UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE LETRAS MODERNAS
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ

MARIANA ARAUJO BRAGA

Figurações do *Unterwelt* na obra de Yvan Goll a partir da leitura dos poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918).

Versão Corrigida

São Paulo
2019

MARIANA ARAUJO BRAGA

Figurações do *Unterwelt* na obra de Yvan Goll a partir da leitura dos poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918).

Versão Corrigida

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Orientador: Prof^a Dr^a Juliana Pasquarelli Perez.

SÃO PAULO

2019

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catálogo na Publicação Serviço de
Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

B813f Braga, Mariana Araujo
Figurações do Unterwelt na obra de Yvan Goll a partir da leitura dos poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918) / Mariana Araujo Braga ; orientadora Juliana Pasquarelli Perez. - São Paulo, 2019. 156 f.

Dissertação (Mestrado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Letras Modernas. Área de concentração: Língua e Literatura Alemã.

1. Poesia. 2. Literatura Alemã. 3. Século XX. 4. Modernidade. I. Perez, Juliana Pasquarelli, orient.
II. Título

ENTREGA DO EXEMPLAR CORRIGIDO DA
DISSERTAÇÃO/TESE

Termo de Ciência e Concordância do (a) orientador (a)

Nome do (a) aluno (a): Mariana Araujo Braga

Data da defesa: 11/11/2019

Nome do Prof. (a) orientador (a): Juliana Pasquarelli Perez

Nos termos da legislação vigente, declaro **ESTAR CIENTE** do conteúdo deste **EXEMPLAR CORRIGIDO** elaborado em atenção às sugestões dos membros da comissão Julgadora na sessão de defesa do trabalho, manifestando-me **plenamente favorável** ao seu encaminhamento e publicação no **Portal Digital de Teses da USP.**

São Paulo, 04 / 02 / 2020

(Assinatura do (a) orientador (a))

BRAGA, Mariana Araujo. **Figurações do *Unterwelt* na obra de Yvan Goll a partir da leitura dos poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918).** Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Língua e Literatura Alemã do Departamento de Letras Modernas da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo para obtenção do título de Mestre em Letras.

Aprovado em:

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____ Instituição: _____

Julgamento: _____ Assinatura: _____

AGRADECIMENTOS

A Deus. *Todas as coisas foram feitas por ele, e sem ele nada do que foi feito se fez.*

a Juliana P. Perez, por sua paciência, carinho, cuidado, orientação e competência profissional. Sobretudo, obrigada por sempre acreditar.

ao Professor Helmut Galle por suas valiosas contribuições;

aos meus companheiros de academia e vida: Anna, Matheus, Mariana, Silvia, Danilo e Daniel;

a Ilza, pela amizade, liderança e exemplo;

a EEFE e a todos (as) amigos (as) que ali tenho, pelo suporte no decorrer do caminho;

aos amigos da dança, do tênis e do CCB-USP.

a Rosamalia, Patrícia, Valeria, Amanda, Carla, Thais e Silvia pela confiança e carinho.

a Marcelo e Bernardo, pela amizade e compreensão;

a todos os meus familiares, em especial ao Thiago, pela orientação espiritual;

a Maria Socorro, mãe e, *antes de tudo, uma forte*. Sem a sua coorientação este trabalho jamais seria possível.

a Marina, minha irmã, pelo apoio, paciência e parceria. Minha admiração.

a Vinicius, com amor.

a Chiquinho, *in memoriam*.

RESUMO

BRAGA, M. A. **Figurações do *Unterwelt* na obra de Yvan Goll a partir da leitura dos poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918).** 2019. f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Esta dissertação se propõe a contextualizar e analisar as imagens de “Unterwelt” presentes na obra de Yvan Goll a partir da interpretação de dois poemas de mesmo título: “Unterwelt” (1917), publicado na revista *Die Aktion*, e “Unterwelt” (1918), publicado no ciclo de poemas *Der neue Orpheus: eine Dithyrambe* (1918). Partimos do pressuposto de que há uma diversidade de figuras na poesia de Goll que são mobilizadas para dar forma a uma concepção de *Unterwelt* própria, calcada nas experiências poéticas e biográficas do autor. Na busca por compreender como tais figuras se mobilizam, será importante, por um lado, recuperar a trajetória do poeta, suas relações literárias e os temas que lhe foram caros durante a vida, e, por outro, sondar as razões pelas quais a imagem do *Unterwelt* se assenta tão bem à representação desse estágio de Modernidade. Consideramos, sobretudo, que é relevante entender como Goll se apropria do *topos* da descida aos infernos para criar uma concepção original de *Unterwelt*, fazendo parte de uma tradição de recuperação do mito e ao mesmo tempo dela se diferenciando. Por fim a proficuidade da imagem do *Unterwelt* na obra de Goll nos permite circular pelos textos do autor e considerar também outros textos do autor a fim de dar suporte à análise dos dois poemas escolhidos.

Palavras-chave: Yvan Goll, *Unterwelt*, Orfeu, catábase, Modernidade.

ABSTRACT

BRAGA, M. A. *Unterwelt's figuration in Yvan Goll's work from the reading of the poems “Unterwelt” (1917) and “Unterwelt” (1918)*. 2019. f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This dissertation intends to contextualize and analyze the images of “Unterwelt” present in Yvan Goll's work from the interpretation of two poems of the same title: “Unterwelt” (1917), published in *Die Aktion* magazine, and “Unterwelt” (1918), published in the cycle of poems *Der neue Orpheus: eine Dithyrambe* (1918). We assume that there is a diversity of figures in Goll's poetry that are mobilized to form a *Unterwelt* conception of his own, based on the author's poetic and biographical experiences. In the quest to understand how these figures mobilize, it will be important, on the one hand, to recover the poet's trajectory, his literary relations and the themes that were dear to him during his life, and, on the other hand, to probe the reasons why the image of the *Unterwelt* fits so well with the representation of this stage of Modernity. Above all, we consider it important to understand how Goll appropriates the *topos* of the descent into hell to create an original conception of *Unterwelt*, part of a tradition of myth recovery and at the same time differentiating from it. Finally, the proficiency of the image of *Unterwelt* in Goll's work allows us to circulate through the author's texts and also consider other author's texts in order to support the analysis of the two chosen poems.

Keywords: Yvan Goll, Unterwelt, Orpheus, *catabasis*, Modernity.

ZUSAMMENFASSUNG

BRAGA, M. A. **Figurationen der Unterwelt in Yvan Golls Werk aus der Lektüre der Gedichte "Unterwelt" (1917) und "Unterwelt" (1918).** 2019. f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

Mit dieser Dissertation sollen die vorhandenen Bilder der *Unterwelt* in Yvan Golls Werken kontextualisiert und analysiert werden. Wir gehen von der Analyse und Interpretation des Gedichts "Unterwelt" (1917) aus der Zeitschrift *Die Aktion und des Gedichts "Unterwelt" (1918) aus dem Gedichtzyklus *Der neue Orpheus: eine Dithyrambe* (1918) aus. Aus dieser Analyse heraus lässt sich verstehen, dass es eine Vielzahl von Figuren in Golls Gedichten gibt, die auf der Grundlage der poetischen und biografischen Erfahrungen des Autors zu einer eigenen *Unterwelt* Konzeption mobilisiert werden. Um zu verstehen, wie diese Figuren mobilisieren, ist es einerseits wichtig, der Lebensweg des Dichters, seine literarischen Beziehungen und die Themen, die ihm in seinem Leben am Herzen lagen, wiederherzustellen und andererseits die Gründe für das Bild der *Unterwelt* so gut zur Darstellung dieser Stufe der Moderne passt. Vor allem ist es uns wichtig zu verstehen, wie Goll die Gipfel des Abstiegs in die Hölle nutzt, um eine originelle Vorstellung von Unterwelt zu schaffen, die zu einem Teil einer Tradition der Mythenwiederherstellung gehört und sich gleichzeitig von dieser unterscheidet. Schließlich erlaubt es uns die Kenntnis des Bildes von Unterwelt in Golls Werk, durch die Texte des Autors zu zirkulieren und auch die Texte anderer Autoren zu berücksichtigen, um die Analyse der beiden ausgewählten Gedichte zu unterstützen.*

Schlüsselwörter: Yvan Goll, Unterwelt, Orpheus, Katabasis, Moderne.

