários sentidos e reivindicar a “infinitude” fictícia como apresentado anteriormente – o seguinte excerto de *Rheinsberg* adquire uma espessura bastante nova

– Dies ist der letzte der drei Tage! Aber ich bin so froh wie am ersten. Jung sein, voller Kraft sein, eine Reihe leuchtender Tage – das kommt nie wieder! Heiter Glück verbreiten! – Wir wollen uns Erinnerungen machen, die Funken sprühen! Wir haben alles voraus – heute! Mögen die in den Gräbern die Fäuste schütteln, mögen die Ungeborenen lächeln – wir *sind*! Alle sollen freudig sein! (TUCHOLSKY, 1958, p. 66)¹⁰⁵

Observando este trecho cabe ponderar: não há a presença de reticências, porém um grande número de outros sinais de pontuação que igualmente cumprem a função de inserir no texto as pausas comuns na oralidade. As reticências em conjunto com o ponto, a vírgula, o travessão, o ponto de exclamação e o *sind* (em itálico) guiam a entonação, marcam as pausas, os silêncios e orquestram a trama da sugestividade e imaginação incumbida ao leitor.

¹⁰⁴ Apesar de não serem o seu meio preferido como destacado anteriormente.

¹⁰⁵ Este é o último dos três dias! Mas eu estou tão alegre quanto no primeiro. Ser jovem, cheio de energia, uma série de dias incríveis – isso jamais se repetirá! Espalhar felicidade pura!– Queremos guardar lembranças calorosas! Temos tudo com antecedência- hoje! Que os enterrados agitem os punhos, que os fetos sorriem – nós estamos! Todos devem estar felizes! Lutar – mas com amigos! – Bater – mas com riso! Meninas, porque vocês vêm para cá carregadas de correntes? – Livrem-se delas. Elas são leves! – São ocas – dancem, dancem! (Tradução minha).

Ademais, há de se fazer a aproximação com a questão da oralidade, por ser uma escrita truncada, entrecortada. Além do emprego das reticências que são sintomas de sentidos da literatura de Tucholsky, contribuindo para melhor compreensão da personagem, dos espaços, das ações e do tempo, atento para o que Ginsburg chama de “efeitos de separação” (2002, p.104). Esses “efeitos de separação” correspondem à eliminação que o texto acusa de grande parte dos advérbios de tempo e das conjunções. Essas parataxes estão marcadas pelo emprego das vírgulas e tornam a transição mais áspera, mais brusca, causam uma espécie de choque no leitor gerado pelos elementos da frase que possuem certa autonomia sem relações de superordenação e subordinação, uma característica da prosa poética. Esse procedimento pode ser observado no seguinte exemplo de *Rheinsberg*: “*Die beiden trieben ab, das Boot schwankte, bewegt durch das Schaukeln der Lachenden. Und wieder trug sie die Strömung dahin, der fächelnde Wind kräuselte das Wasser, brachte frischere Lüfte...*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 70)¹⁰⁶.

Eu não poderia me furtar a trazer a discussão acerca do tema da música nesta dissertação, uma vez que Tucholsky foi compositor de muitas canções que vêm sendo regravadas ao longo dos anos na Alemanha, e também porque o ápice da narrativa é a passagem com descrição de uma valsa¹⁰⁷. É o trecho em que se dá o encontro mais intenso entre os personagens, quase uma colisão, em que toda a tensão dos diálogos finalmente é liberada. O leitor é convidado a participar do *continuum* criativo, a recriar a cena, acompanhando a performance dos instrumentos musicais, ao ritmo do movimento sincronizado do casal de apaixonados dançarinos em seu encontro mais auspicioso.

Insiro o respectivo excerto neste ponto do trabalho, a fim de que a leitura possa ser feita acompanhada do original e cotejada (TUCHOLSKY, 1958, p. 72):

¹⁰⁶Os dois se afastaram dali, a canoa cambaleou, agitada pelo balançar dos que riam. E novamente a correnteza os levou dali, o vento ondulava a água, trazia ares novos... (Tradução minha).

¹⁰⁷ Segundo a entrada no dicionário Houaiss, valsa significa “dança em compasso ternário, derivada do *ländler* (‘dança austríaca’), surgida no final do século XVIII, constituída por uma série de melodias entremeadas, com introdução e coda” ou ainda no sentido figurado “alternância, mudança frequente ou frenética”.

Ein Walzer kam. – Die Geigen – es mußte eine starkbesetzte Kapelle sein – zogen süß dahin, sie sangen das Thema, ein einfaches, liebliches, in langen Bogenstrichen. Verstummten. Aber nun nahmen es alle Instrumente auf, forte, und es war, wie wenn zarte Heimlichkeiten ans Licht gezogen würden. Mit Wehmut dachte man an die Pianopassagen. Aber auch so machte es einen schweben, und der Rhythmus, dieser wiegende, schleifende. Rhythmus zuckte und warb. Sie standen unruhig, hatten sich bei den Händen gefaßt, reckten sich... Und da brach die Lustigkeit prasselnd durch: in tausend kleinen Achteln, die klirrten, wie wenn glitzernde Glasstückchen auf Metall fielen, brach sie durch, die Geigen jubelten und kicherten, die Bässe rummelten fett und amüsiert in der Tiefe, und auch der Zinkenist machte kein Hehl daraus, daß ihn das Ganze aufs höchste erfreute. Der Teil wiederholte sich, wieder kletterten die Geigen in die schwindelnde Höhe, guckten von ihrem hohen Sopran in die Welt, und schließlich lösten sich die Töne auf zierliche, spielerische Weise in nichts auf. Dröhnten nicht drei Paukenschläge? – Ein Dominantakkord erklang: ein Lauf, von der Flöte gepfiffen, machte neugierig, gespannt... Und wieder ein Lauf, die Geigen folgten, die Melodie blieb auf einem neuen Dominantakkord stehen... Pause... Und das alte, süße Thema kehrte in den Geigen wieder, hier war Erinnerung, heimliche Freuden und alles verliebte Flüstern der Welt! – Und da packte es die zwei, und sie drehten sich langsam, schwebend, und sie tanzten auf dem struppigen Rasen, schweigend, ruhig anfangs, dann schneller und schneller... Noch einmal

