

LABORATÓRIO DE EDUCAÇÃO PROFISSIONAL EM TÉCNICAS LABORATORIAIS
EM SAÚDE
ESCOLA POLITÉCNICA DE SAÚDE JOAQUIM VENÂNCIO
FUNDAÇÃO OSWALDO CRUZ

Marília Albuquerque Nunes de Souza

SUBJETIVIDADE E SUPRESSÃO DO “EU” NA POESIA EXPRESSIONISTA DE
GEORG TRAKL

Rio de Janeiro
2009

Marília Albuquerque Nunes de Souza

SUBJETIVIDADE E SUPRESSÃO DO “EU” NA POESIA EXPRESSIONISTA DE
GEORG TRAKL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Laboratório de Bodiagnóstico em Saúde.

Orientador: João Roberto Maia.

Rio de Janeiro
2009

Marília Albuquerque Nunes de Souza

SUBJETIVIDADE E SUPRESSÃO DO “EU” NA POESIA EXPRESSIONISTA DE
GEORG TRAKL

Trabalho de Conclusão de Curso apresentado à Escola Politécnica de Saúde Joaquim Venâncio como requisito parcial para aprovação no curso técnico de nível médio em saúde com habilitação em Laboratório de Bodiagnóstico em Saúde.

Aprovado em: ___/___/___

BANCA EXAMINADORA

(João Roberto Maia da Cruz – EPSJV / FIOCRUZ)

(Carla Macedo Martins – EPSJV / FIOCRUZ)

(Marco Antônio Carvalho Santos – EPSJV / FIOCRUZ)

AGRADECIMENTOS

Aos meus pais, que estarão sempre ao meu lado.

À professora Verônica Soares, pelo contato inicial com o tema.

Ao professor Mário Newman, cuja orientação deste trabalho foi interrompida, mas que foi responsável pelo processo de apropriação do tema e também, em parte, pelo estímulo a este.

Ao professor e orientador João Roberto Maia, que deu continuidade a esse trabalho, agradeço por toda a atenção.

*“(...) e quando curvei-me com dedos
prateados sobre as águas silenciosas, vi que
meu rosto me havia abandonado”.*

(Georg Trakl, em “Revelação e Ocaso”)

RESUMO

O Expressionismo foi uma vanguarda histórica que compreendeu o período de 1905 a 1925 e que, na Alemanha, conheceu duas gerações divididas pela Primeira Grande Guerra, apresentando diferentes reflexões quanto ao papel da arte e do artista. O movimento iniciou-se na pintura e expandiu-se para os diversos gêneros de arte. Na literatura, predomina a poesia como sua principal produção. As revistas literárias da época são o principal meio de divulgação dessas obras. Dentre os poetas da primeira geração expressionista destacados pela crítica literária está o austríaco Georg Trakl. O poeta possuiu uma vida bastante conturbada, assim como o período histórico em que está inserido. Sua obra caracteriza-se pela forte presença de elementos autobiográficos e pela força da imagética. Para expressar-se, Trakl cria uma linguagem impessoal, própria e original, na qual a inserção das palavras em um novo contexto que as desloca de seu significado cotidiano constrói metáforas enigmáticas. Através da análise de poemas disponíveis em Língua Portuguesa, este trabalho busca discutir a tensão entre subjetividade e impessoalidade presente na obra deste poeta, o que envolve a sua concepção de linguagem e as experiências de um tempo.

Palavras-Chave: Expressionismo alemão. Poesia. Crise moderna da linguagem.

SUMÁRIO

1 INTRODUÇÃO	7
1.1 O QUE É O EXPRESSIONISMO?.....	8
1.2 AS REVISTAS LITERÁRIAS.....	12
2 A POESIA EXPRESSIONISTA	15
3 A OBRA DE GEORG TRAKL	23
4 POEMAS SELECIONADOS	31
5 CONCLUSÃO	42
REFERÊNCIAS	43

1 INTRODUÇÃO

Georg Trakl nasceu em 3 de fevereiro de 1887, na cidade de Salzburg, Áustria, membro de uma família abastada e protestante. Ao longo da trajetória literária do poeta, ele possuiu dois mentores. O primeiro foi Erhard Buschbeck, que o poeta conheceu ainda adolescente, quando já possuía ligação com um círculo literário em Salzburg; o segundo, Ludwig von Ficker, editor da “Der Brenner”, revista com a qual Trakl manteve ligação entre 1912 e 1914, ano de sua morte. Além disso, Trakl teve uma série de publicações em jornais e revistas vienenses diversos, anteriores a esse período (SCHEDL, 1985, p. 67).

Em 1906, possui duas peças encenadas na sua cidade natal (“Totentag”, a 31 de Março e “Fata Morgana”, a 15 de Setembro). Em 1908, sua primeira crise literária resultará numa poesia com fortes traços de influência nietzschiana. A produção desse período resultará numa coleção de poesia em 1909, que o poeta frustradamente tentará publicar até 1911, quando desiste dessa publicação devido a uma nova crise literária advinda do contato com a poesia de Rimbaud. Essa segunda crise literária culminaria na criação de uma poesia “expressiva” própria (SCHEIDL, 1985, p. 68-9).

A coleção de 1909 só viria a ser publicada no ano de 1939, por E. Buschbeck, com o título “Aus Goldenem Kelch” (De cálice de Ouro). Por meio do editor Kurt Wolf, houve a publicação de dois volumes de poesia: “Gedichte” (Poemas), em 1913, e “Sebastian im Traum” (Sebastião em Sonho), publicado postumamente em 1915.

Em 24 de agosto de 1914, após o início da Primeira Guerra, Trakl é enviado à Galícia (Polônia) como soldado-farmacêutico. Após a batalha de Grodek, comete sua primeira tentativa de suicídio. É transferido para um hospital psiquiátrico em Cracóvia, onde morre em 3 de novembro de 1914, supostamente com uma overdose de cocaína (NETTO, 1974, p. 22).

Georg Trakl se ajusta à grande parcela dos autores do Expressionismo, que cedo morreram e deixaram uma obra pequena publicada. Atualmente, Trakl é reconhecido como um dos maiores poetas modernos da língua alemã. Na lírica expressionista, o poeta ganha destaque pela construção de uma linguagem própria que resulta na plasticidade e no hermetismo de seus poemas e, no que se refere à poesia de guerra produzida pelo Expressionismo, destaca-se pela excelência com que expressa a vivência do evento nos seus últimos poemas – “No Leste”, “Lamento” e “Grodek”.

Este trabalho pretende uma análise de alguns poemas representativos de linhas de força da poesia de Georg Trakl disponível em traduções para a Língua Portuguesa. Para

melhor compreender e contextualizar essa obra, faz-se primeiramente necessário traçar um panorama geral do movimento expressionista.

1.1 O QUE É O EXPRESSIONISMO?

O termo “expressionista” foi inicialmente utilizado, em 1911, por Herwart Walden, para adjetivar características de obras fovistas¹ em oposição ao impressionismo² em voga nas academias de arte da Alemanha na época (CÁNEPA, 2007, p. 59). Obras francesas entravam no país e através da libertação de um compromisso de *mimesis* do real, traziam a exploração das capacidades expressivas das cores e da distorção da forma. A nova estética denominada expressionista inicia-se na pintura, tendo por marco inicial o grupo “Die Brücke” (A ponte), fundado por quatro estudantes de arquitetura, em 1905, na cidade de Dresden (MATTOS, 2002, p. 41).

É intensamente influenciada por um contexto urbano e industrial e concebe a obra de arte como um meio pelo qual o espectador pode entrar em contato com as sensações e experiências interiores do artista, portanto com as forças geradoras da obra (CÁNEPA, 2007, p. 56). Desse modo, o Expressionismo pode ser definido como

o empenho em criar um mundo visionário, liberto da linguagem, valores e modelos da sociedade burguesa, capaz de expressar os níveis mais profundos da personalidade [...], utilizando símbolos do mundo industrial moderno (SHEPPARD, 1999, p. 227).

Metodologicamente, divide-se o movimento em duas gerações, servindo de marco divisor o ano de 1914, com o início da Primeira Guerra Mundial.

A primeira geração é profundamente marcada pela crença na transformação interior do homem e da humanidade por meio da arte, agregando à obra de arte valores que transcendem a estética. O artista ocupa o papel de elo entre vida e arte. Os gêneros artísticos destacados nesse período são as artes plásticas e a literatura (predominantemente a lírica). Movida por preocupações estéticas e pela busca de novas formas de expressão, essa geração apresenta um

¹ Fovismo ou Fauvismo, nome derivado do termo francês “les fauves” (as feras), foi um movimento artístico do início do século XX, principalmente francês. Os fovistas defendiam o princípio da criação impulsiva e o uso da cor pura.

² O Impressionismo foi um movimento artístico que iniciou-se na pintura, na França do final do século XIX. O movimento é considerado o marco inicial da arte moderna. Os impressionistas geralmente pintavam ao ar livre e buscavam o registro do movimento momentâneo e dos efeitos da luz do sol sobre os objetos.

caráter fortemente cosmopolita, articulando um efervescente intercâmbio intelectual com as demais vanguardas européias que surgiam simultaneamente (MATTOS, 2002, p. 44).

Grande parte dos artistas desta geração articulava-se em torno de Herwart Walden e de sua galeria e revista de mesmo nome, a “Der Sturm” (A tempestade), e também da revista “Die Aktion” (A ação), fundada por Franz Pfemfert. Essas revistas formam os dois principais veículos de divulgação do Expressionismo literário, que mantém estreita relação com as artes plásticas e surge em oposição às formas literárias a ele precedentes (MATTOS, 2002, p. 45).

Para muitos, o início da Primeira Guerra pareceu uma oportunidade única de vivenciar experiências novas e intensas, ou seja, ela traria o “conteúdo” de que a arte estava despojada. A guerra iniciaria a construção de uma sociedade futura mais espiritualizada e menos materialista. Parte significativa dos artistas dessa geração foi para os campos de batalha, por alistamento voluntário ou convocação (MATTOS, 2002, p. 54-5). Eles foram parcialmente aniquilados na guerra e sua experiência destrói o heroísmo antes associado a ela (LAGES, 2002, p.168). A produção artística no desenrolar da Primeira Guerra adota uma maior força dramática, com o extravasamento de sentimentos religiosos na presença de referências bíblicas, associadas aos sofrimentos da guerra, em diversos gêneros de arte (MATTOS, 2002, p. 56).

Devido à guerra, a segunda geração expressionista ocorre em uma Alemanha isolada política e culturalmente, efervescendo um nacionalismo crescente que move a busca de uma identidade artística nacional. O Gótico medieval é então apontado como origem da arte “autenticamente” alemã. A segunda geração encontra padrões estéticos predefinidos e volta-se para uma arte social e politicamente engajada (MATTOS, 2002, p. 43).

