

Bertolt Brecht, o sonetista: um ciclo de sonetos eróticos entre o *loben* (louvar) e o *vögeln* (foder)

The Sonnetist Bertolt Brecht: an Erotic Sonnet Cycle between Loben (Praising) and Vögeln (Fucking)

Matheus Barreto

Universidade de São Paulo (USP)

São Paulo | SP | BR

matheus.barreto@usp.br

<https://orcid.org/0000-0002-3690-9449>

Resumo: Bertolt Brecht (1898-1956) escreve no início da década de 1930 um ciclo de treze sonetos nos quais uma alta carga erótica se alia à já programática combatividade política do autor e a seu radical conhecimento das tradições literárias europeias. Escritos em paralelo com os sonetos de Margarete Steffin (1908-1941), os de Brecht parecem ocupar uma posição exemplar na tensíssima, mas frutífera relação do autor com a tradição. O objetivo do presente artigo é investigar em que medida esse ciclo de sonetos (só aparentemente deslocado da obra brechtiana) seria, pelo contrário, testemunho de sua coerência poetológica ao tensionar a relação com suas referências literárias, em especial com Dante Alighieri (1265-1321) nos poemas em questão. Vale-se, para isso, da análise minuciosa e da tradução de “Das zwölfte Sonett (Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)” – intitulado aqui “Décimo segundo soneto (Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)”.

Palavras-chave: soneto; erotismo; petrarquismo; Bertolt Brecht; Dante Alighieri; Francesco Petrarca.

Abstract: Bertolt Brecht (1898-1956) writes in the early thirties a sonnet cycle in which the highly erotic charge is mixed with the poet's programmatic combativeness and with his radical knowledge of the European literary traditions. Written in the context of a dialogue with the sonnets by Margarete Steffin (1908-1941), Brecht's sonnets are exemplary of the rather tense, but rich relation between the author and the literary tradition. The aim of this article is to investigate how far Brecht's sonnet cycle (despite seeming at first sight misplaced in Brecht's oeuvre) is actually an example of the poet's poetological



coherence by tensioning his relationship with his literary references, specially with Dante Alighieri (1265-1321) in these particular poems. In order to do so, the poem “Das zwölfte Sonett (Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)” will be thoroughly analyzed and translated to the Portuguese as “Décimo segundo soneto (Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)”.

Keywords: sonnet; eroticism; petrarchism; Bertolt Brecht; Dante Alighieri; Francesco Petrarca.

Brecht entre tradições e rupturas

Em meio ao ensombrecimento da paisagem política nos últimos anos da República de Weimar (1918-1933) e à ascensão ao poder das forças nacional-socialistas, são escritos por Bertolt Brecht entre 1932 e 1934 treze sonetos de estranha e erótica força (Joost, 2001, p. 221).

Em um primeiro impulso, seria tentador afirmar que a escrita de sonetos de caráter tão íntimo (e de *contexto* tão íntimo, visto que a maior parte não era destinada à publicação [Joost, 2001, p. 221]) durante a turbulenta passagem da república à ditadura nacional-socialista configuraria, talvez, um inesperado escapismo por parte de um poeta frequentemente associado a uma postura crítica e progressista (em outras palavras, um escapismo duplo pela escolha da estrutura tradicionalmente sedimentada do soneto e por seu caráter, mais do que erótico, *privado*). No entanto, uma leitura rente aos textos talvez aponte, pelo contrário, não um escapismo, e sim um projeto poético bastante coerente com a obra politicamente combativa de Brecht, como busco formular no presente artigo.

Segundo Dieter Burdorf em sua *Geschichte der deutschen Lyrik (História da poesia alemã, 2023)*,¹ um traço que atravessa diversos dos momentos mais relevantes da produção poética de Brecht é a capacidade de modular em um mesmo poema, por um lado, um profundo virtuosismo literário (e, com ele, um profundo conhecimento das tradições europeias, uma “[...] história da arte verbal intensamente absorvida” [Burdorf, 2023, p. 106]²) e, por outro lado, uma aparente simplicidade vocabular e/ou sintática que, de modo menos ou mais programático a depender do período em questão, está a serviço de uma postura política progressista. Isto é, Burdorf aponta que a mobilização de mecanismos literários já estabelecidos (como, por exemplo, estruturas métricas regulares e irregulares, elementos de repetição vocálica ou consonantal e, acima de tudo, o *parallelismus membrorum*) de modo nenhum desaparece na trajetória politicamente participativa do autor, e sim se instrumentaliza, sobretudo a partir da década de 1920 no contexto da *Gebrauchsliteratur*, a *literatura de uso*. Na formulação de Burdorf:

¹ Todos os títulos de livros foram traduzidos (ao menos uma vez) no corpo do artigo, sendo citados depois ora em alemão, ora em português.

² Minha tradução, assim como todas as outras traduções do artigo. Por questão de espaço, os textos críticos só foram citados em português; versos, no original e em português.

Ou seja, Brecht já se revela nos poemas da década de 20 um grande conhecedor e um virtuosístico continuador da história da poesia [europeia]. [...] Brecht segue desenvolvendo sua virtuosística linguagem formal, mas passa a defender cada vez mais o ideal de uma linguagem elementar, pobre de metáforas. Como aponta em suas contínuas reflexões sobre poesia no *Diário de trabalho*, deseja submeter seus próprios poemas a uma “lavagem linguística” [...] para que eles “estejam escritos em uma espécie de ‘basic german’” (Burdorf, 2023, p. 107; p. 112).

Burdorf aponta no excerto acima que seria possível entender a linguagem de Brecht no tensionamento entre virtuosismo e (aparente) simplicidade, uma equação de difícil cálculo, mas que nos momentos paradigmáticos da lírica brechtiana se concretiza em versos simultaneamente eruditos e populares. Associar – mesmo nos poemas politicamente mais radicais – a progressiva “lavagem verbal” ou o progressivo *basic german* de Brecht a uma descuidada espontaneidade ou a uma ruptura absoluta em relação à tradição literária europeia seria, ainda segundo Burdorf, um aplainamento do projeto brechtiano. O projeto crítico de Brecht rói a tradição *por dentro* – ele mais a implode do que a explode.

Em Brecht, a busca por essa aparente simplicidade ou por essa “lavagem verbal” está de modo geral vinculada a um gesto de participação política, de modo que se pode afirmar com Burdorf e Knopf, enfim, que os trabalhos mais relevantes da poesia brechtiana trazem à tona três frentes de trabalho que se tensionam e se metamorfoseiam mutuamente: virtuosismo formal, aparente simplicidade e participação política (Burdorf, 2023, p. 112; Knopf, 2001, p. 121-122).