Surgira uma valsa. – Os violinos – devia ser uma capela numerosa – moveram-se docemente, cantavam o tema, simples, adorável, em longas conduções dos arcos. Silenciaram. Porém agora, todos os instrumentos retomavam, forte, e fora como se delicados segredos fossem trazidos à luz. Com melancolia pensava-se nos solos de Piano. E assim, também fazianos flutuar, e o ritmo, esse vasto, arrastado ritmo, sacudia e pro-movia. Estavam inquietos, tomando-se pelas mãos, ergueram-se... Então a alegria se partiu crepitante: em mil pequenas colcheias tinindo como pedacinhos brilhantes de vidro a cair sobre metal, ela se partiu. Os violinos vibravam e riam baixinho, os baixos rechonchudos e divertidos agitavam no tom grave e também o corneteiro alardeava que isso tudo o divertia ao máximo. A parte se repetiu, os violinos escalarom outra vez a altitude cambiante, do alto do seu agudo olharam para o mundo, e ao final os tons reduziram-se a nada de forma graciosa e lúdica. Não retumbaram três batidas de tímpano? – ressoa um acorde dominante: um andante, assobiado pela flauta, aguçava a curiosidade, a tensão... e novamente um andante, os violinos seguiram, a melodia perdurou em um novo acorde dominante...Pausa...e o velho, doce tema retornou com os violinos, aqui havia lembrança, alegrias veladas e todos os cochichos apaixonados do Universo!- e foi aí que os dois foram arrebatados, e giraram vagarosos, flutuantes, e dançaram na grama bagunçada, em silêncio, calmos no início, então mais rápido e mais rápido... Mais uma vez fanfarras sopraram majestosa e orgulhosamente o tema, quase irreconhecível e então, os

*bliesen Fanfaren königlich und stolz, dois rodopiaram dançantes ladeira
kaum wiederzuerkennen, das Thema, abaixo.
dann wirbelten die beiden tanzend den
Abhang herunter.*

A parataxe, a tensão que as marcas da pontuação causam, o anseio que elas geram, o convite à sugestão em aberto que elas implicam em seu modo de inacabamento é bem evidente na larga passagem. Para selar essa interface com a música, que ensaio para compreender a literatura de Tucholsky, recupero a técnica musical que há de proporcionar uma melhor interpretação literária:

o contato da música com os sinais linguísticos de pontuação esteja vinculado ao esquema da tonalidade, um esquema que nesse meio-tempo se desintegrou. Nesse sentido, os esforços da nova música poderiam ser corretamente descritos como a busca de sinais de pontuação sem tonalidade. Mas se a música é forçada a preservar, nos sinais de pontuação, a imagem de sua semelhança com a linguagem, também a linguagem assume sua semelhança com a música, na medida em que desconfia dos sinais. (ADORNO, 2003, p. 142)

Além dos possíveis desdobramentos das reticências e dos espaços em branco, que Tucholsky ousou chamar de buracos este capítulo destacou, portanto, que em *Rheinsberg* as reticências e os demais sinais de pontuação exercem a função de seduzir o leitor para que este continue o processo criativo e conclua as listas, compreenda e reproduza os predicados da oralidade e as pausas da entonação que conferem ao texto a musicalidade. Tendo isso em vista, o próximo capítulo a dissertação se volta ao “desdobramento” – em alemão *Überlappung* – do que foi apresentado até este ponto.

3 SILÊNCIO EM *RHEINSBERG*

Es gibt vielerlei Lärme. Aber es gibt nur eine Stille.

(TUCHOLSKY, 1925, p. 139)¹⁰⁸

Este capítulo pretende estudar a questão do silêncio que perpassa indiretamente os dois capítulos iniciais. Ao apresentar o escritor Kurt Tucholsky, esse tema é mencionado no desenho, na “imagem geradora” (SALLES, 2009, p.61)¹⁰⁹ da escada, em que o último degrau remetia ao silêncio, simbolizava o fim de sua vida. No segundo capítulo, as questões que concernem à linguagem da oralidade, fragmentária, do inacabamento, das reticências enquanto branco, vazio, tangenciam o tema do silêncio. Enfim, ele terá a vez. As passagens inferentes ao silêncio em *Rheinsberg* prevalecem na apresentação do corpus e estimularão a discussão de cunho teórico.

Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte concretiza, materializa uma busca pelo canto das sereias, a busca pelo silêncio. A narrativa estudada tem diversos trechos que tematizam o silêncio. A descrição do espaço diegético da praça do castelo e do hotel, em que Claire e Wolfgang passariam o final de semana introduz essas indicações:

Da war der Marktplatz, der mit alten, sehr niedrigen Bäumen bepflanzt war, schattig und still lag er da. Sie schritten durch ein schmiedeeisernes Tor in den Park. Hier war es ruhig. In dem einfachen weißen Bau des Schlosses klopfte ein Handwerker. Sie gingen durch den Hof wieder in den Park, wieder in die Stille...(TUCHOLSKY, 1958, p. 26)¹¹⁰

¹⁰⁸ Existem vários ruídos. Porém, há somente um silêncio. (Tradução minha). Observação: o plural de ruído não é muito comum na língua alemã. Poder-se-ia dizer que *Lärme* é uma invenção de Tucholsky.

¹⁰⁹ Que segundo a autora “funcionam como sensações alimentadoras da trajetória, pois são responsáveis pela manutenção do andamento do processo e, conseqüentemente, pelo crescimento da obra.”(SALLES, 2009, p.61).

¹¹⁰ Ali estava a praça da feira, com as suas árvores antigas e de muito baixa estatura. Sombreada e silenciosa ela ficava ali. Eles atravessaram um portão de ferro forjado. Aqui era silencioso. Na construção branca e simples do Castelo martelava um artesão. Eles cruzaram o pátio novamente rumo ao parque, novamente rumo ao silêncio... (Tradução minha).

O cenário da viagem do jovem casal mais parece um silêncio materializado. Logo após a chegada, contudo, “Noch brausten und dröhnten in ihnen die Geräusche der großen Stadt, der Straßenbahnen, Gespräche waren noch nicht verhallt, der Lärm der Herfahrt... der Lärm ihres täglichen Lebens, den sie nicht mehr hörten, den die Nerven aber doch zu überwinden hatten.” (TUCHOLSKY, 1958, p. 26)¹¹¹.

Por um longo período, após a chegada, ficaram em silêncio e aos poucos ouviram:

Aber hier war es nun still, die Ruhe wirkte lähmend, wie wenn ein regelmäßiges, langgewohntes Geräusch plötzlich abgestellt wird. Lange sprachen sie nicht, ließen sich beruhigen von den schattigen Wegen der stillen Fläche des Sees, den Bäumen... (...)Sie kamen an den Rand eines zweiten Sees, an eine Bank. Stille...(TUCHOLSKY, 1958, p. 27)¹¹²

¹¹¹“Ouviam-se os ruídos da cidade grande, as conversas ainda não caladas, o barulho da viagem, enfim... O ruído do cotidiano permanecia pulsando de maneira involuntária em seus nervos” (Tradução minha).

¹¹² Mas aqui estava silencioso, a calma agia paralisante, como se um ruído regular e muito familiar fosse desligado de repente. Por um longo tempo não falaram, deixaram se acalmar pelos caminhos sombreados, pela quieta superfície do lago, pelas árvores...(...) Chegaram à margem de um segundo lago, em um banco. Silêncio... (Tradução minha).