A partir de 1917, o Expressionismo ganha espaço nas principais galerias de arte alemãs que antes expunham predominantemente obras impressionistas. A República de Weimar instaura reformas nas escolas de arte do país, que passam a adotar em seus currículos a tendência expressionista. A essa institucionalização antevio a expansão das fronteiras do movimento aos demais gêneros artísticos, passando a expressar-se na música, no teatro, no cinema, na moda, etc (Ibidem).

A segunda geração vivencia a popularização e a ampla aceitação desta arte. Assim, na década de 1920, ganha descrédito o potencial revolucionário de que ela era inicialmente incumbida (Ibid.).

Essencial para uma melhor compreensão do início e desenrolar dessa vanguarda, assim como de seus propósitos, é a abordagem dos dois grupos artísticos que iniciam o

movimento e dos dois pólos de divulgação da literatura expressionista, as revistas, já anteriormente citadas, de Walden e Pfemfert.

O “Die Brücke”

O primeiro grupo expressionista alemão foi fundado por Erick Heckel, Ernst Ludwig Kirchner, Fritz Bleyl e Karl Schmidt-Rottluff, jovens artistas identificados com ideais antiburgueses e inspirados pela leitura de Nietzsche. Também ostentavam o ideal de restabelecimento dos elos harmônicos entre homem e natureza, perdidos no estilo de vida urbano-industrial. Deve-se destacar o interesse do grupo pela arte dita “primitiva”, gótica e não-européia (MATTOS, 2002, p. 47).

Para a realização dos ideais almejados, os membros do grupo estavam convictos da necessidade de transformação das suas próprias vidas. A aspiração artística do grupo dizia respeito ao processo de criação da obra. A obra em si figurava como um produto final. O caráter revolucionário do grupo não está propriamente nos quadros, mas na vivência de experiências comunitárias, de onde deveria ser extraído o estímulo criativo, e na expressão, impulsiva e intuitiva, das sensações advindas dessas experiências (MATTOS, 2002, p. 45).

As experiências comunitárias, guiadas pelo desejo e libertas de convenções sociais, eram realizadas em um ateliê conjunto localizado no bairro proletário de Friedrichstadt, ou ainda em sessões de pintura ao ar livre nos lagos situados nos arredores da cidade de Dresden, como o Moritzburgersee (MATTOS, 2002, p. 47).

Os membros do grupo buscavam o afastamento do estudo teórico das artes plásticas, pois uma educação artística formal levaria à repressão de um pintar espontâneo. Assim, opunham-se à tradição então estabelecida nas academias de arte, pela busca da integração harmônica entre a arte e o cotidiano, através do que consideravam um contato íntimo e verdadeiro com a realidade. Buscavam o autodidatismo e contavam com o apoio de alguns professores da Escola de Dresden, parte significativa deles engajada com a arte impressionista (MATTOS, 2002, p. 47-8).

Ao longo de sua trajetória, o grupo incorporou um grande número de membros (inclusive membros passivos), mas o trabalho próximo e cotidiano era realizado por quatro artistas: Kirchner, Schmidt-Rottluff, Pechstein e Heckel (MATTOS, 2002, p. 46).

O grupo atuou em Dresden no período de 1905 a 1910, ano em que seus integrantes transferem-se um a um para Berlim, seguindo carreiras individuais. Nesta cidade, o grupo

alcança reconhecimento e valorização. Sua dissolução formal ocorre em 1913 (MATTOS, 2002, p. 45-6).

O “Der Blaue Reiter”

Diferentemente do “Die Brücke”, o “Der Blaue Reiter” (O cavaleiro azul), fundado em Munique, no ano de 1911, buscava a reforma da linguagem pictórica através de uma intensa pesquisa formal, com a finalidade de expressar ou representar o mundo interior do artista, seguindo inovadoramente em direção ao abstracionismo. Tome-se que a pintura é explicitamente tratada como linguagem.

Seus componentes opunham-se às academias da época, acusando-as de perpetuarem a “essência materialista” do século XIX³. Através da arte e da expressão de suas visões proféticas e romantizadoras do mundo, o artista seria capaz de conduzir os homens a uma vida mais espiritual, algo a ser alcançado em diferentes níveis e cada vez mais (MATTOS, 2002, p. 48). A busca de espiritualização da arte, do artista e da humanidade pelo “Der Blaue Reiter” é atribuída à consciência dos membros de que viviam em um período de conflitos e de constante ameaça de guerra e conferia unidade ao grupo, uma vez que nele encontravam-se estilos diversos. A manifestação espiritual na arte seria independente de condições sociais, culturais ou técnicas, dependendo somente de uma “necessidade interior” do artista e assumindo assim um caráter universal. Desse modo, favorece-se o cosmopolitismo do grupo e a troca com as demais vanguardas da Europa.

Em 1912, o grupo publica o almanaque Der Blaue Reiter. No mesmo ano, estréia em Berlim, marcando a divulgação e recepção positiva do grupo em toda a Alemanha.

Seus membros mais destacados são Vassíli Kandínski, Paul Klee e Franz Marc. O primeiro nome, influenciado por tendências simbolistas e fovistas, sobressai pela realização de pesquisas comparativas entre a cor e o som e sobre a autonomia expressiva da cor e da forma, vindo a desenvolver uma teoria da pintura e a escrever o livro “Über das Geistige in der Kunst” (Do Espiritual na Arte), que embasaria teoricamente o “Der Blaue Reiter”. Essas ideias influenciariam toda uma geração de artistas alemães (MATTOS, 2002, p. 48-51).

Posteriormente, Kandínski (juntamente com Paul Klee) envolveria-se com a Escola da Bauhaus, sob a direção de Walter Gropius, cujo princípio consistia na formação do “artista-

³ Essa consideração apoiava-se nas ideias de Wilhelm Worringer, que propunha um ciclo para as artes que alternava-se numa postura de aproximação (material) e de afastamento (espiritual) do mundo objetivo (MATTOS, 2002, p. 50).

artesão” e na articulação entre arte e arquitetura, das artes aplicadas e artesanais com as belas artes (SCHILLING, 2005). A arquitetura é exaltada como possibilidade da “obra de arte total”.

1.2 AS REVISTAS LITERÁRIAS

As revistas aparecem como o principal meio de divulgação do Expressionismo literário, uma vez que se encarregaram da publicação da produção do movimento. Muitos dos autores do Expressionismo só veriam suas obras reunidas em livro mais tardiamente.

Conforme a ampliação do movimento, que não se restringe à Alemanha, inúmeras revistas são publicadas. Importante citar, dentre as mais de cem revistas editadas, a alsaciana “Die Weissen Blätter” (As Folhas Brancas), do editor René Schickele; a vienense “Die Fackel” (A Tocha), do editor e jornalista Karl Kraus, publicada por mais de trinta anos; a berlinense “Der Demokrat” (O Democrata), que em 1911 publicou “Weltende” (O Fim do Mundo), de Jakob van Hoddís (considerado o poema fundador do Expressionismo literário); e a austríaca “Der Brenner” (O Queimador), revista literária-filosófica editada por Ludwig von Ficker.

Dentre elas, merecem especial destaque as revistas “Der Sturm” (A Tempestade) e “Die Aktion” (A Ação), que surgiram no contexto da Berlim expressionista e formaram os dois principais pólos de divulgação e de reflexão sobre a “nova arte”.

A revista “Der Sturm”

Seu primeiro número é publicado nas cidades de Berlim e Viena em 3 de março de 1910, dirigida desde sempre por Herwart Walden. Lothar Schreyer, outra figura importante na atividade literária e cultural do “Sturm”, associa-se à redação em 1916. Segundo Scheidl (1985), a revista conhece três fases que se distinguem quanto ao conteúdo e orientação da mesma.

A primeira compreende o período de 1910 a 1914. A revista conta com a colaboração de Else Lasker-Schüler, Ernst Blass, Alfred Döblin, Gottfried Benn, dos ainda não expressionistas Karl Kraus e Marinetti, dentre outros. Em 1912, a “Der Sturm” publica o Primeiro Manifesto Futurista. Identificados com o movimento italiano, os poetas da primeira geração literária buscavam a experimentação de uma poesia antissentimentalista, uma nova

sintaxe e liberdade de expressão, desprendendo-se das regras tradicionais da poesia e praticando a estrutura poética em verso livre⁴ (MATTOS, 2002, p. 52).

O período de 1914 a 1918 é de intensa formulação teórica no círculo “Der Sturm”. Devido à guerra, alteram-se seus principais colaboradores. A íntima relação com a pintura aparece desde sempre com a colaboração de nomes como Vassíli Kandínski, Franz Marc, Oskar Kokoschka e Paul Klee com desenhos e gravuras, na reprodução de trabalhos dos grupos “Die Brücke” e “Der Blaue Reiter” e com os freqüentes comentários de escritores sobre a obra de pintores que, por sua vez, ilustravam seus poemas e romances.

Nesses dois períodos iniciais, a revista apresenta a polêmica discussão entorno da “nova arte” e publica programas e manifestos. Até então, ela não possui claramente um viés político. Esse aspecto modifica-se no período de 1920 a 1922, quando a revista torna-se “um órgão exclusivamente político radical, num período, de resto, em que o Expressionismo como movimento cultural, deixou praticamente de existir” (SCHEIDL, 1985, p. 46).

A revista “Die Aktion”

Seu primeiro número data de 20 de Fevereiro de 1911 e traz poemas de Jakob van Hoddis, Ernst Blass, Georg Heym, além de Baudelaire. Essa revista literária abertamente mostra-se ligada à atividade política. Em 1912, ela é remodelada, inclusive graficamente, a fim de tornar-se representativa também da pintura. Mas a correlação entre literatura e pintura só é plenamente alcançada nos anos da guerra, período em que vigora uma censura severa que leva a revista a abandonar seu programa político. A poesia então publicada adquire tendências pacifistas (SCHEIDL, 1985, p. 48-50). A partir de 1916, muitos artistas expressionistas se envolveriam com atividades políticas de esquerda e viriam a colaborar com a “Die Aktion”, como Conrad Félix Müller. A via de transformação social adotada por estes torna-se a política ao invés da via espiritual proposta por Kandínski (MATTOS, 2002, p. 56).

Após a Revolução de Novembro de 1918, que culminaria na queda do Império Guilhermino e na instauração da República de Weimar, a revista “Die Aktion” torna-se estritamente política, possuindo uma orientação comunista revolucionária até seu fim, em 1932 (SCHEIDL, 1985, p. 51).