NOTA PRELIMINAR

No intuito de auxiliar a leitura desta dissertação, optou-se, em caso de citações em língua alemã sem tradução publicada em português, pela manutenção dos textos originais e a inclusão de nota de rodapé com uma sugestão de tradução. Esse mesmo padrão foi mantido na apresentação dos poemas. Ao longo do trabalho, quando não expressamente indicado o tradutor, a tradução é de nossa autoria. As traduções que apresentamos têm finalidade meramente instrumental e servem como apoio ao leitor não familiarizado com o idioma.

Considerando a coincidência de títulos entre os poemas e as obras de Yvan Goll, a fim de minimizar a imprecisão e viabilizar a compreensão deste trabalho, apresentamos brevemente a seguir algumas informações sobre o *corpus* principal e os poemas de apoio mencionados.

Corpus principal

“Unterwelt” (1917) – Consta na seção de poemas avulsos publicados por Goll entre 1906 e 1930 e reunidos pela editora Barbara Glauert-Hesse no primeiro volume da coleção publicada em 1996.

“Unterwelt” (1918) – Poema de abertura do ciclo *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe*. O ciclo é formado por sete poemas narrativos, interdependentes entre si; apenas o primeiro poema do ciclo compõe o *corpus* desta pesquisa.

Poemas de apoio

“Cafe” (1917) – Poema avulso reunido na já mencionada coletânea de Glauert-Hesse (1996:23);

“Chor der Proletarier” (1917) – Poema inserido na coletânea *Requiem für die Gefallenen von Europe* e apresentado na coletânea de Glauert-Hesse (1996: 47);

“Cafe” (1918) – Quinto poema do ciclo *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe* (Glauert-Hesse, 1996: 103)

“Der Streik” (1918) – Poema que compõe o ciclo *Dithyramben* (Glauert-Hesse, 1996: 65);

“Noemi” (1918) - Poema que compõe o ciclo *Dithyramben* (Glauert-Hesse, 1996:127). O poema foi traduzido por Claudia Cavalcanti (2000: 83);

“Der Styx”, “Die Kokotte”, “Nachtwandlerinnen” e “Der Varieté-Neger” – quatro poemas presentes no ciclo de poema intitulado *Die Unterwelt*, publicado em 1919 (Glauert-Hesse, 1996: 137-171). O poema “Der Varieté-Neger” foi traduzido por Maria Aparecida Barbosa (2011); “Der neue Orpheus” – Poema publicado em *Der Eiffelturm* em 1924 e traduzido por Claudia Cavalcanti (2000: 71).

SUMÁRIO

1. INTRODUÇÃO.....	13
1.1 O Hades como espaço mítico-geográfico e arquetípico.....	17
2. YVAN GOLL: ENTRE LIMIARES.....	26
2.1 O poeta e a atuação às magens.....	30
2.2 De pontes e redes: o olhar de Goll para a América Latina.....	38
3. UNTERWELT (1917)	42
3.1 O olho, o olhar e a construção da voz poética.....	50
3.2 A percepção do espaço.....	58
4. UNTERWELT (1918).....	90
4.1 Os <i>Salmos</i> na composição poética de “Unterwelt” (1918).....	97
4.2 Sob o signo de Orfeu: presença do mito na obra de Yvan Goll.....	114
4.3 Narratividade e a missão órfica.....	123
5. CONCLUSÃO.....	144
6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS.....	150

1. INTRODUÇÃO

*Unterwelt*¹ é uma imagem profícua nas publicações de Yvan Goll (1891–1950), notadamente entre os anos de 1917 e 1924, período este que compreende parte da chamada "década expressionista"² e os anos subsequentes, ainda fortemente marcados pela reflexão poética feita pelo autor à luz do Expressionismo. Ao qualificar a presença da palavra *Unterwelt* como 'profícua' dentro do contexto da produção literária de Goll, aponta-se não somente para a frequência considerável do termo em sua obra poética, mas também à riqueza de imagens que ela mobiliza, e que atuam como possível fio condutor para a leitura de sua poesia. Na presente dissertação nos interessa compreender não a palavra em si, mas as diferentes imagens de *Unterwelt* – e as imagens periféricas à ela associadas – que são trabalhadas poeticamente para compor reflexões caras a Goll nas primeiras décadas do século XX, particularmente entre 1917 e 1918, anos que marcaram a publicação de dois poemas com o mesmo título: "Unterwelt" (1917) e "Unterwelt" (1918).

A confirmação da presença das imagens relativas à *Unterwelt* na obra de Goll é extensamente observada em suas publicações entre os anos 1917 e 1924, contudo analisamos nesta dissertação apenas aquelas que apresentam "Unterwelt" como título – caso do poema de 1917 e do poema de abertura do ciclo *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe* (1918). Os demais poemas mencionados brevemente ao longo da dissertação operam como suporte à interpretação dos poemas mencionados. Dentre eles, citaremos com frequência poemas congregados sob o ciclo *Die Unterwelt* (1919).

Segundo o dicionário *Duden*, há duas acepções para o termo "Unterwelt" em alemão: a primeira estaria vinculada à mitologia grega e seria o lugar da morada dos mortos ou, ainda, o Tártaro. A segunda seria um ambiente obscuro, formado por criminosos profissionais, especialmente nas grandes cidades. O mesmo dicionário fornece alguns termos sinônimos: Reino do diabo, lugar de tormento eterno, abisso, reino das trevas, Seol, Hades, Orco, Inferno; Sociedade secreta, organização secreta, máfia ou grupo criminoso³. As definições trazidas pelo

¹ "Unterwelt" é comumente traduzido para o português como "submundo", verificável em dicionários e traduções literárias, como atesta o poema "O novo Orfeu", traduzido por Claudia Cavalcanti (2000: 70)

² Robert Vilain chama o período de 1912 a 1922 de "a década expressionista de Yvan Goll" (2013, p.99), embora tal denominação não possa ser compreendida como um ciclo fechado, uma vez que Goll continuou traduzindo e republicando trabalhos da chamada década expressionista muito depois de ter declarado a morte do mesmo.

³ Unterwelt: 1. (griechische Mythologie) Totenreich; Tartaros. 2. zwielichtiges Milieu von Berufsverbrechern [in Großstädten]. Sinônimos: Reich des Teufels; (dichterisch) Ort der ewigen Pein; (veraltet) Abyssus; (biblisch) Reich der Finsternis; (Mythologie) Schattenreich, Totenreich; (griechische Mythologie) Erebus, Hades, Tartaros; (römische Mythologie) Orkus; (Religion) Hölle; (Volkskunde) Nobiskrug, Geheimbund, Geheimorganisation, Mafia, Syndikat, Verbrecherbande; (abwertend) Mob <http://www.duden.de/rechtschreibung/Unterwelt>

dicionário alemão são importantes para jogar luz sobre o universo de imagens que formam o *Unterwelt* na obra de Goll. Por um lado, optamos por manter o termo na língua original com a consciência de que o autor amplia o seu sentido tradicional e o ressignifica em sua produção poética, e por outro lado, porque os termos da língua portuguesa que poderiam servir à tradução do original alemão não encerrariam em si as duas concepções fundamentais para que tal tradução fosse coerente com a proposta do poeta. O termo ‘submundo’, em primeira instância aquele que mais se aproximaria das concepções acima mencionadas, em português é fortemente marcado por duas acepções: a de marginalização ou exclusão social e a de delinquência, banditismo. Embora ambas estejam presentes nas imagens associadas ao *Unterwelt* e sejam mobilizadas por Goll, falta o componente da mitologia clássica que é essencial para compreender o jogo de imagens que o termo alemão permite⁴. É curioso que no dicionário alemão estejam presentes as duas definições já mencionadas, sendo que o componente clássico aparece como primeira acepção, ou seja, a mais comum. Já na entrada ‘submundo’, em dicionários de língua portuguesa como Houaiss (2009) e Aurélio (2009), a definição clássica sequer é mencionada, havendo somente as acepções de marginalidade e delinquência. De fato, a ideia de submundo como o lugar dos mortos na mitologia grega não parece ser uma associação imediata para os falantes de língua portuguesa, mesmo quando o termo é buscado combinado a outros em catálogos de bibliotecas, por exemplo. Encontra-se facilmente as expressões “submundo das drogas”, “submundo do jornalismo esportivo”, “submundo da prostituição” e “submundo dos escritos literários”, mas não “submundo clássico”⁵. Acreditamos, portanto, que a tradução de *Unterwelt* por ‘submundo’ causaria uma significativa perda de sentido para a compreensão da obra, o mesmo acontecendo com a utilização de termos como abismo, trevas, Tártaro ou mundo inferior. Cada uma dessas possíveis traduções não apreende com o necessário rigor as nuances apontadas pelos escritos do autor. Tais considerações se estendem também a outros poemas presentes no ciclo *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe* (1918), como “Boulevard” e “Absolution”; estão presentes indiretamente em diversos poemas através de referências a figuras expoentes do mundo inferior da mitologia grega, como Orfeu, Aqueronte, Estige e Eurídice e se ligam, concomitantemente, a diversas figuras marginalizadas pela

⁴ Há ainda registros da ocorrência de Hades como um sinônimo possível na língua portuguesa, entretanto, tal termo também seria insuficiente e não abarcaria o sentido de marginalidade que o termo em alemão permite.