Figura 8 – Gentil o dono do hotel os acompanha ao quarto



Fonte: Kurt Szafranski (Apud TUCHOLSKY 1958, p.25)

Esta passagem ilustra o clima/*die Stimmung* da narrativa. Calma e silêncio, termos que, em alemão têm a mesma acepção: *Stille*. A calma em *Rheinsberg* é interrompida vez ou outra para dar lugar a alguma reflexão do narrador ou a algum diálogo. Para ilustrar essa propriedade retomo o seguinte diálogo:

»Wolfgang?«
 »Claire?«
 »Glaubssu, daß es hier Bären gibts? Eine alte Tante von mir is beinah mal von einem...«
 ... von einem Bären zerrissen worden?«
 »Nein.« Sie war ganz empört. »Habe ich das gesagt? – Ich meine nur... Aber, du – beschützs mich doch, ja?«
 »Ich schwöre dir...«
 »Hm.«
 Wieder war es sehr still. Die Claire saß da und sah sehr bestimmt in das schmutzig-grüne Wasser. (TUCHOLSKY, 1958, p. 27)¹¹³

São diversos os trechos em que é descrita alguma situação relacionada à água, geralmente em curso tranquilo, o que faz prevalecer a acepção de silêncio. É possível que se trate de uma espécie de marcador da efemeridade:

Die Luft lag unbeweglich, drückend, sie schritten über eine Brücke, darunter das Wasser grün und schleimig abfloß. Sie blickten hinunter. Blätter schwammen vorbei, kleine Zweige, Hölzchen...
 »Erlaubts mir doch! Nie nich erlaubtsu mir wen! Ich möcht' doch soo gern...«
 »Aber was denn?«

¹¹³ – Wolfgang?

– Claire?

– Tu acha que tem urso aqui? Uma vez, uma tia minha quase foi...

– ...dilacerada por um urso?

– Não. Estava indignada. – Eu disse isso? – Só estou dizendo... Mas, tu – vai me protegê, né?

– Eu prometo...

– Hum.

– Mais uma vez havia silêncio. A Claire permanecia sentada e com o olhar fixo na água verde e suja. (Tradução minha).

Sie schwieg. Sie sahen wieder von der Brücke in das dahinschleichende Wasser. (TUCHOLSKY, 1958, p. 50)¹¹⁴

Silencioso, esquecido e imóvel, Wolfgang se deixa ficar na posição sugerida por Claire (que se distanciava) para que ela pudesse fotografá-lo. “*Er stand regungslos, nur gegen die Sonnenstreifen anblinzeln, fühlte sein Herz klopfen, der Atem ging taktmäßig ein und aus. Wie lange es dauerte? Die Claire wandelte unter den Linden, weiter hinten. Es sah aus, als hätte sie vergessen...*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 64)¹¹⁵.

O estado de absoluto silêncio vivido pelo personagem se faz ouvir no trecho. O tempo em que permaneceu imóvel e calado, ele não sabe precisar. Resolve averiguar a demora de Claire que se afastara a fim de tirar a fotografia. Sem mover muito os lábios, chama por ela:

»Claire!«

Immer noch erging sie sich unter den schattigen Bäumen, aber sie antwortete:

»Ja?«

»Noch lange?«

»Nein.«

Wieder Schweigen. Wieder sumteten die Insekten. Teller klapperten im Haus.

»...lange?«

»Wolfgang?«

»Hm?«

Und von ganz fern: »Du kannst kommen! – Ich habe gar nicht eingestellt!« Und helles Lachen.

(TUCHOLSKY, 1958, p. 64)¹¹⁶

¹¹⁴ O ar estava parado, abafado, eles passaram sobre uma ponte, sob a qual corria água verde gosmenta. Olharam para baixo. Folhas passaram nadando, pequenas hastes, pauzinhos...

– Dixa eu! Tu nunca não me dexa! Eu queria tanto...

– Mas, o que?

Ela ficou em silêncio. Olharam da ponte novamente para a água a passar. (Tradução minha).

¹¹⁵ Parado, imóvel, apenas piscando com os raios do sol, sentiu seu coração bater, a inspiração e expiração do ar compassada. Quanto tempo demoraria? Claire caminhava sob as fúlias, mais adiante. Parecia que ela havia esquecido... (Tradução minha).

¹¹⁶ “– Claire!

Claire diverte-se com a capacidade de concentração do companheiro: "Aber schön still hast du gehalts!" (TUCHOLSKY, 1958, p. 64). A atitude de silêncio e de atenciosa escuta da alteridade, que se manifesta no texto pelas reticências e espaços cedidos ao interlocutor, não se restringe às duas figuras protagonistas. Além delas, se estende às atitudes do castelão. Esse personagem caricato surge em raros trechos de *Rheinsberg* e faz uso de um tipo de silêncio, consciente e proposital. Fica evidente que hesita revelar fatos históricos e memórias relacionadas ao castelo ou a objetos que podem ser encontrados nele: "memórias históricas pareciam tocar o homem gordo, seus lábios se moveram, mas se calou" (TUCHOLSKY, 1958, p. 29)¹¹⁷.

Herr Adler, der noch zum Schluß auf eine Miniatur, ein Geschenk der Großfürstin Sofie von Rußland, hingewiesen hatte, verfiel plötzlich in abruptes Schweigen. Und erst nachdem das Trinkgeld in seiner Hand klingelte, blickte er zum Fenster hinaus und sagte, ein wenig geistesabwesend: »Dies ist ein ehrwürdiges Schloß. (TUCHOLSKY, 1958, p. 32)¹¹⁸

Ela continuava se afastando para debaixo da sombra das árvores, mas ela respondeu.

- Sim?
- Vai demorar muito
- Não

Novamente silêncio. Novamente os insetos zuniam. Pratos batiam dentro da casa.

- ...muito.?
- Wolfgang?
- Hm?

E de bem longe: – Tu podes vir! – Eu nem acionei! E gargalhadas. ” (Tradução minha).

¹¹⁷ Historische Erinnerungen schienen den dicken Mann zu bewegen, seine Lippen zuckten, aber er schwieg”. (Tradução minha).

¹¹⁸ “O Sr. Adler, que ao final ainda apontou para uma miniatura, um presente da grã-duquesa Rússia, repentinamente caiu em abrupto silêncio. E somente depois que a gorjeta caiu em sua mão, olhou da janela um pouco distraído, e disse: este é um castelo venerável.” (Tradução minha).

Figura 9 – O Sr. Adler.



Fonte: Kurt Szafranski (apud TUCHOLSKY, 1958, p. 32)

Retomo uma das hipóteses aventadas anteriormente nesta dissertação de que a linguagem em *Rheinsberg* representa o apólogo de um desejo, de uma busca que precisa ser cessada, satisfeita, assim como a busca de um amante apaixonado.