O papel desempenhado por essas revistas não se restringiu à publicação das produções de autores do Expressionismo. Elas envolveram-se com a vida cultural de Berlim, através da realização de exposições da pintura de vanguarda, de leituras públicas, de reuniões e

⁴ Um exemplo de poema que exprime preocupações comuns também ao programa futurista é “A Nova Sintaxe”, de Johannes Becher (primeira estrofe): “As bengálicas borboletas adjetivas / Circundam em seu canto o substantivo de sublimes e rígidas estruturas. / Um participio-ponte vai vibrar, vibrar!! / Enquanto o audaz verbo, sonante aeroplano, se enrosca nas alturas” (Tradução de Susana Kampff Lages).

conferências. Também editaram livros. A “Der Sturm” funda uma escola de arte (a “Sturm-Kunstschule” ou “Escola de Arte da Tempestade”) e inaugura dois teatros experimentais, em 1918, localizados em Berlim e Hamburgo. Walden chegou a financiar artistas; Pfemfert, a fundar um partido político em 1915 (SHEPPARD, 1999, p.).

O círculo literário em torno de Walden e de Pfemfert sustentavam utopias divergentes. Pfemfert afirmava um dever político do artista e da arte, por meio de seu conteúdo social e idealismo humanista. Para Walden, a arte não se ocupava da propagação de idéias, nem da projeção de possibilidades revolucionárias no futuro. O papel da arte seria gerar uma revolução psíquica individual; do artista, ser a vanguarda espiritual da humanidade. Apesar das divergências, em ambas as revistas identifica-se o nome do movimento pré-romântico alemão “Sturm und Drang”: o significado de Drang (ímpeto, impulso) se aproxima de Aktion.

2 A POESIA EXPRESSIONISTA

Muitos dos autores considerados expressionistas nunca tomaram conhecimento do termo Expressionismo. Inexistia, à época, um sentimento de identidade grupal, também como um programa literário bem definido. Consequentemente, o Expressionismo poético mostra-se um movimento multifacetado e dinâmico, afirmando singularidades poéticas e possuindo uma grande pluralidade de aspectos. Diante disso, parece uma tarefa problemática a identificação e caracterização da poesia expressionista (LAGES, 2002, p.188).

Como já citado, o Expressionismo possui duas gerações mais ou menos distintas e separadas pela guerra. Segundo Mattos (2002, p. 53), o Expressionismo literário do pré-guerra possui um tom mais individual e uma grande pluralidade de estilos devido à sua desarticulação programática. Uma identidade grupal teria se iniciado com a fundação do *Neue Klub* (Clube Novo) em 1909, por Kurt Hiller. Em 1910, vinculado a esse grupo, inicia-se as atividades do “*Neopathetisches Cabaret*” (Cabaré Neopatético), onde havia a leitura de poemas de Jakob van Hoddis, Georg Heym, Else Lasker-Schüler, dentre outros.

O movimento expressionista torna-se autoconsciente somente após o início da Primeira Guerra, quando, devido também aos acontecimentos históricos que ocorrem na Alemanha, sua produção literária converge para o comprometimento político e social com uma exclusividade imprevista. Essa geração literária volta-se a utopias sociais, produz uma vasta literatura de manifesto e seus escritores possuem uma atitude mais corporativa. Cresce o interesse por outros gêneros que não a poesia, tomando força o teatro e a prosa expressionistas (MATTOS, 2002, p. 53-4).

Segundo Sheppard (1999, p. 313), a poesia expressionista atravessa quatro fases. No pré-guerra, os primeiros poetas possuem uma visão comum da cidade industrial moderna, que, aparentemente ordenada e racional na sua superfície, oculta desordens psíquicas e forças demoníacas. É uma poesia apocalíptica e imagética, na qual o poeta, ao compor um quadro objetivo da cidade, distanciando-se precariamente dela, constrói também uma imagem de suas condições subjetivas.

Ainda no pré-guerra, a poesia seguinte caracteriza-se pela exaltação das potências irracionais e pelo estado de êxtase através do qual poetas como Stadler e Lotz “liberam o frenesi sempre latente na visão expressionista anterior” e apontam-no como o caminho da regeneração e da redenção. Partindo da superfície, a perfuram e atingem o substrato que oculta; não há mais aquela objetividade composta por um afastamento precário, estando o poeta plenamente envolvido na sua visão. Aguarda-se a possibilidade de uma guerra ou de

uma revolução reformadora da sociedade e da vida humana. Aceita-se a destruição, pois dela inevitavelmente seguiria-se a regeneração (SHEPPARD, 1999, p. 314-5):

“(...) Arrastando conosco as ruínas de um mundo que se desagregou. // Varremos o poder e derrubamos os tronos veteranos / E, rindo, pomos em leilão coroas bolorentas, / Abrimos brechas em portas de formigueiros humanos, / E arrombamos portões de prisões nojentas.” – Ernst Wilhelm Lotz⁵.

Após 1914, a poesia gradualmente volta-se contra o caos instaurado pela guerra. Segundo Sheppard, após a morte de August Stramm e Georg Trakl, o Expressionismo poético alemão entrou em declínio. Para ele, a melhor poesia alemã de guerra teria sido escrita antes de 1916. Inicialmente, essa poesia compõe-se de denúncias vigorosas e intensa religiosidade; com o passar do tempo, degenera-se, entrando numa fase de “denúncia fácil e informe, de retórica horrorizada, sofrimento melodramático e ironia forçada” (SHEPPARD, 1999, p. 316).

Nos últimos anos do conflito, a poesia expressionista afasta-se da guerra e da revolta social para oferecer interpretações “irrealistas” desse momento, voltando-se para utopias ao falar de um “homem novo” e de uma “nova sociedade” que surgiriam da guerra, através de discursos humanitários, utópicos ou apocalípticos. A fase pós-1918, é marcada por poemas humanitários e de caráter esquerdista, revolucionário e utópico (Ibidem, p. 317):

“A tarde está em chamas, nas fábricas flutuam / As bandeiras vermelhas dos céus cinzentos.” – Walter Hasenclever.

“Das nossas fronteiras saltam mundos novos, refletidos, / Plenitude e futuro, dias, embandeirando em tempestade!” - Ernst Wilhelm Lotz.

Segundo Scheidl (1985, p. 500), o Expressionismo é resultado de uma reinterpretação da tradição cultural e literária do século XIX, que se expressa no seu conjunto temático. Apesar da diversidade formal e temática, Scheidl aponta para a semelhança da imagética e para a concentração da linguagem como peculiaridades da poesia expressionista e seleciona seus temas mais recorrentes: a solidão do homem urbano, o desespero existencial, a decadência, a promessa de regeneração e a invocação da fraternidade humana - uma temática central, repetida de diversas formas e que assume uma forte tendência pacifista durante o período da guerra:

“Ó! Pudesse um dia acontecer, / Irmão, que um abraço nos enalçasse!” – Franz Werfel.

⁵ Os fragmentos de E. W. Lotz foram extraídos do poema “Advento da juventude” (1913, tradução de João Barrento) acessado no endereço eletrônico http://www.truca.pt/ouro/obras/ernst_wilhelm_lotz.html, em 11 de dezembro de 2009. Os demais fragmentos foram citados por Susana Kampff Lages (2002) e Ludwig Scheidl (1985).

“Que a luta pare! Também do outro lado pulsam corações. / Soldados, cidadãos; não nos reconhecemos?” – Walter Hasenclever.

“Humanidade! Liberdade! Amor!” – Johannes R. Becher.

Outro grande núcleo temático da poesia expressionista é o da cidade, explorada em seus “múltiplos estímulos sensoriais” e no “movimento incessante dos meios de transporte”, além de seus diversos retratos a partir de ambientes de periferia, de bairros operários, e ainda o retrato de um “submundo de bares, bordéis, casas noturnas com seus *habitués*, prostitutas e cafetões”, que aparece em referência à decadência social (LAGES, 2002, p. 181):

“Os Homens estão na miséria / Prisioneiros de profundo submundo / Em cidades de argamassa e papel” – Iwan Goll, em “O Novo Orfeu”.

A concentração expressiva da linguagem, criada através da dissolução gramatical das frases, encontra-se ligada à temática abordada e a aspectos formais, pois geralmente acompanha a libertação de esquemas métricos e estróficos. No entanto, na poesia expressionista são frequentes estruturas tradicionais, como o soneto, o quarteto e o terceto – podendo, inclusive, haver a ruptura gramatical somente no interior de cada verso isolado (SCHEIDL, 1985, p. 514-5).

“E depois, as longas solidões. Margens nuas. Silêncio. / Noite. Reflexão. Recolhimento.” - Ernst Stadler.

O poema expressionista se caracteriza por ser uma visão. A imagem é o elemento estrutural central. O poeta converte um mundo interior em imagem. Ela não quer descrever, mas significar. Sua apresentação descritiva (objetiva) acompanha uma interpretação subjetiva, expressa pelo uso de símbolos expressivos.

A comparação com o mundo animal, compreendido em sua complexa simbologia do mal, caracteriza a poesia de decadência expressionista. A metáfora animal torna-se um processo estilístico de demonização (SCHEIDL, 1985, p. 506-7):

“Aranhas buscam o meu coração”

“Ao entardecer gralhas famintas / Por sobre parques cinzentos e lívidos”

“Por sobre o recanto escuro se apressam / Ao meio dia os corvos com grito duro”

(Georg Trakl)

O recurso da ironia é outro elemento muito presente em obras tipicamente expressionistas, como no poema “Expansão”, de Karl Kraus, transcrito abaixo (tradução de Susana Kampff Lages):

Encontrar um lugar a luz do sol?

Nada fácil.

Pois, quando ele consegue,

Ela acabou de se pôr.

Deve-se ainda destacar como um recurso frequente o uso do feio: símbolo da degradação, do vício, da morte e da destruição. Elemento estrutural do tom patético geral, a estética do feio encontra-se presente na poesia apocalíptica da primeira fase expressionista (SCHEIDL, 1985, p. 504):

“A maioria das pessoas tem coriza” - Jakob van Hoddis.

“Sangue quente seca / Escorre úlcera purulenta” – Johannes R. Becher.

“A morta desliza alegremente, levada / Pelo vento e a maré. O seu ventre inchado sai / Enorme das águas, carcumido, quase corroído” – Georg Heym.

“Lêem leprosos que à noite talvez apodreçam” – Georg Trakl.

A partir de 1916, não se pode dissociar a preocupação literária dos poetas expressionistas de um programa político. A literatura de manifesto produzida pela segunda geração não renuncia ao *páthos* expressionista, nem à invocação da fraternidade humana. O poeta assume o papel de condutor das massas trabalhadoras e dos oprimidos em geral (SCHEIDL, p. 497):

“O poeta já não sonha em baías azuis. ... / A sua frente se ergue para acompanhar os povos. / Ele será seu condutor. Ele haverá de anunciar. / A chama da sua palavra se torna música.” – Walter Hasenclever.

Mas a ausência de um programa político rígido leva à rejeição do ativismo expressionista por certa crítica marxista, posição de que Georg Lukács é um dos principais representantes. Para ele,

a luta apaixonada dos expressionistas contra a guerra... não passou de uma luta aparente. É que representou uma luta contra a guerra em si e não a luta contra a guerra imperialista, assim como a luta dos expressionistas se volta contra os costumes burgueses como tais e não contra a burguesia imperialista, assim como no decorrer da guerra e da revolução a sua luta se volta contra o poder em si e não contra o poder concreto e contra-revolucionário da burguesia reacionária (apud SCHEIDL, 1985, p. 499).