Nas palavras de Neureuter, tal participação política teve fases (e alvos) diversos ao longo das décadas, mas uma postura poetológica crítica às estruturas estabelecidas (tanto sociais quanto literárias) já atravessava até mesmo os versos da adolescência do autor, ainda que a ascensão de Hitler ao poder em 1933 (enquanto o autor escrevia seus sonetos) represente uma cisão que se concretiza na urgência do exílio:

O próprio Brecht marca o ano de 1933 como o início de uma nova era [...]. A lembrança da Guerra Mundial, da repressão contra as forças revolucionárias [...] e das lutas de classes no período [da República] de Weimar são aqui e alhures as premissas incontornáveis para se entender a situação após 1933. Ao mesmo tempo, fica claro que o poema político de B.[recht] já reconhecia e atacava antes mesmo de 1933 um novo [inimigo], além do velho inimigo de classe [o inimigo nacional-socialista] [...] (Neureuter, 2001, p. 211).

Como afirma Neureuter, mesmo antes de 1933 a poesia de Brecht já se abria à possibilidade da participação política com alvos bastante concretos em seu horizonte imagético: além do “inimigo de classe”, o novo inimigo nacional-socialista. Ainda que os primeiríssimos poemas de Brecht não estivessem associados a uma política programática, no sentido que o autor adota a partir da virada da década de 1920 à de 1930 com sua aproximação ao KPD (*Kommunistische Partei Deutschlands*, *Partido Comunista da Alemanha*), nota-se que o caráter político de seus poemas já era bastante marcado desde, ao menos, a década anterior. Marcus Mazzari parece corroborar essa noção ao indicar a possibilidade de se ler um fio de Ariadne ou uma continuidade de postura crítica frente à moral burguesa europeia desde as obras anarquistas da juventude de Brecht até as obras tardias, nas quais sua postura marxista está bastante marcada: “Não se trata de uma “conversão” que renega a produção anterior, assinala

o crítico [Walter Benjamin] mostrando-nos um poeta que em momento algum assume a postura ‘apolítica’ ou ‘não-social’” (Mazzari, 2002, p. 66).

Em 1916, por exemplo, Brecht começa a escrever seu primeiro livro, que publica em 1926 e amplia em 1927: o *Bertolt Brechts Hauspostille* (*Breviário doméstico de Bertolt Brecht*), obra que emula e ridiculariza brutalmente os breviários luteranos e católicos destinados ao enobrecimento do bom cristão, o que, segundo Tom Kuhn, dá-se através da mobilização “paródica, provocativa, antiburguesa” (Kuhn, 2001, p. 7) de humor (até escatológico, em alguns pontos), de estruturas poéticas tradicionais (como estruturas métricas regulares e *parallelismus membrorum*) e de seus modelos literários (especialmente passagens bíblicas ou textos de Martinho Lutero [1483-1546]).

A retomada paródica das tradições religiosas e literárias já nesse primeiro livro de Brecht tem um fortíssimo parentesco com a retomada da tradição de sonetos nos poemas aqui discutidos, parentesco apontado inúmeras vezes desde meados do século, destacadamente por Walter Benjamin no final da década de 1930, como referido em momento posterior deste artigo (Benjamin, 1991, p. 562); e corroborado pelo fato de o próprio Brecht ter tentado incluir o “Décimo segundo soneto” em uma nova impressão de *Breviário doméstico de Bertolt Brecht* nas *Obras completas* que planejava publicar em 1937 (projeto que não foi levado a cabo devido a dificuldades práticas enfrentadas pela editora Malik durante o exílio do autor [Joost, 2001, p. 221]).

Além da ligação dos sonetos de 1932-1934 com o *Breviário doméstico de Bertolt Brecht* de 1926, aponta-se com frequência, como seria de esperar, o parentesco desses sonetos com os também eróticos *Augsburger Sonette* (*Sonetos de Augsburg*) escritos de 1925 a 1927 e os *Englische Sonette* (*Sonetos ingleses*) escritos em 1934 (Knopf; Knopf, 1988, p. 325; 363). No entanto, importa reforçar com veemência maior ainda uma outra ligação, que, espera-se, tornar-se-á mais plausível ao longo deste artigo: a não tão óbvia coerência poetológica de Sonetos com as demais obras do início de década de 1930, em especial com as mais marcadamente “de agitação” (Neureuter, 2001, p. 211). Quando se aponta a constante interação entre virtuosismo formal, aparente simplicidade e participação política na poesia de Brecht, se consegue traçar parentescos também entre Sonetos e, por exemplo, os poemas mais marcadamente participantes de *Lieder Gedichte Chöre* (*Canções Poemas Coros*, 1934), livro publicado por volta de um ano após fuga e exílio do autor, e que contém alguns de seus mais célebres poemas de agitação antifascista ou antinazista (Neureuter, 2001, p. 211), muitos deles escritos no mesmo período dos sonetos.

Em outras palavras, espera-se que a análise desenvolvida nas próximas páginas faça entrever nos treze sonetos de Brecht não um desvio no contexto dos demais poemas de agitação da década de 1930, e sim a continuidade de um só (ainda que multifacetado) projeto — um projeto literário e politicamente *crítico*.

Ciclo de sonetos: a amada tateada, o amado tateado

Os treze sonetos que em edições atuais³ são reunidos sob o título *Sonette* têm uma complexa trajetória editorial (Loeper, 2001, p. 225-226). Eles foram escritos por Brecht em diálogo com os

³ Levando em conta a complexa história editorial dos sonetos, importa registrar que utilizo as obras completas de Brecht reunidas em 1988 pelas editoras Aufbau e Suhrkamp com organização de Werner Hecht, Jan Knopf,

sonetos também eróticos que Margarete Steffin lhe escrevia paralelamente, de modo que se pode afirmar que os sonetos de Brecht e os de Steffin têm um caráter dialógico, ou ao menos relacional. Buscando contornos mais concretos para o presente artigo, tem-se como base das reflexões aqui expostas apenas os treze sonetos de Brecht, além da análise oportuna do seu décimo segundo soneto, porém o caráter relacional desses textos torna muito bem-vindos futuros trabalhos que se voltem para os sonetos de Steffin – sobretudo sobre o instigante Eu feminino que se insere na tradição petrarquiana (ou petrarquista) e, ao mesmo tempo, rompe com os seus pressupostos, visto que o Eu feminino dos sonetos de Steffin toma a palavra como figura desejante, sexualmente ativa, escapando à posição de objeto amoroso mudo e inalcançável (sobre isso, ver o texto da autora Simran Karir, *Der Liebescode: Zur poetischen Korrespondenz Bertolt Brechts und Margarete Steffins* [O código amoroso: sobre a correspondência poética de Bertolt Brecht e Margarete Steffin, 2003]). Tendo traduzido e analisado integralmente ao longo do presente artigo o décimo segundo soneto, o poema mais célebre do conjunto, restrinjo-me a citar apenas trechos (traduzidos também por mim) dos demais sonetos, que, até onde me foi possível averiguar, ainda não foram traduzidos integralmente ao português brasileiro.