O narrador, nas entrelinhas, também conjectura que o silêncio é o objetivo último, a saciedade do que se deseja, e que, por outro lado, inquieta, impede a entrega total. Segue um excerto onde o narrador entrecorta os diálogos divaga sobre questões mais profundas, filosóficas enquanto os personagens se preparam para começar os passeios matutinos:

Viel, fast alles auf der Welt war zu befriedigen, beinahe jede Sehnsucht war zu erfüllen – nur diese nicht. Was war, von oben betrachtet, ein Liebender? – Ein Narr. Wenn sich ihm das geliebte Herz eröffnete, schwieg er, satt und zufrieden. (...) Ganze Literaturen wären nicht, riegelten die Mädchen ihre Türen auf... Ein Amorosus war zu befriedigen, gebt ihm das Weib, das er begehrt, und der tönende Mund schweigt. Was gibt es, *uns* zum Schweigen zu bringen? Wir haben nichts mehr zu verschleiern, wir wissen um alle Heimlichkeiten der Körper... Auch um alle der Seele? – Es gibt Worte, die nie gesagt werden dürfen, sonst sterben sie... Aber wir wollen nicht in diese Tiefen der Schatzkammern, wir haben einander ganz und doch sehnen wir uns. Was ist das, das uns fortreibt, weiter, höher, vorwärts? – Der Frühling ist es nicht; denn es ist ja zu allen Jahreszeiten, die Jugendzeit ist es nicht; denn wir spüren es in allen Altern, die Claire ist es nicht, wir fühlen es ohnehin. (TUCHOLSKY, 1958, pp. 57/58)¹¹⁹

¹¹⁹ Muito, quase tudo na vida podia ser realizado, quase todo desejo podia ser satisfeito – somente esse não. Visto de longe, o que era um amante? – Um tolo. Se o coração amado se abrisse para ele, ficaria em silêncio, saciado e contente. Literaturas inteiras não existiriam se as garotas destrancassem as portas... Um amoroso precisava ser satisfeito, dê a ele a mulher que deseja sua boca tagarela se calará. O que nos faz ficar em silêncio? Não temos mais nada a esconder, sabemos de todos os mistérios que cercam os corpos... E também os da alma? Existem palavras que nunca devem ser ditas, senão elas morrem... Mas não queremos adentrar nas profundezas das câmaras secretas, temos um ao outro por

A ideia expressa no trecho acima é uma reminiscência de Fausto, o desejo e esforço infinito que costumava ser considerado tipicamente alemão. Toda satisfação não sacia permanentemente o desejo, a realização final é impossível. Cabe ainda pensar o "nós", primeira pessoa do plural que pode se referir a escritores e artistas, especialmente homens, em oposição a cidadãos comuns que aparentemente não têm esse anseio infinito. O anseio do artista deve, obviamente, continuar por buscar, de modo que ele continue a produzir arte. Se ele pudesse satisfazer todos os desejos, não mais escreveria poesia e comporia música. A arte dada como expressão de um desejo infinito e, portanto, também como expressão de um certo grau de infelicidade.

No excerto acima trago a reflexão do narrador de *Rheinsberg*, acerca do eu, da escrita de si. Kurt Tucholsky vivia em constante busca por autoconhecimento, paz, conforme sua biografia deixa entrever; uma vida cheia de percalços na iminência da instituição da ditadura nacional-socialista. Ele mesmo não se dava por satisfeito nunca. Os traços do pessimismo romântico ao qual Kafka se referiu em seu diário, e que Tucholsky temia, marcaram-no. Tucholsky vivia em busca de respostas:

Do mesmo modo no Alemão *Antwort* e no inglês *answer*, a “resposta” é a palavra que vem ao encontro. [...] A resposta é a retomada e o relançar da voz: do que ela diz, de seu sotaque, de sua articulação, e deu fraseado ou de seu cantado. Mas sem retomada e, portanto, sem resposta, a voz permaneceria em si. Uma voz em si não é uma voz: é um silêncio. (NANCY, 2016, p. 211).

Tucholsky buscava, interlocução, respostas através do seu escrever: “Escrever é se engajar em um encontro. Escrever é marcar um encontro” (NANCY, 2016, p. 211). Esse encontro pressupõe a alteridade, a escuta que também é ressoar: “deixar vibrar em si os sons vindos de alhures [...]. Quem escreve ressoa, e ressoando responde:

inteiro e mesmo assim sentimos a falta do outro. O que é isso que nos empurra para cada vez mais longe, mais alto, para frente? Não é a primavera, pois acontece em todas as estações; Não é a juventude, pois sentimos isso em todas as idades; Não é a Claire, pois sentimos de qualquer jeito. (Tradução minha).

partilha o engajamento que vem de fora. Ele se engaja nela por sua vez, torna polifônica a voz que lhe chegava monódica” (NANCY, 2016, p. 211). Em vida, o escritor não encontra respostas através do escrever. Mantém a sua voz “em si” e “uma voz em si não é uma voz: é um silêncio.” (NANCY, 2016, p. 211). No que tange ao jogo ambivalente entre som e silêncio dessa literatura, Tucholsky concede aos personagens uma última contradança antes de fazerem as malas. O desempenho de todos os instrumentos musicais conduzem a execução de uma valsa. Em detalhes, a narrativa dá entrada aos violinos. Seu lento e gradual silenciar precede a música dos instrumentos de corda que calmamente se calam e dão lugar aos instrumentos musicais de sopro e assim sucessivamente como visto anteriormente.

Und da packte es die zwei, und sie drehten sich langsam, schwebend, und sie tanzten auf dem struppigen Rasen, schweigend, ruhig anfangs, dann schneller und schneller... Noch einmal bliesen Fanfaren königlich und stolz, kaum wiederzuerkennen, das Thema, dann wirbelten die beiden tanzend den Abhang herunter. (TUCHOLSKY, 1958, p. 73)¹²⁰

Uma questão relativa ao silenciamento cabe investigar com mais vagar: o erotismo. Contudo, posso adiantar alguns aspectos: pelo fato de haver censura, como destacado nos capítulos anteriores, Kurt Tucholsky precisou inovar para driblá-la e, justamente, por isso obteve sucesso com *Rheinsberg*. Como ele poderia fazê-lo? Não falando, se calando, sugerindo através das reticências, da descrição posterior ao ato em “grama desgrenhada” (TUCHOLSKY, 1958, p. 73). Aqueles momentos que demandam a ternura calada: “chegaram à margem de um segundo lago. Silêncio...” (TUCHOLSKY, 1958, p. 27), ou alguns reparos da roupa e da aparência amarrotada e estragada, que motiva Claire à compra de botões brancos novos. Essas são algumas inferências, o texto literário é reticente, mas permite leituras diversas, a continuação do processo criativo.

¹²⁰ E então os dois foram atingidos, e viraram-se lentamente, flutuando, e dançaram sobre a grama desgrenhada, silenciando, e então mais rápido e mais rápido... mais uma vez fanfarras tocaram majestosa e orgulhosamente o tema, quase irreconhecível, daí os dois rodopiaram ladeira abaixo. (Tradução minha).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

... Sie empfanden: Abschied. Sie mußten fort. Leises Trauern... noch einmal zogen sie die reine Luft ein. Abschied. Eine neue Etappe. Aber diese haben wir gelebt.¹²¹ (TUCHOLSKY, 1958, p. 71). Como os protagonistas de *Rheinsberg*, que precisam despedir-se e partir para viver uma nova etapa, chegou a hora de concluir esta dissertação. Para tanto, basta olhar para trás, “respirar fundo” e encarar as últimas ponderações acerca de *Silêncio, alteridade e reticências - da literatura de Kurt Tucholsky*.