Uma crítica radical ao Expressionismo iniciou-se com o Dadaísmo⁶. Para os dadaístas, o Expressionismo fornecia uma fuga dos horrores da guerra e das realidades de uma reconstrução social radical. Por trás do utopismo e da retórica revolucionária dos expressionistas haveria uma disposição profundamente conformista – Lukács ainda afirmaria, em 1934, que o Expressionismo seria “uma forma superficial de protesto da própria burguesia imperialista”.

Os dadaístas desenvolvem uma postura de esquerda radical, mas ela difere da postura esquerdista dos expressionistas. Enquanto estes aspiravam por uma revolução cabal e final que transformaria a sociedade burguesa definitivamente, os dadaístas almejavam uma revolução permanente, pois descreditavam em uma revolução social transformadora e definitiva (SHEPPARD, 1999, p. 234-5).

Ironicamente, os dadaístas berlinenses reconheciam a necessidade e a incapacidade de uma revolução. Para eles, a derrubada de uma ordem repressora – “o sonho expressionista original” – somente seria possível através da mudança de concepções, e não através de uma revolução armada.

Os acontecimentos políticos e sociais que ocorreram na Alemanha em 1918 e 1919⁷ não corresponderam às esperanças utópicas dos expressionistas. Esse momento significou, para muitos expressionistas, uma experiência de desilusão profunda. Aqueles que não seguiram esse caminho engajam-se em ideologias prontas e esquemáticas: a “falsa imagem” do mundo, motivo da crítica dos primeiros expressionistas à poesia “burguesa” do Impressionismo, é agora o mesmo argumento dos dadaístas, que atacam o que consideram uma retórica falsa sobre a utopia e a revolução social - a poesia expressionista do final da guerra tenta “impor uma imagem alheia e idealizada das realidades do mundo” (SHEPPARD, 1999, p.318-9).

⁶ O Dadaísmo surge na Suíça, com a fundação do Cabaré Voltaire na cidade de Zurique, no ano de 1916, por Hugo Ball, Hans Arp, Richard Hülsenbeck e Tristan Tzara. Inicia-se em Berlim nos encontros do “Café des Western” (Café do Ocidente), apelidado de “Café Megalomania”. Após a transferência de Richard Hülsenberg da Suíça para Berlim, é fundado o Club Dada (em fevereiro de 1918), a fim de afirmar, na capital vanguardista, a oposição do movimento ao Expressionismo, ao Futurismo e a todas as demais vanguardas consideradas ultrapassadas (LAGES, 2002, p.161).

⁷ Após o ato formal de ocupação do palácio imperial por trabalhadores e soldados, proclama-se a República alemã. A queda do Império Guilhermino deve-se a inúmeras rebeliões, greves, motins e, sobretudo, à guerra, com intenções nitidamente expansionistas. A cidade de Berlim é o centro da efervescência política. Em 6 de fevereiro de 1919, protegida por tropas, uma Assembléia Nacional Constituinte reúne-se na cidade de Weimar, que posteriormente nomearia a República. Após isso, combates entre forças do governo e revolucionários que almejavam um governo socialista persistiriam até março de 1919. À República de Weimar deve-se a conquista de direitos trabalhistas e o fim da guerra, a 11 de novembro de 1918, mesmo sem a assinatura do armistício. A República sobrevive até o ano de 1933, quando Hitler torna-se Chanceler da Alemanha (JUNIOR, 1993, p. 35).

Para John Heartfield, “a maior importância do Dadaísmo foi que ele nos tornou imunes contra recaídas no Expressionismo que [em virtude] da nova situação política, perdera seu significado original” (apud JUNIOR, 1993, p.15).

Do exposto, pode-se observar que a poesia expressionista possui uma evolução contraditória.

[...] em seus desdobramentos, [o Expressionismo] expôs sua própria ambiguidade interna: seu aspecto tanto crepuscular quanto revolucionário, tanto de morte e destruição quanto de revolução e renovação (LAGES, 2002, p.188).

Sobre essa contradição intrínseca, Lages (2002, p. 188) identifica uma tensão entre dois pólos:

o movimento para baixo, descendente, decadente, que recobre e ultrapassa sua contraparte positiva, o movimento ascendente, de elevação ou sublimação. [...] Os poetas expressionistas encontram-se nessa encruzilhada - nesse limiar: entre a sedução prometida por um retorno descendente a uma anterioridade absoluta [...] e a miragem de uma utopia social e política igualmente sedutora.

A melhor poesia expressionista alemã possuiu poetas conscientes dessa posição ambígua: essa poesia derivou sua força dos conflitos existenciais do homem do início do século XX, da sua sensação de viver em um momento transitório, decadente, que parecia desconectar-se do passado e do futuro. Esses poetas, ao mesmo tempo em que olhavam para um passado em declínio e para um futuro utópico, desejavam uma auto-expressão legítima (SHEPPARD, 1999, p.319).

A passagem do século XIX para o XX é encarada como uma transição regressiva, em que a linguagem do passado perde sua capacidade expressiva diante da nova ordem social. Na época moderna, a linguagem é vista como uma superfície que dá a aparência de continuidade com o passado, mas que não está em conformidade com a realidade, incapaz de expressar as experiências da vida moderna. Existe uma sensação de que tudo o que restou do passado foram símbolos avulsos e arbitrários⁸ (SHEPPARD, 1999, p. 266-7).

A idéia de uma crise da linguagem não é, de todo, moderna. Muitos poetas, em diferentes momentos, depararam-se com a impropriedade do idioma poético estabelecido e com a necessidade de desenvolver novos meios de aproveitar os recursos da linguagem. Essa experiência intensifica-se no início do século XX.

⁸ Segundo Sheppard, no passado havia o postulado inconsciente de uma correspondência entre as estruturas da linguagem humana e as estruturas da realidade exterior.

A crise da linguagem consiste na “despotenciação” da linguagem enquanto tal. Há o sentimento de que a linguagem não é mais um fator mediador entre a realidade e a invenção do artista, mas que se interpõe entre a vida e sua expressão como uma barreira – a linguagem comum deixa de ser um veículo transparente de comunicação e auto-expressão, e passa a assumir um caráter opressivo sobre a imaginação do autor –, sendo somente um dado da realidade captado pelo artista e que deve ser suprimido a fim de reconciliar arte e vida⁹.

Conforme expressa Hofmannsthal¹⁰, em uma expectativa pessimista sobre a possibilidade de reavivar a linguagem, “o futuro depende de uma linguagem que não é linguagem, e que, ao mesmo tempo, enquanto não se encontrar essa linguagem, a única possibilidade é o silêncio” (SHEPPARD, 1999, p. 263-4).

Com a impossibilidade de criar uma arte além ou aquém da linguagem, a própria concepção de arte entra em crise. Desse modo, pode-se compreender a utopia da antilinguagem, da antiarte e da contra-comunicabilidade do Dadaísmo.

No momento em que muitos expressionistas pareciam querer encaixar o mundo num quadro de ideais políticos e sociais previamente dados e outros anunciavam o fim do mundo, os dadaístas, do mesmo modo cientes da crise da linguagem, tomavam cada vez mais a consciência de que, naquele período de transição, eram os primeiros de uma nova geração. Eles apontavam para uma saída dessa crise, que consistia em aceitar a nova situação da época moderna - “sem rotulá-la como perda de antemão” - e, em seguida, desenvolver uma nova compreensão da linguagem (SHEPPARD, 1999, p. 271-2).

Os dadaístas foram os primeiros que arriscaram uma postura de aceitação da “aridez” lingüística; a expectativa era de que, a partir dessa aceitação, talvez pudessem nascer novos modelos, mesmo que transitórios (SHEPPARD, 1999, p. 271). Eles defendiam essencialmente a “antiarte”, com a busca de uma linguagem que não é linguagem, tentando destruir as reações convencionais às palavras, através do efeito do choque, da surpresa, que poderia libertar a psique aprisionada pela vontade consciente¹¹.

⁹ Na supressão da linguagem e na idéia de modificação da realidade pela obra artística, consiste a utopia moderna de integração entre vida e arte.

¹⁰ Sheppard cita “A Carta de Lord Chandos, obra de Hugo Von Hofmannsthal (1874-1929), poeta, dramaturgo e ensaísta vienense.

¹¹ Para expressionistas, dadaístas e surrealistas, a nova ordem ignora todas as partes fluídas da personalidade (os sentimentos, o espírito, a imaginação, o inconsciente). Sua racionalidade e utilitarismo teriam arrancado da linguagem seu centro intensificador. Assim, o cultivo excessivo da vontade e dos poderes conscientes da mente, exigidos pela sociedade tecnológica, encobririam os poderes essenciais da pessoa e da linguagem – “o Logos”, “o Eu”, “o Inconsciente” (SHEPPARD, 1999, p. 265-6).

Em meio ao caos do mundo moderno, os expressionistas nunca alcançaram uma nova percepção de significados. É o que sugere Franz Herwig, em 1916: “O que percebo neles é o grito apaixonado pelo ético, o anseio que eles próprios nunca realizarão, mas que algum outro ser humano que amadurecer longe do seu grupo virá a realizar” (apud SHEPPARD, 1999, p. 319).

3 A OBRA DE GEORG TRAKL

A obra do poeta Georg Trakl conhece dois períodos distintos, mas interdependentes: uma fase de juventude, cuja produção reuniu-se na coleção de poesia de 1909 (postumamente publicada com o título “Aus goldenem Kelch”, em 1934), e uma fase de maturidade, que se expressa nos livros “Gedichte” (Poemas, 1913) e “Sebastian im Traum” (Sebastião em Sonho, 1915) e nas publicações da revista “Der Brenner” datadas do ano de 1914 (SCHEIDL, 1981).

Na coleção de 1909 sobressai uma poesia marcada pelo extremo subjetivismo confessional e pelo apego a modelos literários. Nela já é visível a temática da decadência e da ruína, que estará presente ao longo de toda a produção poética de Trakl. Essa temática culminará na poesia de visão apocalíptica, em que se descobre um retorno à poesia primeiramente produzida, apesar de o poeta utilizar-se de uma linguagem e de uma imagética que foram desenvolvidas ao longo da sua trajetória.

Já na coleção de 1909, podem-se perceber poemas não personalizados, que, no entanto, não podem ser considerados impessoais. Antes disso, são simbólicos de uma situação subjetiva, possuindo um tom pessoal e confessional¹².

A produção trakliana pós-1910 é contrastante com a primeira fase: impõe-se a objetividade da evocação sucessiva de imagens e a omissão do pronome pessoal “eu”. Ocorre uma transformação profunda na poesia trakliana, mais sensível no uso dos símbolos poéticos. Esses poemas continuam a sugerir ou objetivar um estado de ânimo, mas encontram-se neles uma nova estrutura formal que caracterizará a nova poesia de Trakl. Imagens alógicas tornam-se a unidade estrutural desses poemas. O caráter fragmentário proveniente da agregação de imagens sem a necessidade de uma conexão causal e lógica constituirá a nova linguagem de Georg Trakl. A novidade estrutural confere expressividade ao poema (SCHEIDL, 1985, p. 392-3).