⁵ Segundo o dicionário Houaiss (2009), a etimologia de submundo em português viria da palavra inglesa *underworld*, que tal qual o alemão apresentaria as duas acepções: de marginalidade e a referência clássica. No dicionário Oxford Advanced Learner’s Dictionary of Current English de 1989 a primeira acepção é aquela vinculada à mitologia grega e a segunda se refere à marginalidade e banditismo. Já na versão atualizada de 2005 o mesmo dicionário inverte a ordem das acepções.

sociedade da época ou ligadas ao submundo da ilegalidade, como artistas de rua, bêbados, meretrizes, operários, entre outras. Cumpre, todavia, destacar o já mencionado ciclo de poemas intitulado *Die Unterwelt. Gedichte* (1919) como a manifestação mais notável de tais imagens. São 52 poemas reunidos num volume que apresenta toda a sorte de personagens e figuras congregadas.

Robert Vilain (2013), no artigo intitulado *The death of Expressionism: Yvan Goll (1891–1950)*, faz um percurso sobre a obra de Goll publicada em sua década considerada expressionista e observa que *Die Unterwelt* é pensado a partir de duas possibilidades:

- 1) Presença das subclasses dos desempregados, criminosos, prostitutas, artistas de cabaré, bêbados, entre outros;
- 2) A vida em si mesma, no momento presente, em oposição à ideia de transcendência após a morte.

Parte-se do pressuposto que tais perspectivas não estão presentes somente no ciclo mencionado, e que despontam também em outras publicações do autor, com intensidade maior entre 1917 e 1919, quando a imagem do *Unterwelt* surge com regularidade em sua poesia.

A clara manifestação das imagens do *Unterwelt* nas obras desse período pode ser conferida a partir da publicação da coletânea de Bárbara Glauert-Hesse, em 1996, que editou a obra lírica de Goll organizando-a segundo o período em que foram publicadas e a temática que abordam. O trabalho de edição de Glauert-Hesse propõe a divisão da lírica de Goll em quatro momentos distintos: *Frühe Gedichte*, que compreende o período entre 1906 e 1930; *Liebesgedichte* (1917-1950); *Jean sans Terre-Zyklus* (1936-1944), considerada a obra prima da carreira literária de Goll, e *Späte Gedichte* (1930 a 1950). Não obstante os poemas de amor (*Liebesgedichte*) tenham sido publicados concomitantemente com diversos poemas presentes em *Frühe Gedichte*, eles foram editados à parte em virtude da temática e estilos muito diversos, bem como da coautoria de Claire Goll em certas publicações do período.

Interessa-nos nesta pesquisa o volume denominado *Frühe Gedichte*, que compreende grande parte das obras consideradas expressionistas pelos críticos, embora se saiba que o caminho da categorização das obras de Yvan Goll entre as diversas vertentes artísticas do período não ofereça terreno seguro, uma vez que o poeta transitou com liberdade entre os grupos em voga nos primeiros anos da década de 20. Não obstante, há alguns trabalhos que se debruçaram sobre a obra de Yvan Goll em busca de suas características vanguardistas, entre eles o artigo *Iwan Goll's Reception of Italian Futurism and French Orphism*, de J. J. White (1997) e o trabalho elaborado por Joachim Müller, em 1962, intitulado *Yvan Goll im deutschen*

Expressionismus. Ambas as publicações apontam aspectos importantes da relação de Yvan Goll com círculos artísticos, sendo que o próprio autor se situa, em seu texto *Der Expressionismus stirbt* (1921), como parte do movimento expressionista.

Wer war nicht dabei? Ich war dabei: "neuer Orpheus". Kein einziger Expressionist war Reaktionär. Kein einziger war nicht Anti-Krieg. Kein Einziger, der nicht an Brüderschaft und Gemeinschaft glaubte. Auch bei den Malern. Beweis: "Gesinnung". Und Expressionismus war eine schöne, gute, große Sache. Solidarität der Geistigen. [...] aber das Resultat ist leider, und ohne Schuld der Expressionisten, die deutsche Republik 1920. Ladenschild. Pause. Bitte rechts hinausgehn. Der Expressionist sperrt den Mund auf... [...]" (GOLL, 1921, p.8)⁶

Tal declaração por parte do autor não encerra o debate sobre as múltiplas influências que perpassaram suas obras, ao contrário, apenas sinaliza a consciência de Goll de sua participação no cenário artístico do período. O envolvimento de Goll na chamada "querela do Surrealismo"⁷ reforça a ideia já mencionada. Ademais, não se pode desconsiderar a participação de Goll no movimento denominado Zenitismo⁸, fruto de seu forte interesse pela literatura do Leste europeu e fundado em parceria com o poeta Ljubomir Micić (1895-1971), em Belgrado, no início dos anos 1920. Na revista *Zenit*, Goll publica importantes ensaios, como o já mencionado *Der Expressionismus stirbt*, além de estabelecer uma correspondência entre os cenários artísticos francês e alemão com as múltiplas literaturas do Leste.

Tais discussões abrem portas para a poética de Goll, possibilitam discutir a presença de Goll na mais conhecida coletânea de poesia expressionista, *Menschheitsdämmerung* (1920) e, em períodos bastante próximos, sua também presença nas discussões sobre o Surrealismo, o Futurismo, o Orfismo e o Zenitismo.

⁶ Quem não fazia parte? Eu fazia: "O novo Orfeu". Nem um único expressionista foi reacionário. Nem um único não foi anti-guerra. Não havia um que não acreditasse em fraternidade e companheirismo. Os pintores também. Prova: "Mentalidade". E o expressionismo era uma coisa linda, boa e grande. Solidariedade do espiritual. [...] mas o resultado é, infelizmente, e sem culpa dos expressionistas, a República Alemã de 1920. Letreiro. Pausa. Por favor, vire à direita. O expressionista se cala ... [...]" (GOLL, 1921: 8)

⁷ Em 1924 agita-se, nos bastidores do cenário artístico francês, uma disputa pelo uso do termo "Surrealismo". A palavra foi primeiramente atribuída à Apollinaire, por ocasião da apresentação do balé Parade, em 1917. A partir de 1924 dois grupos se formam: de um lado Paul Dermée e Yvan Goll e do outro Andre Breton e Luis Aragon. Dermée e Goll eram a favor do uso mais abrangente do termo, enquanto Breton delinearia contornos mais bem definidos (nas palavras de Dermée, "estreitos") que ele publicou, na revista *L'Esprit Nouveau*, como Manifesto do Surrealismo. O final da questão se deu com o abandono do termo por Dermée e Goll em favor de uma expressão mais abrangente, o chamado "Panlirismo". (cf. CARVALHO, 2008.)