A maior dificuldade encarada ao longo desta pesquisa literária foi dar contorno a um fenômeno múltiplo, simultâneo e recursivo o que exigiu uma constante retomada de certos aspectos para observá-los sob diferentes prismas e plasmas. Muitas vezes esses interstícios pareciam abstratos demais para se deixarem capturar e amalgamar na tessitura do texto de forma clara e objetiva. Havia também o legado de Tucholsky: “Quisesse um renomado filólogo do século XXI, seriamente ousado, tornar tema de sua tese as questões da imortal Claire.” (Tucholsky, 1958, p. 8)¹²². A pressão do título de “renomado filólogo do século XXI”, associado à ousadia de ter tomado em minhas mãos o legado e querer honrá-lo em uma dissertação, gerou muita ansiedade e incerteza ao longo de todo o estudo. Perguntei-me diversas vezes se reviver – ou continuar o processo criativo – de um texto inédito e de um escritor pouco conhecido no Brasil, significaria ser “seriamente ousada” e se para isso respeitaria simultaneamente a escrita e as práticas acadêmicas.

O objetivo da pesquisa *Silêncio, alteridade e reticências - da literatura de Kurt Tucholsky* foi estudar a literatura desse escritor e se deter, sobretudo, na análise de *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte* (1912), empreendendo uma discussão sobre o procedimento da escrita satírica e do emprego dos sinais de pontuação, especificamente, das reticências.

Em busca de resultados dentro do objetivo proposto, esta dissertação se compõe de três capítulos equivalentes a estágios

¹²¹ Concluíram: Despedida. Precisavam partir. Luto silencioso... mais uma vez inspiraram o ar puro. Despedida. Uma nova etapa. Mas nós vivemos esta. (Tradução minha)

¹²² „Möchte ein gerecht und ernsthaft wägender Philologe des einundzwanzigsten Jahrhunderts diese Kernfrage der unsterblichen Claire zum Thema einer Doktorarbeit machen.“

metodológicos, correspondentes a uma herança prototextual. O escritor legou nos últimos dias de vida um desenho, em que estão representados três degraus de uma escada: cada degrau traz a inscrição de um substantivo/ uma atitude: fala, escrita e silêncio. A metodologia da dissertação se valeu dos estágios metafóricos da escada criativa de Tucholsky.

O primeiro capítulo percorreu a biografia literária do escritor alemão, e teve por fim de investigar as circunscrições de sua produção literária e artística que já pudessem estar inerentes de forma embrionária em *Rheinsberg*. Outro objetivo do capítulo foi traçar um breve panorama da biografia e da personalidade artística e apresentá-lo ao contexto do Brasil, país onde o múltiplo Tucholsky é praticamente desconhecido. A metodologia de seleção dos elementos biográficos apresentados se pautou justamente no primeiro degrau da escada: o da fala. O que Tucholsky falou sobre seu próprio método, estilo, contexto histórico, romances, sátiras e a infinidade de outros trabalhos publicados? O que os contemporâneos, amigos escritores disseram sobre ele? Estas foram algumas das perguntas que o capítulo intentou responder.

O segundo capítulo concentrou-se basicamente nos modos da escrita do não dizer. Da escrita, que foi o segundo degrau da escada de Tucholsky. Este foi o mais longo dos capítulos, o que tratou de analisar – sob o viés do inacabado, do não dizer – a narrativa *Rheinsberg*. Uma história que conjuga e aproxima personagens durante o verão, quando o amor é algo infinitamente belo e ao mesmo tempo infinitamente inalcançável “*conhecemos todos os segredos relacionados a nossos corpos — mas conhecemos igualmente todos os de nossas almas?*” (TUCHOLSKY, 1958, p 58). “Muito poucos”, o narrador fala, “senão o apaixonado seria muito mais que um louco” (TUCHOLSKY, 1958, p. 58). O que ele deseja de fato é a realização, completude. Porém, há sempre a tríade: “e a experiência e eu e ela” (TUCHOLSKY, 1958, p. 70). Sempre há algo entre os dois. Não há realização.

O fato intranponível da constatação da existência de “algo entre” é conteúdo da reflexão acerca dos buracos desse capítulo. “O buraco” ou os outros termos estilisticamente indicados para denotar o espaço vazio, o branco, a falta, o espaço onde se dá a busca pelo ruído na escavação de Kafka, pelo canto das sereias de Blanchot. Pensando o buraco como uma porta de entrada por onde ressoa o chamado, o murmúrio concernente à linguagem, coube pensar a questão da linguagem reticente em *Rheinsberg*. Uma linguagem que cria novos campos semânticos, que estimula a inferência, que apõe temas antagônicos, que justapõe

antíteses, cria oximoros, que inventa palavras, linguagem para forçar uma nova leitura.

Quanto às reticências empregadas na escrita e na linguagem tucholskyana, a hipótese que se levantou é de que são sinais de elocução que suspendem os pensamentos através de cortes repentinos, são anacolutos conscientes que interrompem a sequência de ideias, abrindo interlocuções, tornando o leitor um sujeito criativo. As reticências denotam o silêncio obstinado, a omissão do que deveria ser dito, a capacidade de deixarem a frase aberta a vários sentidos, inconclusa evidenciando o caráter do inacabamento. Significam um talvez, são usadas quando a linguagem se apresenta incapaz de dar conta da discussão de uma percepção narrativa.

As reticências constituem ademais a figura retórica da aposiopese na fala do narrador e do protagonista Wolfgang; essas falas, interrompidas voluntariamente, buscam interlocução, apontam caminhos de mão dupla, constituem o *tópos* do indizível (conforme sugeriu Umberto Eco 2010, p. 49 na *Vertigem das Listas*). Elas estão lá onde deveria haver um ponto final, ou um etc. Criam um plasma, um simulacro mimético e no laconismo minimalista que surge desse espectro está o cerne da questão da protagonista Claire. Com sua língua inventada, infantilizada pelos sons onomatopaicos e anacolutos demonstra que seu criador, o escritor Kurt Tucholsky, é hábil no ofício de esticar o ouvido, com a sensível escuta (KANDINSKY, 2015, p. 252) da oralidade berlinense, da alteridade e com elas construir o degrau da escrita. A habilidade do escritor estendeu-se, além disso, à escrita satírica e à música, dado que “a linguagem assume sua semelhança com a música”. Conferir essas significações à escrita de Tucholsky é se ater no sentido poético mesmo dessa linguagem, na função poética que essa escrita desempenha.