As imagens diversificadas reúnem-se em estrofe e, desse modo, interligam-se numa unidade de sentido. Posteriormente, as imagens aparecerão ainda mais independentes umas

¹² Um dos poemas reunidos na coleção de 1909 exemplar disso é o poema confessional “Balada” (tradução de Paulo Quintela): “A noite, um jardim sufocante, parou. / Nós calamo-nos o terror que nos tomou. / Com isto os corações nos despertaram / E sucumbiram ao peso do silêncio. // Nenhum astro brilhou naquela noite / E ninguém por nós implorou. / Um demônio só se riu na escuridão. / Malditos sejais todos! E a ação se praticou”.

das outras. Essa individualização das imagens e sua constante repetição as transformará em símbolos do que de outro modo não se consegue exprimir.

Após 1910, o poeta inicia uma nova fase poética, vindo a integrar-se, mesmo que inconscientemente, ao movimento literário que ficaria conhecido como Expressionismo (Ibidem, p. 401).

Quanto à sua imagética, Trakl cria fórmulas que, uma vez que lhe parecem bem sucedidas quanto ao que deseja expressar, não são mais abandonadas, sendo submetidas à recorrência. A criação de fórmulas que são repetidas resulta na formação dos “sintagmas-padrão”, assim denominados por Netto. São elas como “partículas móveis de expressão”. Reaparecendo novamente em diversos outros poemas, os sintagmas migram de um contexto para outro, assumindo significações diferentes de acordo com o contexto em que se insere. Algumas imagens mantêm-se quase invariáveis ao longo de toda sua produção, tornando-se símbolos. Dessa forma, pode-se afirmar que o “sintagma-padrão” passa por um processo de surgimento, recorrência e variação. Isso é válido tanto para as cores quanto para as inúmeras figuras que aparecem na poesia de Trakl (NETTO, 1974, p. 54; 56-7; 79-80).

O segundo livro de poesia de Trakl, “Sebastião em Sonho”, representa uma evolução da fase da poesia de 1910-1912, reunida em “Poemas”. Em “Sebastião em Sonho”, encontra-se a obra que consagrou Trakl como poeta. De toda sua produção poética, são seus poemas mais herméticos. Trata-se, no entanto, de um livro de poesia caracteristicamente subjetivo-confessional.

O poeta apresenta-se como uma figura vagamente esboçada, reduzida a certos atributos, que, no entanto, adquire centralidade na estrutura do poema. O tempo evocado pertence ao passado – a infância analisa o mundo, a vida e o homem decadente – e também ao futuro, através de visões apocalípticas do fim do gênero humano (SCHEIDL, 1985, p. 422).

“Sebastião em Sonho” possui um núcleo importante de poemas de decadência, em que se chora o mundo e o homem. Esses poemas de decadência caracterizam-se pela presença de fórmulas poéticas encontradas e fixadas desde “Poemas” no seu significado simbólico (Ibidem, p. 429-31).

A temática da decadência e da ruína culminará na poesia de tom apocalíptico e profético dos últimos meses da vida do poeta, produzida entre julho e outubro de 1914 e publicada após sua morte em “Der Brenner”. Ela apresenta uma nova metafórica e nova linguagem, extremamente concisa.

Na sua última fase, Trakl tenta transpor sentimentos pessoais para uma perspectiva cósmica-universal. Esses poemas apocalípticos caracterizam-se pelo tom coletivo e universal,

em que se evoca o destino da humanidade. Nesses poemas, o poeta se ausenta por completo, em virtude da grandiosidade do tema abordado - o anúncio do fim do mundo, do “cataclismo universal”, em reflexo do período da guerra. Essas composições impessoais são expressão de lamento e desespero coletivos, não mais pessoais (SCHEIDL, 1981, p. 25).

O contato com a poesia de Hölderlin e Rimbaud foi decisivo na evolução poética de Georg Trakl.

Data do período posterior a 1909 o contato com a poesia de Arthur Rimbaud traduzida para a versão alemã em 1907 por Karl Klammer e sua absorção por Trakl. As coincidências textuais entre a obra de Rimbaud e de Trakl iniciam-se em 1912, com o poema “Psalm” (“Salmo”, 1912), publicado em “Der Brenner”. É a partir deste ano que Trakl passa a utilizar-se dos recursos de colagem e montagem na produção de suas obras, vindo a ocorrer a transposição de versos quase inteiros da tradução alemã de Rimbaud. Além disso, Trakl apropria-se do vocabulário e da sintaxe da tradução de Klammer. Há ainda pontos de contato com a obra rimbaudiana na escolha de títulos e de nomes das figuras:

As convergências vão desde a entonação até a construção da frase, às quais se somam recursos métricos e de composição do verso. Mas o que parece ter marcado de maneira inconfundível a poesia de Trakl são as metáforas do poeta francês, que no austríaco se consolidam em fórmulas recorrentes [...] (NETTO, 1974, p. 24).

Foi nos seus dois últimos anos de vida, a partir do encontro com a poesia de Rimbaud, que Trakl definiu-se como poeta. Segundo Netto, é uma qualificação simplificadora tratar a relação entre Rimbaud e Trakl como uma “influência” de um sobre o outro:

O que aqui verdadeiramente ocorre é uma alteração fundamental no relacionamento do artista com um patrimônio cultural pré-formado; este deixa de ser propriedade privada para tornar-se material que se coloca, com igualdade de direitos, ao lado de outros materiais à disposição do poeta (NETTO, 1974, p. 24).

Friedrich Hölderlin é o grande paralelo de Trakl em hermetismo poético. A presença de traços hölderlianos é um dos aspectos centrais da poesia trakliana. Quanto a essa apropriação que se aproxima da imitação, aponta Michael Hamburger:

[...] sua dívida para com Hölderlin era de tal ordem que, pelos critérios usuais, sua obra praticamente não deveria ter valor algum. Ele se apropriou das imagens, ritmos e sintaxe hölderlianos; mas a originalidade de Trakl está fora de questão. [...] Trakl levou o plágio adiante ao citar constantemente a si mesmo, repetir, variar e acrescentar elementos a seus primeiros poemas (apud LAGES, 2002, p. 170).

A influência literária na poesia de juventude¹³ explica-se pela própria tradição cultural. Por outro lado, se desde cedo o poeta aceita e recebe a linguagem poética transmitida pela tradição, “também transforma as fórmulas e imagens da poesia, tomando-os como ‘requisitos’ da sua própria poesia”. A linguagem poética fixada serve como “suporte” para sua poesia: conscientemente, o poeta tenta construir um “edifício linguístico” com material já existente (SCHEIDL, 1985, p. 384-5).

A nova técnica estrutural dos poemas, que consiste na valorização da imagem ligada à supressão do elemento subjetivo, é fruto de grande esforço do poeta em encontrar um tom pessoal, próprio e original. A objetividade que se impõe na poesia trakliana a partir de 1910 é expressão consciente de um programa literário individual. Este é expresso em carta do poeta direcionada ao seu mentor literário, Erhrad Buschbeck, no ano de 1911:

Podes crer que não é fácil para mim e nunca será, subordinar-me incondicionalmente ao que quero representar e haverei sempre de corrigir-me no sentido de dar à verdade o que à verdade pertence (apud SCHEIDL, 1985, p. 404).

Toda a trajetória poética de Trakl é permeada pela temática da decadência e da melancolia, assim como por um caráter confessional da sua poesia. Há, na obra trakliana, uma forte presença de elementos autobiográficos em tensão com a objetividade das imagens. Trakl possui uma compreensão da poesia como forma de expiação de culpas pessoais e coletivas, o que expressa a Ludwig von Ficker em 1914:

Sentimento nos momentos do ser semelhantes à morte: Todos os homens são dignos de amor. Despertando, sentes a amargura do mundo: aí está toda a tua culpa não redimida; *o teu poema, uma expiação imperfeita* (apud SCHEIDL, 1981, p. 21).

Essa compreensão desembocaria na objetividade da imagética e na despersonalização da poesia trakliana. Conforme Eliot (1989, p. 42-3):

O que ocorre é uma contínua entrega de si mesmo, tal como se é num dado momento, a algo que se revela mais valioso. A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínua extinção da personalidade.

[...] quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima¹⁴.

¹³ Nesse período, pode-se reconhecer, segundo Scheidl (1985, p. 383-4), as influências de Goethe, Hölderlin, Shakespeare, Nietzsche, Novalis, Baudelaire, Rilke e Hofmannsthal.

¹⁴ Embora tenha morrido jovem e deixado uma obra pequena, segundo Paulo Quintela (1981, p. 36), Georg Trakl teria completado sua evolução como poeta aos 27 anos e, neste ponto, ele teria ficado “acabado e perfeito”.

O elemento subjetivo da poesia de Georg Trakl se encontra, primeiramente, no todo do poema, que se torna símbolo de um estado anímico pessoal. Outro processo, que ocorre nos poemas em que o elemento pessoal foi suprimido e torna-se freqüente a partir de 1912, consiste na presença de diversas figuras aparentemente neutras, sob as quais o poeta se mascara. Ele aparece em sua poesia de diversas formas, como “o amigo”, “o estranho”, “o estrangeiro”, “o andarilho”, “o viandante”, “o adormecido”, “o solitário”, “o peregrino”, “o irmão”. Essas figuras são qualidades absolutizadas do poeta e correspondem ao tom geral do poema. Para o poeta, trata-se de um recurso de distanciamento do seu tema e do seu próprio sofrimento (SCHEIDL, 1981, p. 23).

O processo de distanciamento de si mesmo em sua poesia, que acompanha a evolução do poeta, reflete-se no uso das formas pronominais:

Por altura do “Psalm” [1912] o poeta ainda dizia “eu”, mas começa já a transformar este “eu” em “nós”. A forma “nós” encontra-se ainda em “Helian” [1913] enquanto que o “eu” desapareceu. Terá sido incluído na forma “nós”? Mas também a forma “nós” torna-se cada vez mais rara; em seu lugar surge a forma “tu”. Este “tu” não significa já um parceiro, mas o próprio falante. Na colocação deste “tu”, o “eu” experimenta uma espécie de duplicação e ao mesmo tempo uma proteção: Trakl pode agora pensar que o “tu” referido sofre o mal, não ele próprio, o seu eu. Esta é, pois, uma tentativa – se bem que desesperada – de criar uma distância em relação a si mesmo, ao seu eu atormentado (Ludwig Dietz apud SCHEIDL, 1985, p. 423).