⁸ Tal movimento pode ser compreendido como uma variação do Expressionismo e foi fundado a partir da publicação da revista *Zenit*, que teve edições disponibilizadas entre 1921 e 1926, quando Micić foi preso pelo teor socialista de algumas publicações. (Cf. JOVANOVIĆ, 2008)

1.1.O Hades como espaço mítico-geográfico e arquetípico

Há da Itália no centro, ao pé de uns montes:
Floresta escura o fecha, e entre penedos
Em vórtices fragosa uma torrente
Pelo mundo murmura. Aqui, do torvo
Plutão respiradouro, antro medonho
Profunda, e as fauces pestilentes mostra
Do fendido Aqueronte ampla voragem,
Onde sumiu-se a Fúria, o céu e a terra
Do seu bafejo odioso aliviando.
(VIRGILIO, 2005, p. 213)

Assim descreve Virgílio o pórtico do Hades no Canto VII da *Eneida*, fonte importante para a construção do imaginário antigo e moderno sobre o lugar destinado às almas dos que morreram e elemento fundamental para compreender o *Unterwelt* da poesia de Yvan Goll. À descrição de Virgílio, somam-se outras descrições clássicas importantes, como atestam textos da Antiguidade. Suzanne Christine Lye (2016), defende que as descrições das cenas no Submundo, em especial na tradição grega, podem ser estudadas para além de sua função ritualística e mitológica, enfatizando o seu papel fundamental como dispositivo literário para permitir situações como comentários autorais, a comunicação autor-leitor e a intertextualidade entre textos clássicos que os inserem numa mesma tradição histórica e literária. Dessa forma, para Lye, Homero teria colocado Ulisses frente a frente com Aquiles e Agamenon na *Odisseia* como forma de refletir sobre a ideia de heroísmo. Por sua vez, Platão pôde imaginar Sócrates em diálogo com Homero, Ajax e Orfeu para tratar do conceito de justiça na *Apologia de Sócrates* (id.p. iii). De fato, a catábase como função narrativa e forma de transmutar a figura do poeta será importante para a composição dos poemas aqui analisados e ajuda a compreender a escolha de Orfeu como metáfora do artista e como máscara para o próprio Yvan Goll. Procedimento semelhante é usado por T.S Eliot (1888-1968) na construção de obras como *The Waste Land* (1922) e *Four Quartets* (1943), cuja representação do mito da descida aos infernos permeia a produção artística e está intimamente ligada com sua biografia, marcada por enfermidades psiquiátricas e o casamento tempestuoso com Vivienne Eliot (1888-1947)⁹.

A descida aos infernos prevê a existência de um local que é ao mesmo tempo mítico e geográfico, no sentido de que é concebido no imaginário antigo como um local específico, com localização determinada e marcado por características topográficas que são o reflexo da própria concepção de mundo greco-latina. A compreensão das faces mítica e geográfica permite ler a

⁹ Sobre a presença do mito da descida ao Hades na obra de Eliot há um longo estudo de Evans Smith (1986: 47).

poética de Goll de modo mais acurado, unindo as experiências biográficas do poeta, sua predileção pela figura do *Unterwelt* e de Orfeu, a ideia de deslocamento e caminho – abundantemente trabalhadas em sua obra – e sobretudo a concretude das imagens do *Unterwelt*, referência metafórica e metonímica na lírica de Goll.

A citação de Virgílio que abre este capítulo apresenta parte da concepção imaginária sobre o que seria o Hades. Roberta Casagrande-Kim (2012) realizou um longo estudo sobre a topografia e paisagens do submundo, particularmente através dos textos latinos e concluiu que o Hades é um espelho do *oikoumene*, isto é, do mundo superior. E essa relação se daria pelo conhecimento geográfico dos povos gregos e latinos, que aplicariam seus conhecimentos do mundo superior, dos vivos, para criar uma imagem do que seria o mundo inferior, dos mortos.

Casagrande-Kim cita como exemplo o caso de Strabo, filósofo e geógrafo romano, que compreendia a terra como sendo dividida em cinco zonas distintas, que teriam sido imaginadas com base em ideias de Parmênides de Elea: “*In this scheme, the Earth was divided into five zones, extending around the planet in broad bands: two temperate, two frigid, and a torrid zone, with the ocean, mostly interpreted as a river, encircling the lands.*” (2012: 21). A autora reafirma, ainda, que em passagens de Cícero e Virgílio, ambos escritos próximos ao manual de geografia de Strabo, há evidências de que a divisão geográfica terrestre em zonas era bem aceita. A percepção de que algumas dessas terras eram habitadas e outras não, havendo então povos que viveriam isolados e não eram conhecidos, contribuiu para a formação de um imaginário do que seria o “mundo conhecido” e o “mundo desconhecido”, dando margem para a imaginação de um local como o Hades. Nesse sentido, não é difícil imaginar as razões pelas quais o Hades é representado por diversas vezes como terra desconhecida cuja entrada, entretanto, estaria situada no mundo dos vivos, permitindo a passagem de um ao outro, ainda que a entrada se localizasse em lugares remotos e o acesso a ele dependesse de forças místicas superiores. O trecho de Virgílio ilustra bem a percepção do Hades como um local com marcação geográfica *específica*: trata-se de uma entrada que se localiza no centro da Itália, “ao pé de uns montes”. Assim como a terra está circundada por um grande rio – o oceano – e teria sua divisão em zonas marcadas por diferentes rios – as chamadas fronteiras naturais –, o Hades teria composição semelhante.

A visão dos gregos sobre o que era assunto da geografia diferia significativamente daquela desenvolvida posteriormente pelos romanos. Os primeiros estavam mais interessados no Cosmo, em conhecer a terra a partir de uma perspectiva etnocêntrica, em que o mundo era medido a partir dessa *oikoumene*. Já para os romanos, a perspectiva era etnográfica, interessada

muito mais nos estudos do território, sem se preocupar com regiões ou astros remotos. A aproximação de ambas as perspectivas, segundo Casagrande-Kim, resultou numa geografia única, onde as terras conhecidas e desconhecidas eram descritas da mesma maneira (cf. id., p. 28).

No caso específico dos romanos, seu modo de se relacionar com o espaço influenciou significativamente as descrições do Hades. Casagrande-Kim cita como exemplo, novamente, o texto de Virgílio: segundo a autora, como as fronteiras do Império Romano estavam o tempo todo em expansão e, por isso, uma visão do todo do Império não era mais possível, Virgílio teria optado por descrever o Hades relatando apenas o mundo conhecido pelos olhos do protagonista, da mesma forma como nas descrições dos cartógrafos. Ao descrever as regiões do Submundo, Virgílio não usa de ideias abstratas ou distantes, mas inclui em sua obra apenas aquelas regiões que têm relação com os eventos narrados

Em resumo, não é somente o olhar “informado”, ou seja, o olhar que depende de certas constituições psicológicas e sociais do próprio sujeito, que influencia na percepção das imagens pelo leitor. Para Katherine Clarke e Pietro Janni (*apud* CASAGRANDE-KIM, 2012, p.43), o espaço é conhecido a partir da experiência e, por conseguinte, o mesmo espaço pode ser percebido de modo diferente por pessoas diferentes. Isso implica dizer que a percepção sobre o mundo inferior a partir dos relatos presentes nas narrativas faz com que o leitor o perceba de acordo com aquele que narra, isto é, da experiência do outro. Quando consideramos a análise do Hades como resultado da mediação entre elementos da realidade e da fantasia, conforme propõe a autora, o papel do leitor é tanto de se engajar na decodificação dos enredos quanto na identificação dos elementos topográficos. Na Antiguidade tal processo era feito de acordo com as coordenadas culturais, religiosas e geográficas do sujeito daquela época. Isso pressupõe também uma capacidade humana de criar imagens espaciais mentais – o que implica dizer que não há somente os espaços “cartográficos” na descrição do Hades, mas também elementos que dependem de certa capacidade imaginativa.

As descrições dos autores clássicos, como Virgílio, exemplo com o qual trabalhamos neste capítulo, dependem de dois procedimentos de acesso possíveis ao Hades: a catábase e a necromancia ou *nekya*, termo mais usado na tradição grega. Ambos são procedimentos a partir dos quais os autores latinos constroem uma imagem do Hades e afetam significativamente o modo como a geografia do mundo inferior é descrita. A diferença fundamental é que na catábase o autor e o leitor seguem o herói em sua jornada pelo Hades, passando de um local a outro e a visão total do local não é possível, mas necessita ser complementada pela imaginação do leitor.

Não cabe ao narrador, portanto, apresentar qualquer paisagem que não esteja no campo de visão do protagonista ou que a contradiga.¹⁰ Heloisa Penna (2018, p. 151) descreve duas importantes catábases presentes na obra virgiliana: a de Orfeu e a de Eneias. A autora inclui ainda uma terceira catábase, mas de ordem diferente destas que aqui examinamos –Aristeu, pastor filho de Apolo e Cirene, faz a descida ao reino subaquático em busca de conselhos para recuperar a colmeia perdida. Penna descreve a catábase de Orfeu no canto IV das Geórgicas como um ensaio para aquela que seria realizada por Eneias, no canto VI da Eneida, destacando que ambos têm a descida marcada pelo sentimento de perda: Orfeu perdera sua esposa, razão de sua vida e de sua arte e Eneias perdera, por sua vez, a pátria, a esposa e o pai.