É difícil precisar onde exatamente cada soneto foi escrito, em quais condições, como e por quem foram corrigidos e alterados (Brecht, Steffin, ambos) ou qual seria a ordenação numérica desejada (o soneto tradicionalmente entendido como o número oito da série não foi numerado nos manuscritos aos quais se tem acesso, por exemplo). Essa dificuldade cresce quando se tem em mente que versões originais dos manuscritos atravessavam países e oceanos em cartas trocadas por Brecht e Steffin, cartas que já se perderam e que (parcialmente) ressurgiram em arquivos privados e estatais ao longo da segunda metade do século (Loeper, 2001, p. 227); ou ainda ao saber que não havia um horizonte concreto de publicação de tais sonetos (com exceção do décimo segundo soneto, como descrito em ponto posterior deste artigo). Tendo todas essas dificuldades em mente, sabe-se ao menos que os treze de Brecht foram escritos entre 1932 e 1934 (Joost, 2001, p. 221) e que provavelmente tiveram versões iniciais escritas na Alemanha, na Suíça, na Dinamarca, na Inglaterra, talvez na União Soviética e nos Estados Unidos (Loeper, 2001, p. 225-227; Knopf; Knopf, 1988, p. 359). A errática e espaçada escrita dos treze sonetos ao longo de dois anos e de diversos países, além do pandemônio de versões que se perderam e ressurgiram são, em si, elementos relevantes da escrita de Brecht no contexto do exílio político após a ascensão de Adolf Hitler ao poder em 30 de janeiro de 1933.

Antes de mergulhar na análise detida do décimo segundo soneto, faz-se necessário apontar alguns caminhos de leitura dos treze sonetos como um *ciclo*. A ampliação e retomada de questões e figuras ao longo dos sonetos numerados aponta, se não uma reflexão estritamente linear, ao menos uma continuidade reflexiva e imagética que, segundo Heidrun Loeper (Loeper, 2001, p. 230) e Gabriele e Jan Knopf (Knopf; Knopf, 1988, p. 359), justifica a leitura desses poemas a partir da estrutura de um ciclo ou de um grupo fechado. Tome-se como exemplo, ainda, a mudança de numeração dos sonetos: em carta a Steffin em 2 de outubro de 1934, Brecht primeiramente pede que ela numere os sonetos que havia recebido do autor a partir da simples sequência de envio dos poemas; numeração que, no entanto, em momento

posterior é alterada por Brecht e por Steffin de modo a criar uma nova coerência poetológica interna (e cíclica) (Loeper, 2001, p. 228).

Em diversos sentidos seria possível afirmar que os treze sonetos de Brecht têm como centro gravitacional o soneto praticado por Dante Alighieri (1265-1321) e Francesco Petrarca (1304-1374), mas um deles se ergue sobre todos os outros: pelo modo como as figurações da amada em Brecht se chocam de maneira frontal com as associadas àquilo que se convencionou chamar de petrarquismo. Segundo Jörg Wilhelm Joost, os sonetos de Brecht “se ligam à tradição do antipetrarquismo (cf. Hösle; Fechner) de modo intraliterário, temático e formal” (Joost, 2001, p. 222), o que o autor busca corroborar retomando as reflexões de Werner Frick acerca do décimo segundo soneto:

“Essa pitada de obscenidade no soneto dantesco de Brecht funciona como uma espécie de antídoto contra um código amoroso marcado exclusivamente pela espiritualização e [pela] abstinência [sexual]” [Frick] [...]. “Esse modelo amoroso dantesco (e petrarquiano) levado ao ridículo em seus pressupostos de espiritualização e abstinência sexual, de dualismo corpo-alma e de uma doutrina-de-dois-mundos” [...] é respondido pelo soneto de B.[recht] “com uma fortíssima e oposta concepção de amor ligada ao aqui-e-agora e marcadamente erótica, na qual com certeza têm lugar a possibilidade de possuir a amada e de ‘prová-la’ sexualmente [...], porém também o desejo [sexual] da própria amada, sua capacidade de ‘ficar molhadinha’” [...] (Frick apud Joost, 2001, p. 222).

Em outras palavras, Joost aponta que a ostensiva obscenidade do décimo segundo soneto (mas não só, como afirmado adiante) assume o papel de “antídoto” contra um código amoroso de matriz petrarquiana (ou dantesca, caso consigamos atribuir outra acepção ao termo ‘dantesco’ em português a partir não da leitura da seção “Inferno” da *Commedia* [1321], e sim da leitura da *Vita nuova* [1293]). Entre os muitos elementos que poderiam ser associados aos sonetos de Dante e Petrarca, Joost e Frick entendem como “petrarquiana” ou “dantesca” a matriz de formulação amorosa baseada na figuração da *falta* e na espiritualização do (não) contato amoroso. Parte-se na argumentação do presente artigo desse mesmo entendimento dos dois termos.

A tal código se opõe, no décimo segundo soneto, a relação sexual mencionada de modo escandalosamente franco, o que simultaneamente retoma e ridiculariza a matriz petrarquiana ou dantesca. No entanto, esse processo de referencialização e ridicularização do código amoroso petrarquiano não se restringe ao décimo segundo soneto (e nem mesmo aos treze sonetos de 1932-1934), ramificando-se por grande parte da lírica amorosa de Brecht, como apontado por Knopf:

Ainda que os sonetos nem sempre sejam exatos do ponto de vista temático, patético [de *páthos*] e métrico, eles ainda assim dão testemunho do “claro esforço” de B.[recht] “para se apropriar da forma do soneto” (Bergheim, p. 246). Os *Sonetos de Augsburg* são a primeira reunião desse tipo de poema – antes dos *Sonetos* de 1933, dos *Sonetos ingleses* de 1934, assim como dos *Estudos* de 1940 – no qual B.[recht] demonstra sua maestria formal e capacidade de variação [virtuosística]. Além de Dante e provavelmente Petrarca, é possível citar os *Sonetti lussuriosi* (1524) de Pietro Aretino como modelos diretos para B.[recht]. Nos anos 20 são difundidos em diversas ‘impressões privadas’ e exaltados por seu conteúdo abertamente sexual os *Dezesseis sonetos luxuriosos* e os *Ragionamenti* (1533-1535; em alemão,

Conversas cortesãs), que B.[recht] emula no Soneto nº 5 [dos *Sonetos de Augsburg*] (Knopf, 2001, p. 128).

Os ecos de Dante, Petrarca e, em outra medida, Aretino (além de Rustico di Filippo [1230-1300], Cecco Angiolieri [1260-1312] e Folgore da San Gimignano [1270-1332] [Schlütter, 1979, p. 23], possivelmente) retomados com “maestria formal”, como afirmado por Knopf, espalham-se pelos sonetos das décadas de 1920, de 1930 e até pelos poemas da virada para os anos 40. Burdorf aponta algo semelhante quando, analisando os *Sonetos de Augsburg*, afirma que os sonetos de Brecht “leva[m] adiante a tradição antipetrarquiana de um Pietro Aretino (1492-1556) com seu conteúdo abertamente pornográfico” (Burdorf, 2023, p. 107). Seria possível ampliar em alguma medida tal reflexão aos poemas de juventude escritos já na década de 1910 se acompanharmos Helmut Koopmann quando ele afirma que a “revolução sexual à qual Brecht aparentemente dá voz aqui é vista em primeiro lugar como uma oposição literária: já os primeiros poemas amorosos de Brecht partem desse programa antipetrarquiano” (Koopmann apud Knopf, 2001, p. 39).