A relação incestuosa com a irmã é a mais forte referência autobiográfica de sua obra. Este elemento biográfico é transfigurado para o mundo poético, refletindo-se na expressão de um sentimento de culpa. É dentro do contexto de referência às relações incestuosas que se torna recorrente a figura da irmã: ela é a principal referência feminina na obra do poeta (SCHEIDL, 1985, p. 415).

É também dentro desse contexto que aparecem as figuras do homem e da mulher nos poemas confessionais de culpa. Sobre isso, afirma Scheidl (1985, p. 416) que “a relação ‘pecaminosa’ do ‘homem’ e da ‘mulher’, ainda que com conotações biográficas, é um dos símbolos gerais da degradação do Homem que assim se tornou ‘culpado’”. Em outras palavras, o elemento biográfico do incesto serve de ponto de partida para a universalização da culpa humana, para o tema de origem bíblica do pecado original¹⁵. “A culpa acumulada em

¹⁵ Sobre a relação da poesia trakliana com o universo religioso, afirma Barrento (1992, p. 11) que os poemas de Trakl possuem

um fundo constante, que o leitor de hoje nem sempre reconhece, e que é o da Bíblia, em figuras, situações, alusões [...]. Trakl [...] nunca coloca a questão religiosa para encontrar qualquer forma de salvação, mas sempre, e apenas, para confirmar uma culpa. Assim se entende [...] a sua muito citada afirmação, em conversa com o escritor Hans Limbach: “Não tenho o direito de me furtar ao inferno”.

gerações sucessivas traz consigo a decadência do homem e - mais do que isso – a condenação do gênero humano. Para Trakl, a culpa ancestral materializa-se muito concretamente na culpa pessoal das relações incestuosas” (Ibidem, p. 424). Em “Sebastian im traum” (Sebastião em Sonho), o tom impessoal torna a culpa universal, um verdadeiro estigma do homem moderno.

Neste livro, Trakl cria figuras que devem ser interpretadas como representativas do Homem em geral. Além disso, essas figuras identificam-se também com o próprio poeta. São as figuras de “Helian”, “Elis”, “Kaspar Hauser” e “Sebastian”. Elas permitem ao poeta um maior distanciamento do assunto desses poemas – o mistério da vida e da morte. Todos esses poemas de lamento espelham o destino do Homem, com o qual o poeta se identifica (SCHEIDL, 1985, p. 441).

O poema trakliano é eminentemente visual, mas distancia-se do caráter meramente descritivo. É o que ocorre nos poemas “A tempestade” e “O sol”, ambos posteriores a 1912: os estados psicológicos são transpostos nos fenômenos naturais. Trakl renuncia à apresentação descritiva, tanto do fenômeno natural quanto do estado psicológico. As imagens da natureza atuam como um “correlato objetivo” da subjetividade do poeta (NETTO, 1974, p. 43).

Os elementos do poema são oferecidos objetivamente – os objetos remetem-se imediatamente à imaginação do leitor -, despojados de “rodeios explicativos fundados nas abstrações usuais da linguagem discursiva, ou seja: como objetos reunidos numa certa ordem, mas que o leitor pode perfeitamente introduzir nos seus modelos pessoais de paisagem” (Ibidem, p. 73-4).

A originalidade do poeta Trakl evidencia-se na sua metáfora. Desde as primeiras composições, substituiu-se o vocabulário abstrato por imagens. Pode-se afirmar que é através da metáfora que Trakl se individualiza como poeta, uma vez que nela se encontra um pouco da sua interpretação do mundo. Ele cria um mundo próprio de representações para expressar-se, construindo uma linguagem “obscura”, “enigmática”, “hermética” (Ibid., p. 39).

A metáfora trakliana caracteriza-se por uma alogicidade resultante da condensação do discurso. A imagem forma-se a partir da junção de realidades muito distantes, e até “incompatíveis” (“os olhares de musgo da presa”, em “Nascimento”; “Negro é o sono”, em “Noite de Inverno”). Essa aproximação é responsável pelo “caráter arrojado” dessas construções metafóricas, pelas sensações de surpresa ou de estranhamento que elas produzem. Em outras palavras, a metáfora trakliana desviar-se-ia das regras lógicas do discurso, constituindo-se numa contradição que não pode passar despercebida. Segundo Netto (1974, p.

62-3), a metáfora trakliana é “arrojada” porque apóia-se numa constituição alógica, ou seja, viola normas da percepção e da linguagem cotidiana. Esse caráter de alogicidade torna a metáfora trakliana próxima do contra-senso.

Embora os signos verbais que a constituem estejam presentes na linguagem cotidiana, sendo, portanto, familiares, são estes deslocados de seus contextos habituais. São, assim, desprovidos de seus significados comumente conhecidos e deixam de remeter a um referente empírico: “as palavras voltam-se para si mesmas”, materializam-se, deixam de remeter a uma coisa para passarem a ser a coisa em si, passam a desfrutar de “vida própria” (Ibidem, p. 89).

A ausência de um referente empírico resulta no “hermetismo” das metáforas traklianas, que, fechadas em si mesmas, tendem a tornarem-se absolutas, ou seja, aproximam-se da perda de significado. Isto, de todo, não ocorre, pois o poema trakliano quer persuadir o leitor para um sentido. Mas as palavras articuladas designam algo diferente daquilo que estão habituadas a designar na linguagem cotidiana. Nisso consiste a grande dificuldade de determinação semântica que o leitor encontra ao entrar em contato com a poesia de Georg Trakl. Antes de tudo, trata-se de uma manobra causadora de estranhamento e que confere um caráter inusitado à metáfora trakliana.

Aliado a dificuldade de determinação do significado que assumem essas palavras em seu novo contexto, está o processo de justaposição de imagens fechadas em si mesmas. As imagens justapostas descontinuamente apontam para algo cognoscível, mas somente sinalizam o caminho para essa realidade, uma vez que não são capazes verdadeiramente de expressá-la. O poema tenta nomear algo que é incapaz de ser verbalizado, o que convém chamar de “indizível”. Para concluir, é necessário compreender que a linguagem do indizível não está a serviço de representar uma realidade, mas de evocá-la (Ibidem, p. 91-3):

A metáfora absoluta seria um meio verbal para a apreensão de “algo” que não é verbalmente exprimível. Seria uma forma de “significar” em que aquilo que é “significado” permanece no escuro. Seria um meio de conhecimento cujo objeto se evade obstinadamente (Gerhard Neumann apud Netto, 1974, p. 94).

Segundo Netto (1974, p. 94), Trakl não se utiliza do discurso convencional por acreditar que este é limitado para veicular suas experiências. Essa perspectiva do poeta confirma-se em carta a Erhard Buschbeck, em 1910: “Mas não se passa das palavras, ou antes, desta terrível impotência” (apud SCHEIDL, 1985, p. 406). A mesma perspectiva está presente também na constatação feita certa vez ao amigo Karl Röck, referindo-se à linguagem convencional: “Não é absolutamente possível comunicar-se” (apud NETTO, 1974, p. 94).

Conforme Barrento (1992, p. 12), “mais do que uma explicitação do silêncio, a poesia de Trakl tende a ser, na sua depuração e redução extremas, a própria presença física do vazio da linguagem”.

A linguagem convencional é incapaz de representar a fragmentação da vida moderna. Como afirma Eliot, “[...] a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. Ele se apaixona, ou lê Spinoza, e essas duas experiências não tem nada a ver uma com a outra, ou com o ruído da máquina de escrever, ou com o cheiro da comida; na mente do poeta estas experiências estão formando novas totalidades” (apud NETTO, 1974, p. 50).

O poeta Trakl responde esteticamente a essa fragmentação do seu mundo histórico e pessoal – o desmantelamento da família, o incesto, as drogas, a experiência da guerra. A fragmentação da sua vivência explicita-se no desabafo do poeta em carta a Ludwig von Ficker, no ano de 1913: “É uma infelicidade tão inominável, quando para nós o mundo se despedaça”. Foi de seu infortúnio pessoal que Trakl “liberou” os elementos fundantes da sua poesia.

Os elementos combinados em regime de descontinuidade e emancipados pela fragmentação libertam-se “dos contextos em que se haviam imobilizado” e recuperados “do uso e do desgaste [...] podem, agora, acionar no corpo verbal do poema ‘a força vital mágica’ que em latência possuem dentro de nós” (NETTO, 1974, p. 95-6).

4 POEMAS SELECIONADOS

RONDEL

(1912)

Foi-se o dourado dos dias
 Cor marrom e azul da tarde:
 Doces flautas vãs do pastor
 Cor marrom e azul da tarde
 Foi-se o dourado dos dias.

Tradução: Cláudia Cavalcanti.

Este poema não obedece à forma fixa de um rondel, que tradicionalmente é composto por duas quadras e uma quintilha, havendo a repetição dos dois primeiros versos da quadra no final da segunda e do primeiro verso da quadra inicial no desfecho da quintilha: Trakl elimina as duas quadras e, na repetição do dístico, ocorre a inversão dos versos. O uso da repetição demonstra certa preocupação com a forma.

Destaca-se no poema uma simetria existente devido à repetição de dois versos de aptidão visual, separados por um terceiro, que convoca a audição. A repetição dos dois versos fecha um círculo de perda “Foi-se o dourado dos dias”. Pode-se montar mentalmente uma paisagem com os elementos do poema: existe a possibilidade de a presença do pastor ser o recorte de uma paisagem do campo e o dístico repetido indica que o momento do dia é o entardecer.

O crepúsculo é, em si, um período de transição e de indefinição e na expressão “as flautas vãs” indica-se um som débil, que está se enfraquecendo, decrescendo. O tema do poema é a decadência, ainda que desta vez o poeta não se utilize da imagem recorrente da “ruína”.

HUMANIDADE

(1912)

Humanidade colocada diante de abismos de fogo,
 Um rufar de tambores, frentes de escuros guerreiros,
 Passos pela névoa de sangue; retine o negro ferro;
 Desespero, noite em cérebros tristes:

Aqui a sombra de Eva, caça e rubro dinheiro.
 Nuvens, que a luz atravessa, a ceia.
 Habita no pão e vinho um suave silêncio
 E aqueles estão reunidos em número de doze.
 À noite eles gritam no sono sob ramos de oliveira;
 São Tomé mergulha a mão na chaga.

Tradução: Modesto Carone Netto.

Em uma visão apocalíptica da humanidade, o poema inicia-se com a imagem da destruição e da guerra, que se forma pela união de fragmentos com diferentes aptidões visuais e sonoras.

No quarto verso, os dois pontos parecem possuir a função de dividir o poema, no sentido de que, a partir de então, inicia-se uma série de referências bíblicas. Também parecem indicar a causa do até então relatado (“Aqui a sombra de Eva”), referindo-se ao pecado original, a uma culpa ancestral, que desemboca na consequência do “fim do mundo”. O quinto verso também refere-se a uma competição predatória entre os homens em “caça e rubro dinheiro”.