O terceiro e último capítulo desta dissertação correspondeu aos questionamentos que são colocados a partir do degrau do Silêncio. Tema latente nos demais tópicos que chega como uma tangente que apresenta intersecções, pontos de contato a várias questões que concernem à linguagem da oralidade, do fragmento, do inacabamento, das reticências enquanto branco, vazio. O silêncio talvez tenha sido o elemento mais caro da vida de Tucholsky¹²³. O silêncio foi perseguido freneticamente, levou à Rheinsberg, o espaço geográfico, e a *Rheinsberg*, o espaço

¹²³ Tucholsky tinha um problema de saúde relacionado aos seios da face que lhe causava insuportáveis enxaquecas e o levaram ao centro cirúrgico por diversas vezes. Por isso, o silêncio é um dos temas diletos nos seus escritos.

diegético. Foi até motivo de oração: “*Lieber Gott, gib mir den Himmel der Geräuschlosigkeit. Unruhe produziere ich allein. Gib mir die Ruhe, die Lautlosigkeit und die Stille. Amen.*”¹²⁴ (TUCHOLSKY, 1927, p. 01).

Apesar das incertezas segui o chamado irresistível desse corpus de literatura em expressão alemã, que é uma língua de minha ancestralidade, de meu trabalho, de minha poesia de vida, ao lado do português. Quis responder às evocações de Kurt Tucholsky arroladas nesta dissertação, não sem me deparar com mais um desafio: o tradutológico. Como poderia tratar em português de um texto sem tradução para esta língua? Cerceando essas dificuldades relacionadas à tradutologia in-surgiu o tema para um projeto futuro: a tradução desta narrativa e/ou da literatura do escritor alemão. A partir da delimitação do objeto de estudo desta dissertação surgiram mais alguns projetos que poderão ser desenvolvidos futuramente: a questão do estudo de gênero em *Rheinsberg*; um estudo aprofundado da teoria musical em comparação mais detida com a linguagem poética em *Rheinsberg* e a comparação de certos recursos estilísticos da literatura de Tucholsky com os de algum escritor ou escritora brasileira.

Mas afinal, o que havia em *Rheinsberg: ein Bilderbuch für verliebte* Tucholsky mesmo responde: *Eine bessere Zeit, und meine ganze Jugend.* (TUCHOLSKY, 1958, p. 8)¹²⁵. E o que fica? “...*Erkenntniss, das sei das Wort!*” (TUCHOLSKY, 1958,69)¹²⁶.

Inevitavelmente “... *Sie empfanden: Abschied. Sie mussten fort.*” (TUCHOLSKY, 1958, p. 71)¹²⁷. E ao invés do ponto final, não encerro, interrompo...

¹²⁴ Querido Deus, conceda-me o céu da ausência de ruídos. Inquietação eu mesmo produzo. Conceda-me a paz, a ausência de sons e o silêncio. Amém. (Tradução minha)

¹²⁵ Um tempo melhor, e toda a minha juventude. (Tradução minha)

¹²⁶ Conhecimento, essa seria a palavra. (Tradução minha)

¹²⁷ Concluíram: Adeus. Precisavam partir. (Tradução minha)

4 REFERÊNCIAS

ACKERMANN, Ingrid. HÜBNER Klaus: *Tucholsky Heute Rückblick und Ausblick*. München: Iodidium Verlag, 1991.

ADORNO, Theodor W. *Notas de Literatura*. Tradução Jorge de Almeida. São Paulo: Ed. 34, 2003.

ALEMANHA. *Die Verfassung des Deutschen Reichs: Art. 118 WRV*. Rechtsstand 14.08.1919 (aktuelle Fassung). Disponível em <<https://www.jurion.de/gesetze/wrv/118/>> acesso em 19/11/2017.

AUGÉ, Marc. *Não lugares introdução a uma antropologia da supermodernidade*. Tradução Maria Lúcia Pereira. Campinas, SP: Papirus, 1994.

BARTHES, Roland. “A morte do autor”. In: _____. *O rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira. São Paulo: Editora Brasiliense, 1988.

BARTHES, Roland. *Aula: aula inaugural da cadeira de semiologia literária do colégio de França, pronunciada dia 7 de janeiro de 1977*; Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2013.

BENJAMIN, Walter. *A hora das crianças*. Tradução Aldo Medeiros. Rio de Janeiro, Nau Editora, 2015.

BLANCHOT, Maurice. *A parte do fogo*. Tradução Ana Maria Scherer. Rio de Janeiro: Rocco, 2011.

BLANCHOT, Maurice. *La escritura del desastre*. Tradução Pierre de Place. Caracas: Monte Avila Editores, 1990.

BLANCHOT, Maurice. *O espaço literário*. Tradução Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BLANCHOT, Maurice. *O livro por vir*. Tradução Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

BLANCHOT, Maurice. *O Rumor da língua*. Tradução Mário Laranjeira; 2ª ed. São Paulo: Martins Fontes, 2004.

BUNDESZENTRALE FÜR POLITISCHE BILDUNG: *Mit Satire gegen Rechtsextremismus*. 5/4/2016. Disponível em <<http://www.bpb.de/lernen/themen-im-unterricht/224197/was-darf-satire>> acesso em 20/11/2017.

CALAZANS, Ana Guiomar Teixeira. *A ideia de Deus em Levinas*. Dissertação de mestrado em Filosofia – UFBA, Bahia, 2010.

CALVINO, Italo: *Assunto encerrado*. Tradução Roberta Barni. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

CARROL, Lewis. *Através do Espelho e o que Alice encontrou por lá*. Tradução Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2015.

CASTRO, Edgardo. *Vocabulário de Foucault*. Tradução Ingrid Müller Xavier. Belo Horizonte: Autêntica, 2009.

DERRIDA, Jacques. *Demorar*. Tradução Carla Rodrigues e Flávia Trocoli. Florianópolis: Edufsc, 2015

ECO, Umberto. *A vertigem das listas*. Tradução Eliana de Aguiar. Rio de Janeiro: Record, 2010.

FLAUBERT, Gustave. *Madame Bovary*. Tradução Enrico Corvisieri. São Paulo: Editora Nova Cultura Ltda, 2003, p. 414.

GILI, Silvana. *Livros ilustrados: textos e imagens*. Dissertação (Mestrado em Literatura) Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014, p.55.

GINSBURG, Carlo. *Relações de força: história, retórica, prova*. Tradução. Jônatas Batista Neto. São Paulo: Cia das Letras, 2002.

GUIMARAES, Rosa. *Primeiras Estórias*. Rio de Janeiro: Editora Nova Fronteira, 1988.

HAUSER, Kasper [Kurt Tucholsky]. *Zur soziologischen Psychologie der Löcher*. Die Weltbühne, 17.03.1931, Nr. 11, p. 389. Disponível em <<http://www.textlog.de/tucholsky-psychologie-1931.html>> acesso em 20/11/2017.

HAY, Louys. *A literatura dos escritores: questões de crítica genética*. Tradução: Cleonice Paes Barreto Mourão. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2007.

HEINE, Heinrich. *Sämtliche Werke*. Hoffman und Campe. Hamburg, 1980.

HOSFELD, Rolf. *Tucholsky: Ein Deutsches Leben*. München: Siedler Verlag, 2012.