Entendendo, assim, os treze sonetos de 1932-1934 como poemas que têm seu centro gravitacional na oposição à tradição lírica amorosa derivada de Dante e Petrarca, torna-se possível interpretá-los como ciclo amoroso já não da amada inalcançável, mas da amada alcançável, alcançada e, no vocabulário mais obscuro, *fodida* (Gevögelt, verbo mobilizado algumas vezes nos sonetos em questão, como aponto abaixo).

Antes de passar à análise detida do décimo segundo soneto, aponto aqui em linhas gerais alguns argumentos e imagens que atravessam todo o ciclo de poemas e que interessarão à mencionada análise.⁴ Registro ainda que os sonetos desse ciclo se organizam estroficamente em torno da estrutura básica de dois quartetos e dois tercetos, mas que surgem desse centro gravitacional algumas variações estróficas nos terceiro, quinto, nono, décimo e décimo terceiro sonetos.⁵

No princípio era o verbo: os treze sonetos se iniciam com a conquista da intimidade entre o Eu do poema e sua amada, que é aqui, antes de tudo, uma conquista verbal devido à mudança de pronome de tratamento; em outras palavras, assistimos ao metamorfosear-se linguístico de um *Sie* (o/a senhor/a, tratamento formal) e um *ich* (eu) em um *du* (tu, tratamento informal) e um *ich*, metamorfose que se dá também na transformação das camas (*mein Bett* [minha cama] e *Ihr Bett* [cama do/a senhor/a] em *unsere Betten* [nossas camas, ou seja, uma em cada casa, mas pertencentes a ambos]): os dois primeiros versos do ciclo são “Ao transformarmo-nos em TU e EU / e estarem nossas camas CÁ e LÁ”⁶ (“Primeiro soneto”). Eventualmente (“Terceiro soneto”) o Eu dos poemas se surpreende com o fato de sua amada se aterrorizar (“du erschrakst”) quando ele utiliza as palavras mais baixas e vulgares (“und zwar die allgemeinsten, ganz vulgären”) para descrever o que eles dois já vinham fazendo há

⁴ Todos os excertos aqui comentados foram traduzidos em pentâmetros jâmbicos por mim e seguem a já citada edição alemã de 1988, que não referenciarei constantemente no corpo do texto desta página e da seguinte para não atrapalhar a fluidez da paráfrase do ciclo de sonetos. Os versos em alemão no corpo do texto são os que não traduzi, apenas parafraseei. Todos os treze sonetos estão entre as páginas 185 e 191 da referida edição (Brecht, 1988, p. 185-191).

⁵ Variações que já diferenciam esse ciclo de 1932-1934 daqueles outros sonetos eróticos que Brecht escrevera na década anterior, os *Augsburger Sonette*, cuja disposição estrófica não varia.

⁶ “Als wir zerfielen einst in DU und ICH / und unsere Betten standen HIER und DORT”.

tempos (“welche meinten, was wir machten”), o que se desdobra em um discurso em torno da nomeação (adâmica, talvez) disso que amado e amada fazem. Após uma sequência de figurações da relação amorosa e sexual através de metáforas comerciais (“Tal qual se aumenta o preço de mercado / mostrando que um produto é desejado”⁷ [“Quinto soneto”] ou, adiante, “Eu sei que as leis que regem os mercados / exigem explorar lucros do sexo”⁸ [“Sétimo soneto”]) e uma quase listagem de lugares onde amado e amada transaram (“Oitavo soneto”), eis que finalmente surge nos dois primeiros versos do “Nono soneto” a palavra constantemente adiada: foder (*Vögeln*). Nesse soneto, o Eu enuncia que, quando a amada aprendeu a foder (“das Vögeln lerntest”), ele a ensinou (“lehrte ich dich”) a foder como se ela se esquecesse até mesmo da presença de seu amado (“daß du mich dabei vergaßest”), como se ela comesse os seus próprios prazeres do prato do amado (“und deine Lust von meinem Teller aßest”) e, em um dos versos mais impressionantes da lírica brechtiana, como se ela amasse não o seu amado, e sim a própria experiência de amar, como se amasse o próprio amor (“als liebtest du die Liebe und nicht mich”):

Quando aprendeste a foder, meu amor,
eu te ensinei a me esquecer, fodendo,
e a devorar prazer, só, me comendo;
amando não a mim, mas ao amor
[...]
(Brecht, 1988, p. 188).⁹

Ainda no “Nono soneto”, o Eu dos poemas lembra sua amada de que ele não se entrega, de que ele não se dá a ela quando a ama, e sim que ele só dá a ela “uma pica” (“einen Schwanz”, mobilizando aqui justamente a palavra vulgar, não um eufemismo, e que ainda é grafada originalmente com um itálico no poema), uma pica que lhe dá prazer simplesmente por ser “uma pica”, e não por ser a do amado especificamente (“Eu não me dou a ti, te dou a pica / que, sendo ou não a minha, dá prazer”).¹⁰

No soneto seguinte (“Décimo soneto”) seguem os discursos metalinguísticos do Eu, que afirma que, apesar de tudo, prefere chamá-la de *Muck* (“Mas eu prefiro te chamar de Muck”¹¹ – que, em um lance diretamente biográfico, é o apelido carinhoso que o poeta Brecht usava para se referir a Steffin [Knopf; Knopf, 1988, p. 361]), mas que quando porventura o amado utiliza as suas palavras (“meine Worte”, “minhas palavras”, ou seja, as vulgares), a amada continua se enfurecendo (“Irada e alheia, sentas-te à minha frente. / ‘Como ele ousa? Eu mal o reconheço!’”).¹² O “Décimo primeiro soneto” traz um relato cômico e quase doce do Eu do poema acerca das viagens que sua amada empreendia para o estrangeiro, e de como em cada viagem ele comprava roupas de frio que esquentassem a “bunda (amada)” (“für den

⁷ “So wie man Preise hochtreibt auf dem Markt / Indem man auf die vielen Käufer weist”.

⁸ “Ich denke so: nach dem Gesetz der Märkte / das vorschreibt, den Geschlechtsteil auszunützen”.

⁹ “Als du das Vögeln lerntest, lehrt ich dich / so vögeln, daß du mich dabei vergaßest / und deine Lust von meinem Teller aßest / als liebtest du die Liebe und nicht mich”.

¹⁰ “Ich geb nicht mich, ich geb dir einen Schwanz / er tut dir nicht nur gut, weil's meiner ist”.

¹¹ “Am liebsten aber nenne ich dich Muck”.