O poema é formado por fragmentos que se unem para formar duas unidades de sentido centrais e contrastantes. Após o quinto verso, a luz atravessa as nuvens e a escuridão da primeira unidade de sentido para revelar a Santa Ceia. Inicia-se um a atmosfera de luz e silêncio. À reunião dos doze apóstolos, segue-se a Paixão de Cristo e os dois últimos versos retornam à atmosfera inicial, fechando um círculo.

À NOITE

(1913)

O azul dos meus olhos apagou-se nesta noite,
 O ouro vermelho do meu coração. Ah, tão quieta ardia a luz!
 Teu manto azul envolveu o desfalecente;
 Tua boca vermelha confirmou a loucura do amigo.

Tradução: Cláudia Cavalcanti.

O poema é dividido pelo comentário “Ah, tão quieta ardia a luz!”. Antes dele, até a metade do segundo verso, o poema apresenta apenas a primeira pessoa; após o comentário, as orações estão na segunda pessoa.

Neste poema, destaca-se a presença intensa das cores e seu deslocamento do uso cotidiano. As cores intensificam a visualidade do poema e são portadoras de um significado que está para além da percepção visual. No primeiro verso, ocorre, primeiramente, um profundo estranhamento em razão de a cor “azul” assumir a função de substantivo, podendo “apagar-se” (um atributo que não lhe é comum); no segundo verso, o estranhamento é decorrente de a cor “ouro” ser atribuída mais objetivamente a um órgão.

Portanto, as cores são deslocadas da posição de adjetivo de algum objeto para assumir a função de representar ou qualificar um elemento subjetivo – sensação, sentimento ou estado de espírito. Provém disto, a dificuldade de determinar a que essas cores, entendidas como metáforas, se referem.

Com relação aos dois últimos versos do poema, as cores causam menos estranhamento, mas não por isso devem deixar de apresentar uma interpretação subjetiva. Nesses dois últimos versos, aparece a figura fixada (porque repetida em outros poemas) do “amigo”, que aqui é também o “desfaiscente”. São estas figuras representativas do próprio poeta Georg Trakl.

Seria possível determinar essa segunda pessoa, considerando a constante repetição de fórmulas e figuras na obra de Trakl? Muito possivelmente, a “irmã” teria sido incorporada aos pronomes de segunda pessoa do singular e primeira pessoa do plural (juntamente com o poeta), sem haver mais o “esclarecimento” do personagem. É o que ocorre também em “Canção do entardecer” (tradução de Paulo Quintela):

À tardinha, quando *vamos* por caminhos escuros,
Ante *nós* surgem as nossas figuras pálidas.

Quando *temos* sede,
Bebemos as águas brancas do tanque,
A doçura da *nossa* infância triste.

Finados *repousamos* sob o sabugueiro,
Olhamos as gaivotas pardacentas.

Nuvens de primavera erguem-se sobre a cidade sombria
Que cala os tempos mais nobres dos monges.

Quando tomei as *tuas* mãos esguias,
Abriste devagar os *teus* olhos redondos.
Foi isto há muito tempo.

Mas quando melodia escura a alma me visita,
Apareces *tu* branca na paisagem outonal do amigo.

Publicado em “Gedichte”, compreendendo, portanto, os anos de 1910 a 1912 o período da sua possível produção, esta é uma das poucas composições de Trakl que podem ser consideradas como um poema de amor, escassos na obra do poeta, segundo Scheidl. O poeta mais uma vez mascara-se sob a figura do “amigo”.

A CAMINHO

(Publicado em “Sebastian im traum”)

Ao anoitecer eles levaram o estranho para a câmara mortuária.
Um cheiro de alcatrão; o leve sussurro de plátanos vermelhos;
O vôo escuro das gralhas; na praça montou guarda uma sentinela.
O sol afundou em linhos negros; sempre retorna este anoitecer passado.
No aposento contíguo a irmã toca uma sonata de Schubert.
Muito suave afunda o seu sorriso na fonte em ruínas,
Que azulada sussurra no crepúsculo. Ó, como é velha nossa estirpe.
Alguém cochicha lá embaixo no jardim; alguém abandonou este céu negro.
Sobre a cômoda exalam perfume as maçãs. A avó acende velas douradas.

Ó, como é suave o outono. Leves soam nossos passos no velho parque
Sob árvores altas. Ó, como é grave o semblante de jacinto do crepúsculo.
A fonte azul a teus pés, misterioso o silêncio vermelho de tua boca,
Rodeada de sombras pela sonolência da folhagem, pelo ouro escuro de girassóis fanados.
Tuas pálpebras estão pesadas de papoula e sonham de leve sobre minha fronte.
Sinos suaves fazem o peito estremecer.

Uma nuvem azul
 O teu semblante afundou sobre mim no crepúsculo.

Uma canção à guitarra, que ressoa numa taberna estranha,
 Os selvagens arbustos de sabugueiro, um dia de novembro há muito tempo passado,
 Passos familiares pela escada na penumbra, a vista de vigas escurecidas,
 Uma janela aberta, onde permaneceu uma doce esperança –
 Indizível é tudo isso, ó Deus, que se cai abalado de joelhos.

Ó, como é escura esta noite.

Uma chama purpúrea
 Apagou-se junto à minha boca. No silêncio
 Agoniza o solitário som de cordas da alma amedrontada.
 Deixe, quando bêbada de vinho a cabeça afunda na sarjeta.

Tradução: Modesto Carone Netto.

Utiliza-se em todo o poema o recurso da evocação sucessiva de imagens com diferentes aptidões sensoriais, justapostas pelo processo de montagem¹⁶.

A primeira estrofe é entrecortada pelo comentário “sempre retorna este anoitecer passado” no final do quarto verso. Este comentário reúne os fragmentos anteriores em uma unidade de sentido: as imagens evocadas descontinuamente são recordações passadas. A partir deste comentário o poema sai de um ambiente exterior e adentra em um interior (“No aposento contíguo a irmã toca uma sonata de Schubert”), exprimindo um movimento de fora para dentro, a falta de expressão, uma não-comunicação – note-se a presença da irmã, que aparece pela primeira vez no poema. Segue-se então uma imagem da decadência da raça humana, confirmada pelo segundo comentário “Ó, como é velha nossa estirpe”. Um personagem indefinido aparece no poema, através do pronome “alguém”, podendo se tratar da presença (ainda que vaga e imprecisa) do próprio Trakl que, por esse recurso, distancia-se de si mesmo. A primeira estrofe termina ainda com uma recordação familiar.

No segundo parágrafo, há uma nova referência à “irmã”, desta vez uma referência indireta, sendo a figura incluída nos pronomes possessivos da segunda pessoa do singular e da

¹⁶ Segundo definição de Netto (1974, p. 15), o processo de montagem constitui também a formação de uma metáfora, na medida em que constitui-se como a “junção de elementos incongruentes que aponta para um ‘terceiro termo’ que deles se diferencia”.

primeira pessoa do plural. Um eu-lírico esboça-se em “minha frente” e “sobre mim”. O segundo parágrafo inicia-se com uma descrição da natureza e dois comentários, responsáveis pela determinação temporal. Não apenas a estação do ano é o outono, determinando a paisagem do “velho parque”, havendo a queda das folhas das árvores (a “sonolência da folhagem”), como o momento do dia é o entardecer. As imagens da queda da folhagem, a posição dos girassóis murchos e mesmo o movimento das pálpebras de se fecharem, denotam o tema da decadência.

No verso “Uma janela aberta, onde permaneceu uma doce esperança”, a janela denota o vislumbre de saída de um ambiente interno para um externo. Pode-se interpretar essa “doce esperança” como uma possibilidade de comunicação que não se realiza plenamente, confirmando-se no comentário que logo se segue “Indizível é tudo isso, ó Deus, que se cai abalado de joelhos”. É também a confirmação da própria concepção da linguagem pelo poeta, tratada no capítulo anterior. O comentário demonstra uma impotência diante de tudo o que o poeta enumera antes. Ainda no verso “misterioso o silêncio vermelho de tua boca” evidencia-se esse “silêncio”, essa impossibilidade da linguagem.

SALMO

Dedicado a Karl Kraus

(1912, publicado em “Der Brenner”)

Há uma luz que o vento apagou.
 Há uma taberna no campo, de onde à tarde sai um bêbado.
 Há um vinhedo queimado e negro com covas cheias de aranhas.
 Há uma sala que caíram a leite.
 Morreu o louco. Há uma ilha no mar do sul
 Para receber o deus do sol. Rufam os tambores.
 Os homens executam danças guerreiras.
 As mulheres dão às ancas cingidas de trepadeiras e flores de fogo,
 Quando o mar canta. Oh, o nosso paraíso perdido.
 [...]

Tradução: João Barrento.

Esta é a primeira estrofe do poema “Psalm”, primeiro poema publicado na revista literária “Der Brenner”. Nela, podemos observar duas unidades de sentido formadas pela

agregação de imagens distintas. Na primeira unidade, que se estende até o início do quinto verso, essas imagens formam um cenário desolado. A segunda unidade, que viria de modo a contrastar com a decadência do mundo para qual aponta a primeira, consiste na descrição de um modo de vida humana “primitiva”. Neste, o comentário “Oh, o nosso paraíso perdido” explicita uma concepção de pureza perdida, em mais uma referência bíblica.

O SONO

(1914, 2ª versão, publicada na revista “Der Brenner”).

Malditos sejam, venenos escuros,
 Sono branco!
 Esse jardim tão estranho
 De árvores crepusculares
 Repleto de serpentes, falenas,
 Aranhas, morcegos.
 Forasteiro! Tua sombra perdida
 No rubor da tarde,
 Um corsário trevoso
 No mar salgado da aflição.
 Batem asas pássaros brancos na orla noturna
 Sobre desmoronantes cidades
 De aço.

Tradução: Cláudia Cavalcanti.

“O sono” é um poema sem uma forma rígida, no qual se pode observar quatro diferentes momentos ou unidades de sentido no poema: o primeiro, um comentário de repúdio aos “venenos”; o segundo, uma descrição metafórica da natureza; o terceiro, formado por duas imagens (o “forasteiro” no crepúsculo e um “corsário” em meio a um mar turbulento); o quarto, também formado por duas imagens: o voo dos pássaros brancos no amanhecer ou no crepúsculo, e as cidades industriais em ruínas (o tema da destruição e renovação da grande cidade, tão freqüente na poesia da primeira geração expressionista).

Essas unidades são tão independentes e afastadas uma das outras, que se encontra uma grande dificuldade de relacioná-las num sentido único. Primeiramente, tem-se aqui a presença

de um elemento biográfico: o “sono” aparece como uma metáfora do estado de inconsciência gerado pelas drogas. A elas, o poeta refere-se com uma atitude de repugnância no primeiro verso (“Malditos sejam, venenos escuros”). Segue-se uma descrição subjetiva desse “sono”, para o que se recorre à metáfora animal, que se constitui como um recurso de demonização.