Já a *nekyia* ou necromancia, outro possível acesso ao mundo inferior, consiste da invocação das almas ou de uma alma específica que esclarece ao protagonista aspectos do mundo inferior, ou seja, não se pressupõe o deslocamento. O efeito prático de tal procedimento para a narrativa é que as paisagens e locais que serão dados ao conhecimento do leitor se limitarão não à jornada do protagonista, mas à posição geográfica da alma invocada no Submundo, à relevância dos diferentes espaços na história que será revelada pelo ser invocado e às demandas dos seus interlocutores.¹¹ Um exemplo de Nekya é apresentado na Odisseia, quando Ulisses invoca o cego Tirésias, a fim de obter conhecimento de sua jornada. Aparecido Rossi (2015) chama atenção para as libações realizadas junto à abertura do Hades:

[...]
O Oceano abeiramos até onde nos indicara Circe.
Perimedes, Mais Euríloco, as vítimas sustinha;
De espada a cova cubital escavo;
De mulso e leite libações vazamos
Às mãos ambas, depois de mero vinho,
Terceiras de água, e branco farro mesclo.
Imploro aos oucos manes e prometo,
Em Ítaca imolada a melhor toura,
De dons a pira encher, e ao só Tirésias
Preto carneiro consagrar sem mancha,
Flor dos nossos rebanhos. Evocados
Os defuntos, as vítimas degolo,
Flui na cova o cruor: do Érebo as almas
Congregavam-se em turmas, noivas, moços,
Melancólicos velhos, virgenzinhas
Do luto prematuro angustiadas,
Muitos guerreiros em sangrentas armas
De êneas lanças passados; ante a cova,
Num confuso rumor, se atropelavam.

¹⁰ In the katabases the author and the reader follow the hero in his trip from one location in the Underworld to the next, observing the landscape through the eyes of the protagonist. The gaze cannot be diverted from the journey's path, or expanded beyond the landmarks the hero notices. (CASAGRANDE-KIM, 2012: 80).

¹¹ [...] the landscapes recurring in the necromancies are presented directly by evoked souls that limit the numbers of infernal landmarks not according to their respective locations or positions on the road, but rather to the souls' stories or to their responses to direct questions from the interlocutors. (id., p. 81)

Pálido e em susto, exorto a que esfoladas
Queimem-se as reses pelo bronze troncas;
Voto a Plutão pujante e à seva esposa.
De espada arredo os mortos, que não bebam
Sem que eu tenha o adivinho interrogado.
[...]
(HOMERO, 2009, p. 120-121)

O excerto acima aponta alguns dos elementos ritualísticos usados para atrair as almas do submundo: vinho, mel, farinha e sangue. Rossi atenta, ainda, para a acepção antiga de que os mortos podem sorver forças dos alimentos dos vivos, pois dela precisariam para realizar a passagem. O fundamental, entretanto, é que Ulisses se utiliza da *nekya* na busca pela sabedoria, na figura do cego Tirésias, a quem é dado visualizar coisas que nenhum outro ser consegue. O contato com o mundo dos mortos, nesse caso, tem objetivos completamente diferentes daquele previsto na catábase de Orfeu. Este último visava recuperar o amor perdido, enquanto Ulisses buscava o conhecimento, a solução para o problema que ora se lhe afigurava: a impossibilidade de achar o caminho do lar.

A realização de qualquer uma das operações de acesso ao Hades, seja a catábase ou a necromancia, pressupõe a existência de um local geográfico, que varia entre gregos e romanos. Para os gregos, muitas vezes os heróis tinham que realizar grandes viagens a fim de acessar o Submundo, indo para além dos limites do mundo conhecido. Já para os romanos, as entradas do Hades estavam localizadas em todos os lugares da *oikoumene*, entretanto eram escondidas, como picos de montanhas ou cavernas (cf. CASAGRANDE-KIM, 2012, p. 92). O Hades é concebido formado por quatro partes principais: o Orco, as Planícies aquerônticas, o Tártaro e os Campos Elíseos. Cada uma dessas partes teria uma geografia e arquitetura próprias, seriam também circundadas por torres ou diferentes rios e povoadas por diferentes almas, cujo destino é selado pelos juízes do submundo: Radamantus, Minos e Aiacos. Em descrição resumida, uma vez que não é objetivo deste trabalho discorrer sobre todos os aspectos do Hades, Casagrande-Kim (2012, p. 82) esclarece os pontos principais:

Orcus is the first region encountered by any living or dead soul, *de facto* the vestibule to Hades. It extends, with some variations due to the different *lectiones*, from one of the entrances on the Earth's surface to the banks of the Styx or to one of the other infernal rivers. **The Acherusian Plains** are an intermediary region located right next to Orcus and before Tartarus and Elysium. Rarely described by the Roman writers, the Plains host the souls of those neither damned nor blessed, separating them in different fields according to their way of death (suicide, crib death, death in war, etc.). Once past this region, a cross in the path divides **Tartarus**, a confined and walled area where the damned souls atone for their sins, from the **Elysian Fields**, where the souls of the blessed enjoy their Afterlife in a state of eternal bliss. (Grifo nosso)

A figura abaixo permite visualizar melhor a concepção do Hades, segundo a interpretação da autora sobre a Eneida de Virgílio.

Figura 01: Mapa do Hades a partir da leitura de Virgílio.

Fonte: CASAGRANDE-KIM, 2012, p. 263

A concepção de Hades como local complexo, com diferentes níveis será importante para compreendermos a presença do mito na obra de Yvan Goll. Mais do que a concepção de um local de tormentos, o *Unterwelt* de Goll será o espaço em que se realiza o paradoxo por excelência: certa “igualdade” assentada sobre a base da diferença. A presença do mito na obra de Goll, todavia, não é exclusividade do poeta. A ideia da descida aos infernos como mito a partir do qual se analisam e se constroem reflexões sobre a modernidade está presente em diversos autores. Evans Smith (1986), em *The descent to the Underworld: towards an archetypal poetics of Modernism*, defende que o mito da descida aos infernos passa a ser visto na modernidade como possibilidade de “dar forma e significado ao imenso panorama de anarquia e futilidade que é a história contemporânea” (T. S. Eliot, *apud* SMITH, 1986, p. 1)¹². O mito é visto, portanto, como princípio de organização e fonte de significação. Nas sociedades tradicionais, como descreve Mircea Eliade, a principal função do mito seria “fixar os modelos exemplares de todos os ritos e de todas as atividades humanas significativas: alimentação, sexualidade, trabalho, educação etc. Comportando-se como ser humano plenamente responsável, o homem imita os gestos exemplares dos deuses, repete as ações deles, quer se trate de uma simples função fisiológica, como a alimentação, quer de uma atividade social,

¹² My understanding of the aesthetic function of myth was determined by T.S. Eliot (1923), who described the mythic method of Joyce's *T T I* as “giving shape and significance to the immense panorama of anarchy and futility which is contemporary history [...]”

econômica, cultural, militar etc.” (ELIADE, 1992: 51). O que a sociedade moderna faz, portanto, é retomar a verdade de tais modelos exemplares, tirá-lo da categoria de “histórias falsas” e alçá-lo à uma forma sedimentada e secularizada, a partir da qual se poderia conhecer o mundo contemporâneo.

Smith se aproxima do tema através de uma abordagem com foco no conceito de enteléquia¹³, segundo definição de Karl Kerényi e de sua proposição de uma “Gestalt fundamental” na obra de Thomas Mann. Esta seria uma forma fundamental personificada na figura do mito de Hermes, que seria o seu princípio de ordem e significado, “um arquétipo ou padrão de informação” (cf. Smith, 1986, p. 1). Smith compreende, então, que há no Modernismo a afiliação de diversos autores a uma ou mais figuras míticas: Perséfone foi figura importante para Lawrence e Pound, Nietzsche fará de Dioniso o aporte de ideias que concebeu já em *O Nascimento da Tragédia*, Orfeu foi significante para Rilke, Cocteau, Apollinaire (cf., *id.id.p.* 2). Entre os que se identificaram com Orfeu se acrescentam ainda o próprio Yvan Goll e autores da tradição alemã: Georg Trakl, Ingeborg Bachmann, Gottfried Benn. (Cf. também SERPA, 2019).