¹² “Zornig und fremd sitzt du mir gegenüber.” / “Was wagt der Mensch, er ist mir unbekannt!”.

(geliebten) Hintern”), as pernas e os seios, vestindo o que ele tão frequentemente despiu (segundo o amado, menos vezes do que o desejado [“viel zu selten!”]).

O “Décimo segundo soneto” – centro de força do ciclo e o único que traz um subtítulo (“(Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)”) – será discutido minuciosamente na próxima seção do presente artigo, por isso passo por ora diretamente ao “Décimo terceiro soneto”.

Nesse que é o último poema do ciclo temos um verso de abertura que, assim como o primeiro verso do primeiro poema, traz um discurso metalinguístico: o amado afirma que a palavra que a amada tão frequentemente se recusou a dizer vem, na verdade, do florentino, a palavra *fica* (palavra vulgar para a vagina, ‘boceta’, de modo que se pode presumir que o Eu do poema se referia em alemão à quase homófona *Ficken* que, assim como *Vögeln*, pode ser traduzida como ‘foder’). Essa derivação entre *fica* e *ficken* é, segundo Knopf, apenas pseudoetimológica (Knopf; Knopf, 1988, p. 362), mas serve para justificar ou avalizar o uso do termo alemão (é incerto em que medida o Eu do poema está ou não ciente da falsa etimologia). De qualquer forma, ele afirma, ainda, que até mesmo o grande Dante Alighieri foi criticado por usar tal palavra (“Sie schalten / den großen Dante schon deswegen”) e em outro verso do mesmo poema lembra que o severo Dante também se emaranhou nas disputas “em torno dessa coisa” (“um dieses Ding”, a vagina) que, em outros contextos, seria tão louvada. Finaliza o soneto e o ciclo, então, enunciando que já se aprendeu com Machiavelli (1469-1527) que tanto na vida quanto nos livros as disputas mais ardentes se inflamam justamente em torno daquelas partes (*Stellen*: partes de livros, partes do corpo) que, com toda a razão, são as “partes” mais afamadas.

Não é de estranhar, então, que tanto Jorg Wilhelm Joost quanto Heidrun Loeper apontem no *Brecht-Handbuch* (*Guia Brecht* ou *Manual Brecht*, 2001) o caráter não apenas erótico, mas também metalinguístico que atravessa boa parte dos treze sonetos de 1932-1934 (Joost, 2001, p. 222; Loeper, 2001, p. 233). Assim, são lidas nesse ciclo de sonetos não apenas as figurações do desejo erótico e de sua concretização carnal, mas também as reflexões de um *Eu articulado* (*artikuliertes Ich* [Burdorf, 2015, p. 194]) acerca da própria escrita de tais poemas eróticos, dos seus limites e das suas possibilidades; enfim, das palavras utilizadas ou não utilizadas na cama e no texto.

O corpo e o poema são, aqui, campos igualmente fecundos à palavra, sobretudo às mais afiadas, às mais penetrantes. A irmanação entre erotismo e metalinguagem aqui e em grande parte da lírica amorosa brechtiana merece, mais do que um artigo, um trabalho (de fôlego) à parte, o que ainda pretendo realizar em momento oportuno.

“Décimo segundo soneto”: um estudo de caso

O poema “Das zwölfte Sonett (Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)” – em português, “Décimo segundo soneto (Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)” – pode ser entendido como o centro de força do ciclo de treze sonetos ou ao menos como seu ponto de destaque, o que afirmaram de diferentes maneiras Joost (2001, p. 221), Loeper (2001, p. 228) e Gabriele e Jan Knopf (1988, p. 359).

Corroborar ainda essa afirmação o fato de ter sido o único soneto do ciclo publicado em livro pelo próprio Brecht: o autor destacou o soneto ao uni-lo a seis outros poemas (acrescidos de um sétimo em 1940) que partiam tematicamente de figuras literárias ou de escritores e

que, em 1938, foram publicados sob o título *Studien (Estudos)*. No ano anterior, 1937, Brecht já tentara publicar o “Décimo segundo soneto” como uma espécie de adição à nova impressão de *Bertolt Brechts Hauspostille*, projeto editorial que falhou devido às complicações do exílio, como mencionado anteriormente (Joost, 2001, p. 221). É, ainda, o único soneto com um subtítulo – que, pela referência a Dante e a Beatrice, parece afastá-lo da categoria de *poema de circunstância* que ameaça os demais sonetos do ciclo (que, ademais, teriam seu caráter circunstancial reforçado pela falta de horizonte de publicação).

Reproduzo abaixo, finalmente, uma tradução própria do soneto antes de passar a sua análise (que, como todos os comentários feitos até o momento, será realizada a partir do original, apesar das referências constantes à tradução). Por esse motivo, reproduzo tanto o original quanto a tradução no corpo do artigo. Importa registrar ainda que, não sendo tema do presente artigo as reflexões tradutórias, limito-me a apontar aqui que o poema foi traduzido a partir dos parâmetros da chamada *configuração rítmica* (proposta de análise e de tradução de textos literários germanófonos desenvolvida em minha tese de doutorado [Barreto, 2022, p. 20-109]).

Décimo segundo soneto

(Sobre os poemas de Dante acerca de Beatrice)

E ainda hoje – junto à sepultura
daquela que ele não pôde foder,
mesmo a seguindo até não mais poder –,
o nome dela ainda nos deslumbra.

E se com os tais versos ele ordena
que não nos esqueçamos nunca dela,
já não nos resta nada além daquela
delícia de acatar lei e poema.

Ah, que mau hábito ele pôs em voga
louvando em violentíssimo louvor
aquilo que ele viu, mas não gozou!

Pois desde então tornou-se desejosa
a coisa bela, vista em mil esquinas –
mas só de longe, e nunca molhadinha.

Das zwölfte Sonett

(Über die Gedichte des Dante auf die Beatrice)

Noch immer über der verstaubten Gruft
in der sie liegt, die er nicht vögeln durfte
sooft er auch um ihre Wege schlurfte
erschüttert doch ihr Name uns die Luft.

Denn er befahl uns, ihrer zu gedenken
indem er auf sie solche Verse schrieb

daß uns fürwahr nichts andres übrigblieb
als seinem schönen Lob Gehör zu schenken.

Ach, welche Unsitt bracht er da in Schwang
als er mit so gewaltigem Lobe lobte
was er nur angesehen, nicht erprobte!

Seit dieser schon beim bloßen Anblick sang
gilt, was hübsch aussieht und die Straße quert
und was nie naß wird, als begehrenswert
(Brecht, 1988, p. 190).

O soneto é estruturado em dois quartetos e dois tercetos. Sua estrutura de rimas se descreve como ABBA CDDC EFF EGG e todos os seus versos mobilizam a estrutura métrica do pentâmetro jâmbico (ou seja, cinco jambos, cinco pares silábicos nos quais uma sílaba fraca é seguida de uma sílaba forte). Sua cadência é forte nos versos um, quatro, seis, sete, nove, doze, treze e quatorze; a cadência é fraca nos demais.