JAKOBSON, Roman: *Linguística e comunicação*. Tradução: Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix 1959.

KAFKA, Franz. *Um artista da Fome e a Construção*. Tradução Modesto Carone. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

KAFKA, Franz: *Diários I (1910-1913)*. Traducción: Feliu Formosa. Tusquets Editores, 1990. Disponível em <[http://www.ignacioldarnaude.com/textos_diversos/Kafka,Diarios\(1910-1913\),II.pdf](http://www.ignacioldarnaude.com/textos_diversos/Kafka,Diarios(1910-1913),II.pdf)> acesso em 19/11/2017.

KAFKA, Franz: *Tagebücher*. Organizadores: Hans-Gerd Koch, Michael Müller e Malcolm Pasley. Frankfurt a.M. 1990. P 46, de 30.9.1911.

KANDINSKY, Wassily. *Do Espiritual na arte*. Tradução: Álvaro Cabral e Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2015.

KNIGHT, Benjamin e HAMANN, Greta: *Die ewige Frage: Was darf Satire?* Deutsche Welle: 11/01/2015. Disponível em <<http://www.dw.com/de/die-ewige-frage-was-darf-satire/a-18182913> > acesso no dia 22/01/2018.

MALLARMÉ, Stéphane. *Um Lance de Dados*. Tradução de Álvaro Faleiros. São Paulo: Ateliê Editorial, 2014.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo: Cultrix, 2013.

NANCY, Jean-Luc. *À escuta*. Tradução de Carlos Eduardo Schmidt Capela e Vinícius Nicastro Honesko. Outra Travessia Nr. 15. Ilha de Santa Catarina: 2013

NANCY, Jean-Luc. *Demanda*. Tradução de João Camillo Penna, Ecalir Antonio Almeida Filho e Dirlenvalder do Nascimento Loyolla. Florianópolis: Ed. UFSC; Chapecó: Argos, 2016.

OLIVEIRA, Agelo Lucas de. *Blanchot e o canto das Sereias: uma alegoria da Literatura*. Outra Travessia Nr. 18. Ilha de Santa Catarina: 2014.

ORLANDI, Eni Puccineli. *As Formas do Silêncio: no movimento dos sentidos*. Campinas, SP: Editora da Unicamp, 2007.

PANTER, Peter [Kurt Tucholsky]. *Mir fehlt ein Wort*. Die Weltbühne, 17.09.1929, Nr. 38, p. 459. Disponível em <<http://www.textlog.de/tucholsky-fehlt-wort.html>> acesso em 20/11/2017.

PETER-SCHULZ, Klaus. *Kurt Tucholsky in Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg, Rowohlt Verlag, 1952.

QUINTANA, Mario. *Caderno H*. In: _____. *Mario Quintana: poesia completa: em um volume*. Organização de Tania Franco Carvalhal. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2005.

RADDATZ, Fritz J. von. *Tucholsky: eine Bildbiographie*. München: Kindler Verlag, 1961.

RADDATZ, Fritz. *Dann wird aus Zwein: Wir Beiden*. Freiburg: Herder, 2015.

RADDATZ, J. Fritz: *Politische Briefe*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuchverlag GmbH, 1969.

ROSZIK, Anderson Augusto. *A crítica política e literária de Kurt Tucholsky e o início da República de Weimar (1919 –1924)*. Dissertação (mestrado) – Universidade Estadual Paulista, Faculdade de Ciências e Letras de Assis, 2007.

SALLES, Cecilia Almeida. *O gesto inacabado: processo de criação artística*. São Paulo: Annablume, 2009.

SCHEMANN, Hans. *Deutsche Idiomatik: Wörterbuch der Deutschen Redewendungen im Kontext*. Berlin: Walter de Gruyter, 2011.

SCHÖN, Karl: *Kurt Tucholskys Kritik an den Deutschen*. München: BookRix.

SITE DESCOMPLICANDO A MÚSICA. *O que é uma tríade?* Disponível em <<http://www.descomplicandoamusica.com/triades/>> acesso em 20/11/2017.

TEMPLIN, Roland: „ – *Etwas Bleibt Immer Zurück*.“ Kurt Tucholsky 1890 –1935 zum 70. Todestag. Kleinmachnow. 2005.

TUCHOLSKY, Kurt. *Kurt Tucholsky*. Vossische Zeitung, 01.01.1928: Disponível em <<http://www.textlog.de/tucholsky-kurt.html>> acessado em 12/11/17.

TUCHOLSKY, Kurt. *Wir alle fünf*. Die Weltbühne, 24.08.1922, Nr. 34, p. 204: Disponível em <<http://www.textlog.de/tucholsky-wir-alle-fuenf.html>> acesso em 19/11/2017.

TUCHOLSKY, Kurt: *Rheinsberg ein Bilder Buch für Verliebte*. Hamburg: Rohwolt Taschenbuchverlag GmbH, 1958.

TUCHOLSKY, Kurt: *Schloß Gripsholm: Eine Sommergeschichte*: Alemanha: Null Papier Verlag, 2016.

TUCHOLSKY, Kurt: *Unser Ungelebtes Leben*. Briefe an Mary. Reinbek: 1982.

WILLEMART, Philippe. *Bastidores da criação literária*. São Paulo: Iluminuras, 1999.

WROBEL, Ignaz [Kurt Tucholsky]. *Der bewachte Kriegsschauplatz*. Die Weltbühne, 04.08.1931, Nr. 31, p. 191. Disponível em <http://www.textlog.de/tucholsky-kriegsschauplatz.html> acesso em 22/11/2017.

WROBEL, Ignaz [Kurt Tucholsky]. *Die Verteidigung des Vaterlandes*. Die Weltbühne, 06.10.1921, Nr. 40, p. 338. Disponível em <<http://www.textlog.de/cgi-bin/search/proxy.cgi?terms=Die%20Verteidigung%20des%20Vaterlandes&url=http%3A%2F%2Fwww.textlog.de%2Ftucholsky-die-verteidigung.html>> acesso em 11/02/18.

WROBEL, Ignaz [Kurt Tucholsky]. *Was darf die Satire?* Berliner Tageblatt, 27.01.1919, Nr. 36. Disponível em <<http://www.textlog.de/tucholsky-satire.htm>> acesso em 19/11/2017.

ANEXO A – Sobre a psicologia sociológica dos buracos

	<i>Zur soziologischen</i>	Sobre a psicologia sociológica
	<i>Psychologie der Löcher</i>	dos buracos

01 *Daß die wichtigsten Dinge durch Röhren gethan werden. Beweise: erstlich die Zeugungsglieder, die Schreibfeder und unser Schießgewehr.*

Pois as coisas mais importantes se dão por canos. Provas: órgãos de reprodução, a pena de escrever e nossa espingarda.

Lichtenberg

Lichtenberg

05 *Ein Loch ist da, wo etwas nicht ist.*

Um buraco está lá onde algo não está.