É significativo que haja entre todas essas figuras míticas um tema comum: a descida ao submundo e o consequente retorno ao mundo dos vivos. Smith divide, então, a presença do mito em quatro categorias: o submundo visto como *inferno*, caso das obras analisadas de Conrad, Eliot e Joyce; submundo como *celeiro*, repositório de arquétipos e enteléquias; submundo como *cripta*, contendo as vozes dos grandes escritores da tradição, frequentemente usado por Eliot, Pound e Joyce e, por fim, submundo visto como um *temenos*, isto é, um local sagrado onde ritos iniciáticos acontecem, como é o caso de *A Montanha Mágica*, de Thomas Mann.¹⁴ A nós interessa, particularmente, o mito como “inferno” e aqui se torna interessante recuperar a análise que Smith faz do tema quando esmiúça a obra de Eliot: tal qual Goll, as experiências da vida, as biografias, coincidem com suas respectivas visões do *Unterwelt*. No caso de Eliot, há uma percepção da vida moderna como um inferno moral e tal visão é motivada, em grande parte, por sua experiência de vida: viajou à Europa em 1914 na esperança de conquistar uma carreira acadêmica que lhe daria segurança e o que encontrou foi a cidade de Londres mergulhada na guerra, uma cidade que teria se transformado no que D. H. Lawrence descreve como “*perished [...] a vortex of broken passions, lusts, hopes, fears and horrors*”

¹³ Smith compreende a enteléquia em Karl Kerényi como um fim em si mesmo, como a vida dentro da qual se pode experimentar a morte: “*Ya puede la enteléquia de la forma espiritual del individuo, para usar las palabras de Goethe, señalar más allá de una vida única que solo se vive una vez pese a todo, cada qual experimenta en su vida la propia muerte. [...]*” (KERÉNYI, 1999, p. 132, apud SMITH, 1986, p.)

¹⁴ Tal informação pode ser conferida no resumo do trabalho de Smith (1986).

(*apud* SMITH, 1986, p. 48). Além da guerra, Eliot experimentou o dissabor do exílio – algo que Goll também vivenciou – além de conquistar apenas empregos miseráveis como professor escolar e sofrer as agruras de um casamento problemático. Todas essas situações se agravaram, e levaram Eliot a um profundo colapso em 1921, quando o poeta se interna num sanatório e passa a escrever *The Waste Land*. (cf. id., p. 48). Smith defende a ideia de que esse combinado de experiências de horror teria levado à concepção de um poema permeado de alusões ao Submundo.

Smith atrela, ainda, a presença do mito da descida ao inferno à uma tentativa de compreender as catástrofes do período. Tais catástrofes, em especial a experiência da I Guerra Mundial, permearam as obras dos escritores mencionados e deixaram marcas que necessitavam de compreensão e de sua realização *de alguma forma*. Essa forma seria, então, o mito da descida aos infernos, como o excerto abaixo permite observar:

Historically, the myth is tragically enacted in World War I, the vortex of cultural collapse around which our period revolves. Hell then erupted in it chariots of fire, and the entire culture disintegrated in its collapse into a very vivid underworld— "quick eyes gone under earth's lid", as Ezra Pound put it, and indeed a large portion of Europe's youth were lost in the catastrophe. The myth of the descent to the underworld was then grotesquely enacted, as many men lived from day to day in the trenches, literally with one foot in the grave. Europe was at this time infernal [...] (SMITH, 1986, p. 3).

Embora nos poemas escolhidos para compor o corpus desta dissertação a presença da guerra não esteja em evidência, não há como negar que ela é, por si só, um dos efeitos mais marcantes da modernidade no início do século XX, além de ser um tema que fez parte das reflexões de Goll através de sua poesia, como aquelas publicadas em *Élégies internationales*, *Pamphlets contre cette guerre* e *Le Requiem pour les morts*, ambas de 1916. A Guerra foi, também, decisiva no caminho percorrido por Goll: por ocasião da I Grande Guerra o autor se exilou na Suíça e se engajou no Movimento Pacifista liderado por Roman Roland. Já a II Guerra levou Goll a se mudar para os Estados Unidos da América e a construir parte de sua trajetória como poeta naquele país. Isto posto, não nos cabe ignorar a influência que a experiência da guerra exerceu sobre o imaginário literário do período, criando de forma grotesca, como pontua o excerto de Evans Smith, uma encenação do próprio *Unterwelt*. O que seria, a princípio, distante imagem simbólica, arquétipo importante para a compreensão da realidade abstrata presente, passou a ter uma dimensão de concretude e semelhanças muito mais próximas. A morte dos soldados assemelhava-se à morte das almas que desciam ao Hades. A posição entrincheirada dos mesmos soldados, junto ao seio da terra, comportava não somente um ideal de negatividade semelhante ao Hades, mas um aspecto físico, concreto, *encenado*.

É a partir da dimensão concreta e encenada do *Unterwelt*, reavivada pela guerra em diversos autores modernos, que nos aproximaremos da temática na obra de Goll.

2. YVAN GOLL: ENTRE LIMIARES

The underworld evoked here is seen from two perspectives. These are not so much a combination of the ancient and the modern [...] as two aspects of the modern: the subject-matter is the ‘underclass’, the unemployed, criminals, prostitutes, cabaret artists, black entertainers, drinkers, beggars, and so on; but the real “underworld” is life itself, the here-and-now, the finite world, as opposed to a hope of some transcendent afterlife, and in the here-and-now class differences paradoxically have very little importance. (VILAIN, 2013, p. 103).

Ao indicar e comentar o significado de “Unterwelt” na obra de Yvan Goll, Robert Vilain o faz pensando num contexto específico. *Unterwelt* é, como já mencionado, o título de uma das obras publicadas por Goll em 1919 e traz em seu bojo a temática supracitada: a presença de um contingente humano que crescia nas grandes metrópoles no início do século XX e que vagava às margens da sociedade burguesa dominante de então. Goll, e não somente ele, prezava por tais figuras que contrariavam os valores do *establishment* e que eram, em última instância, a inspiração para o desenvolvimento de uma arte que se pretendia antiburguesa e antineoclássica. Ludwig Rubiner (1881 – 1920), poeta, crítico literário e ensaísta do Expressionismo, os chamava “camaradas”:

[...] Quem são os camaradas? Prostitutas, poetas, subproletários, coletores de objetos perdidos, ladrões ocasionais, ociosos, casais de amantes em meio a um abraço, desatinados religiosos, bêbados, desempregados, comilões, vagabundos, assaltantes, críticos, dorminhocos, canalhas. E em alguns momentos todas as mulheres do mundo. Somos a escória, a ralé, o desprezo [...]. (Cf. GROSSE, 1996, p. 11, *apud* CAVALCANTI, 2000, p. 20).

Claudia Cavalcanti (2000, p. 20), em seu texto “Em busca do êxtase”, reafirma, ao comentar o excerto de Rubiner: “eram heróis todos aqueles que rompiam com a burguesia e habitavam o submundo das metrópoles: (marginais – manifestos – guerra – burguesia – submundo: o glossário expressionista só aumenta)”. Yvan Goll não se furtou a esse tema, como é possível comprovar a partir da leitura de seus poemas, mas não fez dele plataforma política. Sobre tal posicionamento, Vilain afirma: “*Goll is only rarely an overtly political writer, although he is certainly one with a social conscience.*” (2013, p. 100). De fato, Henri Albert (1869-1921), ao ler os poemas de Goll presentes na antologia *Menschheitsdämmerung* (1920), afirmou tratar-se de um poeta que está em sintonia com a natureza, qualidade que o diferenciaria dos poetas mais afeitos ao lirismo social¹⁵. Evidentemente a antologia de Kurt Pinthus não contava com as obras completas de Goll, o que explica a visão de Albert sobre a inexistência

¹⁵ “Une qualité tout à fait exceptionnelle, un goût des arbres qui l’isole complètement de ce groupe de poètes adonne’s au lyrisme social” (Henri Albert, ‘Lettres allemandes’, *Mercure de France*, 1 December 1920, p. 541, *apud* VILAIN, 2013, p. 101).

do lirismo social. Contudo, a leitura de sua lírica expressionista permite apreender tal dimensão, que também se correlaciona à imagem de *Unterwelt*. É notável, todavia, que tal qual sua multifacetada experiência literária, essas imagens não tenham servido somente como metáfora dos marginalizados pela sociedade burguesa, mas apresentem em seu bojo outras questões pertinentes à época do autor, como as reflexões sobre a função do artista e da arte e as relações entre a antiguidade clássica e a modernidade. São os diversos matizes apresentados na obra de Goll que nos interessa pesquisar.