Cada estrofe consiste em apenas uma frase, de modo que se pode afirmar que as quatro únicas frases do Eu articulado no soneto se desdobram em orações principais e subordinadas que, pelo tamanho e pela performática artificialidade, chocam-se com a ostensiva vulgaridade de “vögeln” (“foder”) e “naß [werden]” (“[ficar] molhada”, “[ficar] molhadinha”). Apesar da artificialidade sintática, o vocabulário nessas estruturas sintáticas tende a ser usual (com exceção das já mencionadas palavras vulgares). Esse choque entre artificialidade sintática, vocabulário usual e estrutura sedimentada do soneto parece bastante frutífero ao projeto de Brecht de revisita crítica (ou tensionada) da tradição literária europeia – a “história da arte verbal” que, segundo Burdorf, teria sido tão intensamente absorvida por Brecht (Burdorf, 2023, p. 106).

Na primeira estrofe do soneto (e, conseqüentemente, primeira frase), acessamos a “verstaubte Gruft” (“tumba empoeirada”, “sepultura empoeirada”) na qual jaz Beatrice, aquela que Dante “nicht vögeln durfte” (“não pôde foder”) e de quem o nome ainda faz tremerem os ares, ainda faz tremerem as gentes. As aliterações fricativas em /f/ e plosivas em /t/ (“schlurfte / erschüttert [...] die Luft”) parecem ecoar, no campo sonoro do poema, o efeito que o nome da amada ainda tem sobre as gentes.¹³

Apesar de a segunda estrofe iniciar uma segunda frase, essa nova frase não chega a abrir uma nova linha no raciocínio do Eu: ela está intimamente ligada à primeira por se iniciar com “denn” (“pois”, “porque”), ou seja, por supostamente apontar os motivos pelos quais o nome de Beatrice ainda faria estremecerem os ares. Temos, assim, dois quartetos, duas frases, mas apenas um raciocínio que se desdobra em complexas e longas estruturas sintáticas: Dante “befahl” (“ordenou”) a lembrança da amada não à força, e sim *pela força* de seu “schön[es]

¹³ Importa registrar que o verbo *vögeln* (foder) foi suavizado na publicação de *Studien* através do verbo *haben* (possuir, ter) (Joost, 2001, p. 222), apesar do comentário de Walter Benjamin sobre *Studien* ainda partir da versão do soneto com *vögeln* (Benjamin, 1991, p. 561). A edição das obras completas de Brecht em 1988 traz duas versões de “Décimo segundo soneto”: uma versão com o verbo *vögeln* no livro *Sonette* (Brecht, 1988, p. 190) e outra versão com o verbo *haben* no livro *Studien* (Brecht, 1988, p. 269).

Lob” (“belo louvor”, “belo elogio”) da amada, frente à qual “nichts andres übrigblieb” (“não restou mais nada”) a não ser “Gehör zu schenken” (“dar ouvidos”, “obedecer”, “atentar-se a”).

A terceira estrofe representa uma quebra efetiva com as estrofes anteriores –primeiramente por não dar continuidade ao raciocínio anterior, e sim trazer uma espécie de comentário acerca daquilo que foi apresentado nas outras estrofes (a fama de Beatrice, aquela que Dante não pôde foder); em segundo lugar, pela tensão métrica causada pela interjeição “ach” (“ah”) e sua força silábica em um ponto do pentâmetro jâmbico, no qual supostamente deveria haver uma sílaba fraca. O “ach” pode ser lido, ainda, como elemento paródico das artificialíssimas interjeições da lírica amorosa. O Eu afirma, nessa estrofe, que os versos de Dante deram início a uma “Unsitt[e]” (a um “mau costume”, “mau hábito”) ao louvar com violento (“gewaltig[es]”) louvor aquilo que ele só viu, mas nunca provou. O “mau costume” parece se desdobrar no código amoroso petrarquiano (ou, mais precisamente, dantesco) que, ainda que tenha raízes bem mais profundas do que os séculos XIII e XIV, alcança com Dante e Petrarca uma posição definidora para a literatura ocidental dos séculos subsequentes. O poliptoto da repetição de radical do substantivo “Lobe” (“louvor”) e do verbo “lobte” (“louvou”, “louvara”) cria um relevante paralelismo entre não apenas esses dois termos, mas também entre eles e o “Lob” da estrofe anterior (“seinem schönen Lob Gehör zu schenken”, “dar ouvidos ao seu belo louvor”, “obedecer ao seu belo louvor”). Tal poliptoto entre “Lob”, “Lobe” e “lobte” se fortalece indiretamente com a rima entre “lobte” e “erprobte”, além da estrutura do pentâmetro jâmbico, de modo que todos esses elementos conferem à estrofe uma rede sonora quase encantatória de repetições e espelhamentos que, em um lance de gênio, parece concretizar, no poema de Brecht, justamente a beleza atribuída ao poema de Dante.

A última estrofe tem estruturas sintáticas ainda mais truncadas: inicia-se retomando o raciocínio da terceira estrofe ao abrir com os termos “seit dieser” (“desde quando aquele”, “a partir do momento que aquele”), no qual “dieser” (“aquele”, “este”) remete a Dante. O Eu do poema segue afirmando que, desde que Dante “sang” (“cantou”) ao simplesmente ver sua amada, passou a ser considerado “begehrens wert” (“digno de desejo”, “desejável”, “prazeroso”) tudo aquilo que é “hübsch” (“bonitinho”, “lindo”), que cruza a rua (em referência ao mito da Beatrice passante, essa *outra* passante da literatura europeia) e que “nie naß wird” (“nunca fica molhada”, “nunca fica molhadinha”). Os dois últimos versos (que, ademais, iniciam-se com o *enjambement* mais brutal do soneto) alcançam o ápice da inversão sintática ao entremear a oração “gilt als begehrens wert” (“é considerada desejável”) com a longa descrição daquilo que é bonito, cruza a rua e nunca fica molhadinha (“gilt, was hübsch aussieht und die Straße quert / und was nie naß wird, als begehrens wert”).

Acerca da tensa relação entre o “Décimo segundo soneto” e a tradição que se convencionou chamar de petrarquiana, Simran Karir aponta que a “revolta contra a tradição amorosa clássica” (Karir, 2003, p. 27) dificilmente poderia ter sido proclamada de modo mais confrontativo do que no poema em questão. A autora afirma que o soneto de Brecht pode ser entendido como uma espécie de “Grabschändung” (“violação de sepultura”, “profanação de túmulo”) não apenas da figura de Beatrice que, no soneto em questão, jaz justamente na “verstaubte[] Gruft” (“tumba empoeirada”, “sepultura empoeirada”); mas acima de tudo como profanação do próprio projeto poético de Dante “de um doce rememorar da dama digna de adoração que ele tão cuidadosamente preservou para a posteridade dentro e através de seus sonetos” (Karir, 2003, p. 30) – em última instância, como profanação antipetrarquiana, antidantesca. A autora

amplia, então, a sua reflexão ao associar esse caráter crítico frente ao código petrarquiano a um caráter crítico frente à moral burguesa europeia e suas restrições amoroso-sexuais:

O verdadeiro mau hábito é, para Brecht, o fato de essa tradição literária [petrarquiana] também ter sido transposta às noções de moralidade social, das quais ela, por sua vez, era resultado; de modo que essa falha de desenvolvimento na noção de amor se aprofundou e se firmou mais ainda, co-formando significativamente, dali em diante, a realidade social (Karir, 2003, p. 32).