10 *Das Loch ist ein ewiger Kompagnon des Nicht-Lochs: Loch allein kommt nicht vor, so leid es mir tut. Wäre überall etwas, dann gäbe es kein Loch, aber auch keine Philosophie und erst recht keine Religion, als welche aus dem Loch kommt. Die Maus könnte nicht leben ohne es, der Mensch auch nicht: es ist beider letzte Rettung, wenn sie von der Materie bedrängt werden. Loch ist immer gut.*

O buraco é o eterno companheiro do não-buraco: buraco sozinho não existe, por mais que eu lamente. Se em todo lugar existisse alguma coisa, não haveriam buracos, nem filosofia e muito menos a religião, que advém do buraco. O rato não viveria sem ele, o homem tampouco: é de ambos a tábua de salvação quando soterrados pela matéria. Buraco sempre é bom.

15 *Wenn der Mensch ›Loch‹ hört, bekommt er Assoziationen: manche denken an Zündloch, manche an Knopfloch und manche an Goebbels.*

Quando o homem ouve a palavra “Buraco” ele faz associações: alguns pensam em buraco do pavier, alguns em buraco do botão e outros em Goebbels.

20 *Das Loch ist der Grundpfeiler dieser Gesellschaftsordnung, und so ist sie auch. Die Arbeiter wohnen in einem finstern, stecken immer eins zurück, und wenn sie aufmucken, zeigt man*

O Buraco é a pedra fundamental da ordem dessa sociedade. Essa organização é um buraco. Os trabalhadores moram num buraco escuro, sempre diminuem mais um em seus cintos, e se soltarem um pio são postos num e lá ficam até o último suspiro. Na rua da indignância existe a maldição do

25 ihnen, wo der Zimmermann es
 gelassen hat, sie werden
 hineingesteckt, und zum Schluß
 überblicken sie die Reihe dieser
 Löcher und pfeifen auf dem
 letzten. In der Ackerstraße ist
 Geburt Fluch; warum sind
 29 diese Kinder auch grade aus
 diesem gekommen? Ein paar
 30 Löcher weiter, und das
 Assessorexamen wäre ihnen
 sicher gewesen.

Das Merkwürdigste an
 einem Loch ist der Rand. Er
 gehört noch zum Etwas, sieht
 aberbeständig in das Nichts,
 35 eine Grenzwahe der Materie.
 Das Nichts hat keine
 Grenzwahe: während den
 Molekülen am Rande eines
 Lochs schwindlig wird, weil sie
 in das Loch sehen, wird den
 Molekülen des Lochs ... festlig?
 40 Dafür gibt es kein Wort. Denn
 unsre Sprache ist von den
 Etwas-Leuten gemacht; die
 Loch-Leute sprechen ihre
 eigne.

Das Loch ist statisch;
 Löcher auf Reisen gibt es nicht.
 Fast nicht.

45 Löcher, die sich
 vermählen, werden ein Eines,
 einer der sonderbarsten
 Vorgänge unter denen, die sich
 nicht denken lassen. Trenne die
 Scheidewand zwischen zwei
 Löchern: gehört dann der
 rechte Rand zum linken Loch?
 50 oder der linke zum rechten?
 oder jeder zu sich? oder beide
 zu beiden? Meine Sorgen möcht
 ich haben.

Wenn ein Loch
 zugestopft wird: wo bleibt es

nascimento. Por que essas
 crianças saíram justamente
 desses? Alguns buracos adiante
 e o vestibular estaria garantido.

O mais interessante num
 buraco é a sua margem. Ela
 ainda pertence à alguma coisa,
 porém, resistente, olha para o
 nada, uma guardiã da fronteira
 com a matéria.

O nada não tem guardas
 de fronteira: enquanto as
 moléculas da borda ficam tontas
 de tanto olhar para o buraco as
 moléculas do buraco ficam...
 firmes? Para isso não tem
 palavra. Pois nossa língua é feita
 pelos "homens alguma coisa".
 Os homens buraco falam a sua
 própria.

O buraco é estático; não
 existem buracos em viagens.
 Praticamente.

Buracos que se casam,
 tornam-se um único, um dos
 eventos mais estranhos dentre os
 que não se pode imaginar.
 Separe a divisória entre dois
 buracos: então a margem direita
 pertence ao buraco esquerdo?
 Ou a esquerda ao direito? Ou é
 cada uma pra si? Ou ambos a
 ambos? Prefiro meus problemas.

Quando um buraco é
 fechado: onde é que vai parar?
 Espreme-se lateralmente matéria
 adentro? Ou corre a um outro
 buraco para se queixar do
 sofrimento – onde vai parar o
 buraco entupido? Ninguém sabe:
 nosso conhecimento tem um
 buraco aqui.

Onde tem uma coisa, não
 pode ter outra. Onde tem um
 buraco já: pode haver outro lá?

55 *dann? Drückt es sich seitwärts in die Materie? oder läuft es zu einem andern Loch, um ihm sein Leid zu klagen – wo bleibt das zugestopfte Loch? Niemand weiß das: unser Wissen hat hier eines.*

60 *Wo ein Ding ist, kann kein andres sein. Wo schon ein Loch ist: kann da noch ein andres sein?*

Und warum gibt es keine halben Löcher –?

65 *Manche Gegenstände werden durch ein einziges Löchlein entwertet; weil an einer Stelle von ihnen etwas nicht ist, gilt nun das ganze übrige nichts mehr. Beispiele: ein Fahrschein, eine Jungfrau und ein Luftballon.*

Das Ding an sich muß noch gesucht werden; das Loch ist schon an sich. Wer mit einem Bein im Loch stäke und mit dem andern bei uns: der allein wäre wahrhaft weise. Doch soll dies noch keinem gelungen sein.

Größenwahnsinnige behaupten, das Loch sei etwas Negatives. Das ist nicht richtig: der Mensch ist ein Nicht-Loch, und das Loch ist das Primäre. Lochen Sie nicht; das Loch ist die einzige Vorahnung des Paradieses, die es hienieden gibt. Wenn Sie tot sind, werden Sie erst merken, was leben ist. Verzeihen Sie diesen Abschnitt; ich hatte nur zwischen dem vorigen Stück und dem nächsten ein Loch ausfüllen wollen.

E por que não existem meio-buracos?

Alguns objetos perdem seu valor por um único burquinho; uma vez que um de seus pontos nada tem, o todo restante nada mais vale. Exemplos: uma passagem de trem, uma virgem e um balão.

A coisa em si precisará ser pesquisada; o buraco é algo em si. Quem estivesse com uma perna enfiada no buraco e a outra perna conosco: o exemplo é possível. Porém, até hoje ninguém conseguiu.

Megalomaníacos afirmam ser o buraco algo negativo. Isso não procede: o homem é um não-buraco e o buraco é a primazia. Não riam. O buraco é a única noção do paraíso que existe aqui embaixo. Quando estiver morto, somente então perceberá o que é viver. Desculpe esse trecho; quis simplesmente preencher um buraco entre a parte precedente e a próxima.