Assumimos aqui que *Unterwelt* não foi uma imagem pontual na obra de Goll, mas algo recorrente, especialmente em sua obra publicada entre 1917 e 1924, compreendendo parte do que pesquisadores classificam como a década expressionista do poeta. Além da coletânea de 1919, mencionou-se anteriormente a presença de *Unterwelt* em outras coletâneas, como em *Der neue Orpheus, eine Dithyrambe*, de 1918, em publicações avulsas como os poemas “*Unterwelt*” (1917) e “*Cafe*” (1917). A partir da leitura de tais obras, esboçou-se um caminho que acreditamos novo para compreender a lírica de Yvan Goll: buscamos um trajeto não mais focado exclusivamente na relação de Goll com as vanguardas europeias – muito embora não se possa negá-la –, mas voltado para as especificidades de sua poética. A partir da imagem do *Unterwelt* é possível adentrar e conhecer *inside out* as reflexões que marcaram a lírica de Goll ao final dos anos de 1910 e início da década de 20. Tal abordagem também permite compreender os caminhos da modernidade de Goll e sua recepção por modernistas brasileiros, como Mário de Andrade e Sergio Milliet. O caminho da busca pelas especificidades poéticas inerentes à obra de Yvan Goll passa, necessariamente, por reconhecer seu caráter limiar. Sem inscrever-se de maneira decisiva como autor expressionista ou enredar-se por definitivo nos caminhos do Surrealismo, Cubismo ou Futurismo, Goll toca as margens dos movimentos de vanguarda de sua época e se ocupa em estabelecer diálogos com autores das mais diversas nacionalidades e estilos. É uma sina itinerante que marcou sua vida e influenciou a recepção de sua obra literária – muito embora este não seja o único motivo, e talvez não seja sequer o principal, pelo qual sua obra não tenha o mesmo reconhecimento literário de alguns de seus contemporâneos. Não obstante, a presença das margens ou dos limiares na obra de Goll não é exclusiva de sua carreira como poeta, jornalista, tradutor ou editor, mas está na própria gênese de sua poesia. O inscrever-se às margens para Goll possui um caráter duplo e paradoxal. Faz parte de um jogo de esconder e revelar: ao mesmo tempo em que contribuiu para o esmaecimento de sua obra, forjou uma identidade poética *sui generis*, que lhe permitiu a liberdade necessária para exercer seu gênio literário, seja através das máscaras que usou, como

a de Orfeu, seja através de outras imagens limiars como o *Unterwelt*, ou ainda no trabalho de reescrever e traduzir suas obras do alemão para o francês e vice-versa, traduções que, como bem observa Serge Fauchereau (1974), eram mais recriações do que traduções literais, uma vez que de uma língua para outra mudavam características estilísticas que tornavam um poema originalmente criado em alemão muito mais cubista ao ser apresentado a um público francês.

A percepção de que a obra de Goll teve menos reconhecimento do que poderia é um fato notado pela crítica desde meados dos anos 60, quando Erhard Schwandt publica no jornal *Frankfurter Allgemeine Zeitung* o paradoxo que cerca as publicações do poeta após a sua morte, em 1950. Para Schwandt (1967: 36 *apud* GLAUERT-HESSE, 1996: 353), todas as publicações póstumas da obra de Goll apenas contribuíram para a consolidação de certa indiferença ao autor. Além da questão limiar, ponto importante na trajetória de Goll como poeta, há o grande inconveniente de que seu espólio permaneceu sob rígido controle de sua esposa, Claire Goll, e que a mesma tenha tomado para si a tarefa de organizar, editar e publicar sua obra póstuma, sem no entanto seguir padrões editoriais apropriados para o reconhecimento e estabelecimento da obra do poeta alsaciano como importante figura da modernidade alemã. Robert Vilain (2000) menciona o fato e cita o trabalho editorial de Claire como “slapdash” [descuidado], em que pese o afincamento com o qual tenha se dedicado à obra póstuma do poeta. Não é, entretanto, culpa exclusiva de Claire a situação editorial do espólio de Goll. O próprio poeta em vida cuidava de publicar suas obras em editoras próprias, como atesta Schwandt em seu texto “Ärgernisse mit der Edition Yvan Golls” (1967). Obras tardias como *Elegie d’Ihpétonga suivi de masques de cendres* e *Le char Triomphal de l’Antimoine* foram impressas a partir do endereço de Goll no exílio em Nova York, em sua recém criada editora Hemisphères.

Bárbara Glauert-Hesse foi quem empreendeu a árdua tarefa de organizar e republicar a lírica de Yvan Goll a partir de princípios editoriais mais adequados a um espólio de tal amplitude. Ela não se propôs a fazer uma edição crítica, mas buscou olhar para a lírica de Goll por um prisma que valorizasse suas publicações desde os poemas avulsos, reproduzidos esparçadamente em jornais e revistas literários (marcadamente no início de sua trajetória como poeta) passando por edições de obras como *Chansons Malaises* (1935) e *La chanson de Jean sans Terre: poème en neuf chants* vol. 1, 2 e 3 (1936, 1938 e 1939)

Entre todo o universo de literaturas pelos quais Goll circulou - peregrinações que o levaram para junto de literaturas então periféricas, como a própria literatura brasileira, a norte-americana, a latino-americana e a servo-croata - cumpre destacar que os alemães possuem a maior quantidade de coletâneas sobre a obra de Goll, vindo os franceses em segundo lugar. É

evidente que o papel de Goll para ambas as culturas é predominante em relação às demais, sendo mais reconhecido pelos alemães do que pelos franceses. “*Ni la critique ni le publique français ne semblent vouloir ressusciter Yvan Goll*” como bem aponta Serge Fauchereau em seu texto “Yvan Goll: Expressionniste et moderniste appliqué” (1974, p. 50). Para o crítico francês, o pouco da obra de Goll que foi compilado na língua francesa foi recebido sem muito entusiasmo, o que gerou certa indisposição editorial com relação à continuidade de publicações de sua obra. Com efeito, a editora Emile Paul publicou em 1968 e 1970 respectivamente *Oeuvres I* e *Oeuvres II* de Goll, mas não obteve o retorno esperado, de modo que outras edições ficaram apenas como projeto. Os alemães, por outro lado, parecem reconhecer Goll como um poeta relevante, mas ainda associado ao contexto do Expressionismo, isto é, o valor atribuído às suas obras está vinculado àquilo que Goll produziu dentro desse cenário vanguardista específico, do qual foi, de fato, uma voz determinante. Suas obras produzidas em outros contextos não têm destaque semelhante. A postura da crítica alemã frente ao poeta alsaciano não é surpreendente e é preciso reconhecer que os textos expressionistas de Goll tendem a ser escritos em alemão, ao passo que aqueles mais afeitos a outros movimentos de vanguarda foram originalmente escritos em francês, ou até mesmo em inglês. A célebre antologia *Menschheitsdämmerung* (1920) tem um papel importante na consolidação de Goll como um nome vinculado ao Expressionismo nas letras alemãs.

Além da Alemanha e França, os Estados Unidos parecem ser o país que melhor acolheu o trabalho poético de Yvan Goll. Desde o final da década de 50 há, ao menos, três edições bilíngues de poemas de Goll: *Jean sans terre*, traduzido por diversos autores (Thomas Yoseloff, 1958); *Poems*, traduzido por diversos autores (Kayak Books, 1968) e *Lackawanna Elegy*, traduzido por Galway Kinnel (Summac Press, 1970). Em 2012 a editora americana Black Lawrence Press publicou a tradução feita por Nan Watkins do livro de poemas *Traumkraut* (1951), escrito no leito de morte enquanto Goll sofria o último estágio de um longo processo de leucemia e que só foi publicado após sua morte. Ao se mudar para Nova York em 1939, Goll estabelece novas relações literárias e sua obra passa a despertar interesse. Autores importantes como Willian Carlos Williams e W. G. Auden faziam parte do círculo de amizades que influenciaram e foram influenciados pelos escritos de Goll. Poetas jovens, como Galway Kinnel (1927- 2014), que posteriormente o traduziria, também faziam parte do rol de admiradores do poeta e reiteram sua surpresa pelo quase desconhecimento de sua obra, ainda que ele tenha exercido energeticamente um papel na vida cultural americana, seja participando de círculos literários, editando revistas ou traduzindo autores que considerara relevantes.