Dessa dupla crítica interpretada por Karir no “Décimo segundo soneto” – frente à tradição petrarquiana e frente à moral burguesa – podemos ler em grande medida a já apontada coerência política das obras poéticas de Brecht. Em outras palavras, se nos poemas mais ostensivamente políticos ou de agitação brechtianos é apresentada com frequência uma atitude crítica do Eu do poema em relação às estruturas de poder estabelecidas, também nos sonetos de 1932-1934 o mergulho interpretativo chega a conclusões semelhantes, apesar da (e justamente por causa da) mobilização de uma das mais estabelecidas estruturas formais do ocidente, o soneto.

Atravessado por apenas quatro frases de complexa estrutura sintática e de vocabulário simples (e, ademais, chamejantes palavras obscenas), o inusitado soneto de Brecht tensiona as expectativas associadas ao gênero, associa-se a uma longa “contratradução” antipetrarquiana e abre, assim, um frutífero campo de pensamento crítico e social em seus quatorze versos. Nessa direção, Walter Benjamin já oferecera uma das mais coerentes portas de leitura do projeto brechtiano em torno dos sonetos ao afirmar, entre 1938 e 1939, o seguinte acerca do “Décimo segundo soneto” e do “Sonett über Kleists Stück ‘Prinz von Homburg’” (“Soneto sobre a peça de Kleist ‘Príncipe de Homburg’”): “A desconfiança não surge nesses *Estudos* sem alguma reverência. A homenagem sem desconfiança – que corresponde a um conceito bárbaro de cultura – dá lugar a uma homenagem cheia de desconfiança” (Benjamin, 1991, p. 562).

Em outras palavras, Benjamin aponta no projeto de Brecht em torno dos sonetos a coexistência (e, mais do que isso, o mútuo tensionamento) entre uma “Huldigung” (“culto”, “homenagem”, “louvor”) e uma “Vorbehalt” (“desconfiança”, “reserva”): em Brecht só teria lugar a “Huldigung” que fosse necessariamente “voller Vorbehalte” (“cheia de reservas”, “cheia de desconfianças”), pois uma “vorbehaltlose Huldigung” (“uma homenagem sem reservas”, “um culto sem reservas”, “um culto sem desconfiança”) corresponderia, ainda segundo Benjamin, sempre a um conceito bárbaro de cultura (“barbarisch[er] Begriff von Kultur”). A cultura apenas absorvida e revisitada passivamente – pacificamente – não faria sentido no projeto brechtiano, que erige, justo sobre sua desconfiança, um sentido tensionado de cultura. A partir dessa formulação, se torna possível retomar pela terceira vez a afirmação de Burdorf e entender de outra maneira o advérbio “intensiv” (“intensamente”, “intensivamente”, “profundamente”) da frase “[...] história da arte verbal intensamente absorvida” (Burdorf, 2023, p. 106): a história literária ou história da arte verbal teria sido *incorporada* de maneira tão *visceral* que, coerente com o caráter crítico da maior parte da obra de Brecht, só pode frutificar em um espaço “cheio de desconfiança”. O “Décimo segundo soneto” com suas homenagens e

suas reservas em torno de Dante, de Petrarca, do soneto e da lírica amorosa europeia incorpora, portanto, esse espaço “cheio de desconfiança”.

A história editorial do texto de Benjamin é, assim como a do ciclo de Brecht, radicalmente marcada pela experiência do exílio: “Kommentare zu Gedichten von Brecht” (“Comentários acerca de poemas de Brecht”) foi escrito entre 1938 e 1939 (um ano antes da morte do autor), mas só foi publicado postumamente, não obstante as constantes tentativas de publicação na União Soviética empreendidas pelo próprio Benjamin em 1939 (apenas um trecho é publicado – na Suíça – antes da morte do autor, o comentário acerca do poema “Legende von der Entstehung des Buches Taoteking auf dem Weg des Laotse in die Emigration” [“Lenda do surgimento do livro Tao Te Ching no caminho de Lao Tsé à emigração”]). Quando o autor trata do “Décimo segundo soneto” nesse texto, ele o lê não junto dos demais sonetos do ciclo (que, como já afirmado, só foram publicados após a morte de Brecht, e aos quais não se sabe se Benjamin teve ou não acesso), e sim no contexto de *Estudos*, obra publicada por Brecht em 1938 e na qual reúne poemas escritos sobre figuras literárias ou escritores.

Após delinear o que entende por “Kommentar” (“comentário”) e diferenciá-lo de uma “abwägende Würdigung” (“apreciação crítica”, “apreciação ponderada”, “apreciação ponderante”), Benjamin aponta no comentário acerca do “Décimo segundo soneto” e do “Soneto sobre a peça de Kleist ‘Príncipe de Homburg’” que ambos os poemas (assim como os demais de *Estudos*) nascem de tensionamentos frente à moral burguesa europeia e que opõem a ela uma linguagem na qual essa moral já não teria lugar (ou teria lugar somente pela reserva, pela desconfiança que revisita e ataca, revisitando). Nas palavras do autor:

Entre as obras literárias mais recentes, os “Estudos” são especialmente próximos do “Breviário doméstico”. O “Breviário doméstico” contesta diversos aspectos da nossa moral; ele traz desconfianças frente a uma série de mandamentos tradicionais. No “Breviário doméstico” não se trata, porém, de dizê-las diretamente. Nele, as desconfianças são propostas justamente como derivações das posturas morais e dos gestos cuja configuração atual já não parece admissível. Os “Estudos” fazem o mesmo a partir de uma série de obras e documentos literários. Eles dão forma às desconfianças surgidas em seu seio. Ao mesmo tempo, no entanto, transmutando as desconfianças em forma de soneto, os “Estudos” as colocam à prova. O fato de aguentarem serem retomadas dessa maneira [no soneto] já demonstra sua validade (Benjamin, 1991, p. 562).