A individualidade do poeta confirma-se ainda mais na presença da figura fixada do “forasteiro”, que aqui também é “um corsário trevoso”. Nessa parte do poema aparece nitidamente a expressão de um elemento subjetivo. O sentimento presente é de melancolia.

AOS EMUDECIDOS

(1914)

Oh, a loucura da cidade grande, quando ao entardecer
 Árvores atrofiadas fitam inertes ao longo do muro negro
 Que o espírito do mal observa com máscara prateada;
 A luz, com açoite magnético, expulsa a noite pétrea.
 Oh, o repicar perdido dos sinos da tarde.

A puta, em gélidos calafrios, pare uma criança morta.
 A cólera de Deus chicoteia enfurecida a frente do possesso,
 Epidemia purpúrea, fome que despedaça olhos verdes.
 Oh, o terrífico riso do ouro.

Mas quieta em caverna escura sangra muda a humanidade,
 Constrói de duros metais a cabeça redentora.

Tradução: Cláudia Cavalcante.

“Aos emudecidos” é um poema que expressa o tema comum ao Expressionismo da angústia da vida na cidade. Este é o lugar da decadência moral e social dos homens.

O poema inicia-se determinando um momento do dia, o entardecer, com toda a sua carga simbólica. A tarde desencadeia sentimentos negativos quanto à presente humanidade.

Na segunda estrofe, depreende-se que as consequências da ambição humana (“Oh, o terrífico riso do ouro”) aparecem também como um castigo divino ao nível coletivo (“A cólera de Deus”). Aqui, Deus assume qualidades mais humanas do que divinas.

A “puta” é já uma figura freqüente na poesia expressionista devido a sua posição marginal e de desamparo na sociedade, e a criança, que nasce morta, representa um ideal que não se concretizou. Os dois últimos versos expressam uma esperança de redenção futura da humanidade (CAVALCANTI, 1994, p. 104).

LAMENTO

(1914, publicado em “Der Brenner”)

Sono e morte, as tenebrosas águias
 Rodeiam a noite inteira essa cabeça:
 A imagem dourada do Homem
 Engolida pela onda fria
 Da eternidade. Em medonhos recifes
 Despedaça-se o corpo purpúreo
 E a voz escura lamenta
 Sobre o mar.
 Irmã de tempestuosa melancolia
 Vê, um barco aflito afunda
 Sob estrelas,
 Sob o rosto calado da noite.

Tradução: Cláudia Cavalcanti.

As “tenebrosas águias” relacionam-se ao pensamento da morte: medo e tormento são gerados a partir da perspectiva da morte iminente, ressaltada pelos versos seguintes, em que se conclui a transitoriedade da vida e dos tempos (“A imagem dourada do Homem / Engolida pela onda fria / Da eternidade”). É um poema em que se lamenta o destino final dos homens: a morte. A morte compreendida como destino coletivo também aparece na metáfora do barco que afunda.

“Lamento” é o penúltimo poema de Georg Trakl, sendo escrito no período da guerra. Apesar da linguagem impessoal marcada pela total ausência do eu-lírico, a figura da “irmã” (elemento biográfico recorrente na poesia trakliana que, ao longo da sua evolução, se torna uma espécie de parceira de um “eu” invisível), ainda encontra-se bastante presente na

produção do poeta mesmo no período da guerra, não havendo a eliminação desse elemento em prol de um evento maior, a guerra.

GRODEK

(1914, publicado em “Der Brenner”).

-
 À tarde soam florestas outonais
 De armas mortíferas, as planícies douradas
 E lagos azuis, por cima o sol
 Mais sombrio rola; a noite envolve
 Guerreiros em agonia, o lamento selvagem
 De suas bocas dilaceradas.
 Mas silenciosas reúnem-se no fundo dos prados
 Nuvens vermelhas, onde habita um deus irado,
 O sangue vertido, frieza lunar;
 Todos os caminhos desembocam em negra putrefação.
 Sob ramos dourados da noite e das estrelas
 Oscila a sombra da irmã pelo mudo bosque.
 Para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças que sangram;
 E baixinho soam nos juncos as flautas escuras do outono.
 Oh, tão orgulhoso luto! Altares de bronze!
 Hoje uma dor violenta alimenta a chama ardente do espírito:
 Os netos que ainda não nasceram.

Tradução: Cláudia Cavalcanti.

Este é um poema de guerra, sendo o último de Trakl. “Grodek” inicia-se com a descrição de um campo de batalha, formando-se um cenário de morte, degradação e escuridão. Ocorre o desencadeamento de metáforas para a morte, como “nuvens vermelhas”, “sangue vertido”, “sol sombrio”. Novamente o outono e o entardecer aparecem definidos. E aparece novamente a ira de Deus como causa de todo o sofrimento.

No que tange às referências biográficas, estas aparecem não somente na presença da “irmã”, mas muito especialmente no fragmento “a noite envolve / Guerreiros em agonia, o lamento selvagem / De suas bocas dilaceradas”, se o leitor possuir conhecimento de que

Trakl, ocupando o posto de soldado-farmacêutico, viu-se obrigado a cuidar de feridos que, tomados por dores físicas, lhe imploravam a morte (CAVALCANTI, 1994, p. 93). Este poema visionário é como que reflexo da experiência na Primeira Guerra. O poema termina destacando-se um heroísmo associado à morte na guerra (“Oh, tão orgulhoso luto! Altares de bronze!”) e um lamento quanto ao destino final dos que ainda não nasceram.

Quanto à referência da “irmã”, sua sombra aparece para saudar os heróis mortos em batalha. Aqui, essa figura encontra-se dissociada do sentimento pecaminoso para representar uma esperança de salvação. Do mesmo modo ligada a anseios de libertação da morte e de pureza, ela aparece como um “anjo branco” no poema “Primavera da Alma” (publicado em “Sebastian im traum”):

[...]

Pureza! Pureza! Onde estão as veredas terríveis da morte,
Do pardo mutismo de pedra, os penedos da noite
E as sombras sem paz? Refulgente abismo do Sol.

Irmã, quando eu te encontrei em clareira solitária
Do bosque e era meio dia e grande o silêncio dos bichos;
Branca sob o carvalho bravo, e de prata floria o espinheiro.

Tradução: Paulo Quintela.

5 CONCLUSÃO

A obra de Georg Trakl passa por duas fases, sendo dividida pelo ano de 1910: a primeira é de apego à tradição literária; na segunda, o poeta tenta libertar-se dela, iniciando o processo de construção de uma linguagem metafórica, própria e original.

Através do distanciamento de termos cotidianos das suas significações habituais, Trakl cria metáforas cujo hermetismo é sua principal característica; seus poemas abrem-se para inúmeras interpretações. Nisso consiste a grande dificuldade de compreensão da poesia trakliana, o que nem sempre é alcançado. De outra forma, mesmo sem o alcance de uma significação, a superfície estética de um desses poemas é responsável por uma resposta no leitor, de estranhamento, de desorientação.

Na tentativa de compreensão da poesia de Georg Trakl, são necessários, primeiramente, o conhecimento da sua linguagem e, até certo ponto, da sua biografia. Apesar da objetividade da sua linguagem, a poesia trakliana é também expressão individual na medida em que aparecem inúmeras referências biográficas. No entanto, é também resultado de um grande esforço poético: o poeta afasta-se do seu sofrimento como homem, para entregar-se à sua obra, escondendo-se sob máscaras, reduzindo-se à sua sombra e dissolvendo-se, pois Trakl inclui-se em um sofrimento e um destino coletivos.

A subjetividade dessa poesia encontra-se na sua própria visualidade, uma vez que, como observa Modesto Carone Netto, nos poemas traklianos existe um “olho” constitutivo: o mundo apresenta-se através do olhar e do recorte do poeta; esta poesia é já uma interpretação subjetiva do mundo.

Em Trakl, a repetição de símbolos é constante: não somente os temas de decadência e morte se repetem desde sua poesia de juventude, como a paisagem descrita é sempre de outono e de entardecer. Neste ponto, a poesia trakliana reflete a experiência de um tempo, de sua concepção sobre si mesmo, uma época em decadência, em transição - e uma inquietação quanto a isso. A estrutura que os poemas de Trakl assumem a partir de 1910 entra em contato com a consciência de uma linguagem em crise. A construção de uma “nova linguagem” a partir de 1910 é uma tentativa de enfrentar e, ao mesmo tempo, evidenciar uma impossibilidade de comunicação. Em suma, a obra de Georg Trakl está inserida no contexto bastante complexo e diversificado da primeira geração expressionista, sendo um de seus expoentes.

REFERÊNCIAS

BARRENTO, João. **Outono Transfigurado: ciclos e poemas em prosa**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

CÁNEPA, Laura Loguercio. Expressionismo Alemão. In: MASCARELLO, Fernando. **História do Cinema Mundial**. 2ª edição. Campinas: Papyrus, 2007. p. 55-88.

CAVALCANTI, Cláudia. **De profundis e outros poemas**. Iluminuras, 1994.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio**. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989. p. 37-48.

FLEISCHER, Marion. “A realidade precisa ser criada por nós”: rumos da prosa expressionista alemã. In: GUINSBURG, Jacob. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 145-156.

JUNIOR, Norval Baitello. **Dadá-Berlim: Des/Montagem**. São Paulo: Annablume, 1993.

LAGES, Susana Kampff. Poesia Lírica Expressionista. In: GUINSBURG, Jacob. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 157-188.

LUCCHESI, Marco. **Poemas à noite: Georg Trakl, Rainer Maria Rilke**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

MATTOS, Claudia Valladão. Histórico do Expressionismo. In: GUINSBURG, Jacob. **O Expressionismo**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p. 41-63.

MENEZES, Philadelpho. **A crise do passado: modernidade. vanguarda. metamodernidade**. São Paulo: Experimento, 1994.

NETTO, Modesto Carone. **Metáfora e Montagem**. São Paulo: Editora Perspectiva, 1974.

SCHEIDL, Ludwig. **O pré-Expressionismo na literatura alemã: Georg Heym. Georg Trakl. Ernst Stadler**. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra, 1985.

_____. Georg Trakl – poesia e obra. In: **Poemas de Georg Trakl**. Antologia e versão portuguesa de Paulo Quintela. Porto: O oiro do dia, 1981. p. 15-26.

SCHILLING, Voltaire. **Walter Gropius e a Bauhaus**. Disponível em: <educaterra.terra.com.br/voltaire/cultura/2005/03/12/002.htm>. Acessado em 2 de maio de 2009.

SHEPPARD, Richard. O Expressionismo alemão. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral (1890-1930)**. 2ª edição. São Paulo: Companhia Das letras, 1999. p. 223-236.

_____. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral (1890-1930)**. 2ª edição. São Paulo: Companhia Das letras, 1999. p. 263-274.

_____. A poesia expressionista alemã. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral (1890-1930)**. 2ª edição. São Paulo: Companhia Das letras, 1999. p. 313-320.