A partir dessa moral que só é reencenada nos sonetos para ser ultrajada e para se mostrar inadmissível, Benjamin aponta, ainda, a já citada proximidade de postura crítica entre os sonetos de *Estudos* e os poemas que parodiam tradições luteranas e católicas no *Breviário doméstico* de Bertolt Brecht de 1926 e 1927. Acerca da leitura realizada por Benjamin, Mazzari reforça o que se segue sobre a continuidade crítica da poesia brechtiana ao longo das décadas:

Em consonância com essa orientação, o crítico [Walter Benjamin] que se volta a peças do *Breviário doméstico* concentra a atenção no significado novo que Brecht confere às velhas formas bíblicas, litúrgicas ou medievais, como a “lamentação”; nos “estudos” brechtianos sobre momentos culminantes da tradição cultural (poemas de Dante, Goethe e Schiller, peças de Shakespeare e Kleist), vislumbra-se o exercício descontraído, embora prismatizado pela forma tradicional do soneto, do “*otium cum dignitate*”; mais adiante, o comentário dialético concebe os epigramas da “Cartilha de Guerra”, nos quais o poeta antifascista simula o gesto apressado

de um proletário pichando o muro com palavras de resistência, como variante do “*exegi monumentum aere perennius*” de Horácio (Mazzari, 2002, p. 66).

Interessa nas palavras de Mazzari não apenas a relação reforçada entre o “Décimo segundo soneto” e o *Breviário doméstico de Bertolt Brecht* da década anterior, mas, acima de tudo, o salto à frente que representa a ligação entre o soneto e, por exemplo, o já mencionado *Canções Poemas Coros* (1934) ou então “*Deutsche Kriegsfiel*” (“Cartilha de Guerra Alemã”, parte do livro *Svendborger Gedichte [Poemas de Svendborg]* de 1939),¹⁴ obras cujo caráter ostensivamente político é incontornável (Neureuter, 2001, p. 211).

Assim, Mazzari traz à tona a já tão reiterada coerência interna da lírica de Brecht ao longo dos anos, erguida em seus mais relevantes momentos sobre o pressuposto básico de uma *postura politicamente crítica* tanto nos poemas de mobilização de referências literárias historicamente sedimentadas quanto nos poemas mais ostensivamente participantes. Ou seja, também os escandalosos sonetos de Brecht são, nesse sentido, poesia participante, poesia de agitação; afinal, ainda segundo Mazzari, Benjamin nos aponta em seu texto “um poeta que em momento algum assume a postura ‘apolítica’ ou ‘não-social’” (Mazzari, 2002, p. 66). Pensando, ainda, com Benjamin, entendem-se os sonetos em questão como a “*Huldigung*” (“culto”, “homenagem”, “louvor”) que só é possível no projeto literário anti-burguês (Loeper, 2001, p. 232) de Brecht por ter sido contaminada de “*Vorbehalt*” (“desconfiança”, “reserva”), de ridículo, de riso, de corpo.

Implodindo a tradição amorosa petrarquiana e a moral amorosa burguesa pelo lado de dentro, com toda a perícia de quem conhece ambas como a palma de sua mão, os *Sonette* de 1932-1934 não poderiam configurar um ponto fora da curva na obra brechtiana, muito menos um ponto de retrocesso reacionário ou de idílio escapista. Afinal, se, segundo Karir, a tradição amorosa petrarquiana é tanto fonte quanto foz de certa moral burguesa ridicularizada nos sonetos (Karir, 2003, p. 28), então desestabilizar uma seria, em alguma medida, desestabilizar a outra. Encontram-se, assim, o horizonte político dos sonetos de Brecht e o horizonte político das suas obras de agitação mais ostensiva publicadas nesse período central da história europeia, como *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* (*Do guia para habitantes das cidades*, 1930), *Geschichten aus der Revolution* (*Histórias da revolução*, 1933), *Lieder Gedichte Chöre* (*Canções Poemas Coros*, 1934) ou *Svendborger Gedichte* (*Poemas de Svendborg*, 1939), por exemplo – obras que, ademais, em alguns casos foram escritas ao mesmo tempo que os sonetos.¹⁵

Nunca apolítico, nunca não social, Brecht insere, enfim, bem no centro do louvor à tradição literária europeia o corpo desejante e a gargalhada provocativa; insere, em uma palavra, a *foda* capaz de ao menos perturbar o “mau hábito” (“*Unsitt[e]*”) – dentro e em torno do poema.

Referências

BARRETO, Matheus. *Ritmo & tradução: a configuração rítmica na tradução de dez textos literários de língua alemã*. Orientadora: Juliana Pasquarelli Perez. 2022. 421 f. Tese (Doutorado em Letras)

¹⁴ Não confundir com *Kriegsfiel*, outra obra de Brecht publicada em 1955.

¹⁵ Afinal, Walter Benjamin também analisa (ou comenta) em “*Kommentare zu Gedichten von Brecht*” alguns poemas de *Aus dem Lesebuch für Städtebewohner* e *Svendborger Gedichte* junto do “Décimo segundo soneto”.

– Programa de Língua e Literatura Alemã, Universidade de São Paulo (USP), 2022. Disponível em: <https://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8144/tde-13022023-180108/pt-br.php>. Acesso em: 27 ago. 2025.

BENJAMIN, Walter. *Gesammelte Schriften*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 1991. v.2.

BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Gedichte 1*. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp/Aufbau, 1988. v.11.

BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2015.

BURDORF, Dieter. *Geschichte der deutschen Lyrik*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2023.

JOOST, Jörg-Wilhelm. Das zwölfte Sonett. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 221-223.

KARIR, Simran. *Der Liebescode: Zur poetischen Korrespondenz Bertolt Brechts und Margarete Steffins*. Orientador: Paul Peters. 2003. 150 f. Dissertação (Mestrado em Estudos Alemães) – Department of German Studies, McGill University, Montreal, 2003. Disponível em: <http://escholarship.mcgill.ca/concern/theses/p2676w188>. Acesso em: 26 out. 2024.

KNOFF, Gabriele; KNOFF, Jan. Sonette. In: BRECHT, Bertolt. *Große kommentierte Berliner und Frankfurter Ausgabe: Gedichte 1*. Berlin/Frankfurt am Main: Suhrkamp/Aufbau, 1988. p. 359-362. v.11.

KNOFF, Jan. Gedichte 1917-1924: Überblick. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 36-40.

KUHN, Tom. Brecht als Lyriker. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 1-22.

LOEPER, Heidrun. Sonette. Englische Sonette. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 224-236.

MAZZARI, Marcus. Lírica e dialética na amizade entre Walter Benjamin e Bertolt Brecht. *Literatura e sociedade*, São Paulo, v. 7, n. 6, p. 64-82, 2002. DOI: <http://doi.org/10.11606/issn.2237-1184.voi6p64-82>. Disponível em: <http://www.revistas.usp.br/ls/article/view/25376>. Acesso em: 26 out. 2024.

NEUREUTER, Hans Peter. Gedichte 1933-1941: Einführung. In: KNOFF, Jan (Hrg.). *Brecht-Handbuch: Gedichte*. Stuttgart: J. B. Metzler, 2001. p. 210-220.

SCHLÜTTER, Hans-Jürgen. *Sonett*. Stuttgart: J. B. Metzler, 1979.