O desconhecimento da obra de Yvan Goll é ainda mais notório no contexto brasileiro. Victor Hering (1988-2018), ao tratar de reapresentar a obra do autor fazendo um percurso amplo e bastante interessante sobre suas publicações, menciona a palavra ‘esquecimento’. Talvez seja mais preciso dizer ‘desinteresse’: não se pode dizer que nenhum autor brasileiro o tenha lido, mas foram leituras pontuais e não geraram qualquer movimento editorial para traduzi-lo e publicá-lo sistematicamente nem na efervescência do movimento modernista brasileiro e nem após, quando surgiu o interesse pelas publicações e pelos estudos literários a partir de uma perspectiva comparada. Mário de Andrade não só conhecia a obra de Goll, como trocou correspondências com ele e o menciona em diversas cartas os loucos anos 20”, a conturbada década de 30 e o Nazismo que se espalhou e espalhou vítimas nas décadas subsequentes.

Uma das implicações de tal desinteresse é que não há, como já apontamos, tradução sistemática dos textos do autor para o português. Excetuando-se traduções de poemas avulsos realizadas por Maria Aparecida Barbosa (2005) e Claudia Cavalcanti (2000) pouco foi feito. Obras relevantes de sua poética, que revelam afinidades com textos do nosso Modernismo, como “Paris Brûle”, publicado em 1921, permanecem sem tradução completa. Não somente a obra poética, como também o drama Expressionista *Methusalém* (1922), o longo poema *Le chanson de Jean-sens-Terre* (1936), seus textos pacifistas, romances como *Eurokokke* (1927), os poemas de amor e os textos críticos – em que trata questões de vanguarda primordiais do período – permanecem sem tradução para o português.

2.1. O poeta e a atuação às margens

Embora a pesquisa que ora apresento esteja centrada na figura de Yvan Goll como poeta – e particularmente centrado na poesia publicada até o final da década de 20 – o envolvimento de Goll com o campo das artes se estende para além de sua produção poética. Recusando-se a se acomodar numa atividade profissional única, seja por vocação ou por necessidade, Goll atua em diversas frentes que lhe permitem, sobretudo, estabelecer contatos, criar pontes e, em última instância, redes, que exercem papel importante na vida literária de então.

Yvan Goll foi um homem de muitas atividades e interesses. Sua biografia certamente contribui para elucidar parte deles. Tendo nascido no seio de uma família judaica, numa cidade francesa próxima da Alemanha, a palavra ‘limiar’, que tanto se ajusta à vida e obra de Goll, manifesta-se também como fronteira: a cidade de Saint-Dié, onde Goll nasceu e viveu até os oito anos de idade, localiza-se numa região da Lorena que foi território de disputa entre as duas

nações. Na casa de Goll se falava francês, entretanto, tendo se mudado aos oito anos para a cidade de Metz – então território Alemão – o poeta teve formação escolar e acadêmica em língua alemã, desenvolvendo fluência em ambos os idiomas. Essa fronteira real e política marca a vida de Goll de maneira decisiva, especialmente com a escalada do conflito entre as duas nações, que culminaria na I Guerra Mundial. Mais do que equilibrar-se entre dois idiomas e territórios em disputa, o poeta precisa lidar com duas identidades que, embora aparentemente harmônicas em seu íntimo, protagonizavam sangrento embate no cenário político europeu. Ou, mais apropriadamente, a identidade de Goll se forjaria sobre as marcas da disputa, do embate e de uma inquietude que o levou a experimentar caminhos geográfica e poeticamente.

Apesar de obter o título de doutor em Direito pela Universidade de Estrasburgo em 1913, Goll não exerce a profissão. A deflagração da I Guerra Mundial o levou a se exilar na Suíça, junto de autores com biografia semelhante, como René Schickele. E é na Suíça, por volta de 1917, que Goll conhece a jornalista e poeta Klara Aischmann, mais conhecida como Claire Goll, que será sua companheira por toda a vida e que influenciou significativamente o trabalho e a edição das obras do poeta. Além de Claire, a estadia na Suíça permitiu a Goll travar relações com outros intelectuais do período, como os dadaístas Tristan Tzara, o surrealista de raízes cubanas Francis Picabia e o Prêmio Nobel de Literatura em 1915, Romain Rolland. A amizade com Rolland influenciou a produção poética de Goll no período e o fez se engajar no Movimento Pacifista que ora se desenvolvia. É nesse período que o poeta alsaciano escreve sobre as mazelas da guerra em textos quase programáticos, como *Élégies internationales*. *Pamphlets contre cette guerre* e *Le Requiem pour les morts*, de 1916.

Em 1919 Goll se muda para Paris junto de Claire, com quem se casaria em 1921. E é nesse período imediatamente posterior ao fim da I Guerra que o poeta se vê compelido a colocar em perspectiva sua identidade franco-alemã. Para ele era uma forma de promover entendimento entre duas culturas recém-saídas de um conflito que causou, de parte a parte, nove milhões de mortos e aproximadamente trinta milhões de feridos. Sendo um homem profundamente envolvido com o cenário artístico do período, Goll publica um ensaio chamado “Die drei guten Geister Frankreichs” (1919) no periódico de Kasimir Edschmids *Tribüne der Kunst und Zeit*. O ensaio foi dividido em três partes: “Die Geist Diderots”, “Der Geist Cézannes” e “Der Geist Mallarmés”. No sentido contrário, adaptou para o francês a obra de Georg Kayser *Der Brand im Opernhaus* (1919) e traduziu poemas de Gottfried Benn e Franz Werfel, bem como dezesseis poemas sortidos compilados numa publicação intitulada *Le coeur de l'ennemie*. Para Goll, “[In Frankreich hat] *man lange Jahre so getan [...], als könnte es drüben, im früheren Feindesland,*

keine guten Dichter und Künstler geben.”¹⁶. A publicação do ensaio sobre artistas franceses numa revista de circulação alemã ao fim da guerra, bem como de poetas alemães na França, atesta o desejo de Goll de estabelecer pontes e fortalecer as relações culturais entre os dois países. Mário de Andrade (1893 – 1945) logo identificou o cerne da questão: “O poeta é alsaciano. Sente-se que ama de igual paixão a França e Alemanha. Diante dessa trapalhada de sentimentos antagônicos é natural que cante a paz.” (BARBOSA, 2011, p. 241) Eu acrescentaria que, apesar de amar a ambos, a visão de Goll sobre a inserção de sua própria obra nesse cenário bilíngue é curiosa: na publicação de sua antologia poética *Les cinq continents*, Goll insere sua poesia na seção dedicada aos poetas franceses, revelando estrategicamente o lugar que deseja ocupar no cenário literário.

É durante sua primeira jornada parisiense, a partir de 1919, que Goll publica obras que caminham para o Surrealismo. *Die Chapliniade* e *Methusalém* são evidências da relação de Goll com os movimentos de vanguarda de então. *Methusalém*, particularmente, traz em seu bojo os prenúncios do que viria a ser o Teatro do Absurdo, com Beckett e Ionesco. Não é dos trabalhos mais conhecidos de Yvan Goll, mas é um dos mais arrojados, ao propor um humor baseado na alogicidade e um teatro que apela ao satirismo e que inova nos recursos de choque e excitação, como explica Anatol Rosenfeld, em seu livro *Teatro Moderno* (1977): Goll, sem dúvida, antecipou particularmente neste ponto a conversa fiada e do esvaziamento do diálogo, que iriam se tornar parte tão importante da dramaturgia de Beckett e de Ionesco. (ROSENFELD, 1977, p. 123).

A preocupação de Goll com o esvaziamento de sentido da vida e com a impossibilidade de sublimação do artista do rolo compressor do cotidiano está presente também em poemas do final da década de dez e início dos anos vinte. Elementos de banalidade, fora do escopo poético da arte tradicional, são abundantes em poemas como “Unterwelt” (1918) ou “Der neue Orpheus” (1924).

O ser “trezentos e trezentos e cinquenta” sem, no entanto, “topar consigo mesmo”, de Mario de Andrade, se manifesta para Goll de modo muito próprio em sua relação com os limiares, sejam fronteiras geopolíticas, culturais, artísticas ou profissionais. O lugar das margens na trajetória de Goll não significa isolamento, mas estabelecimento de relações com outros artistas, inclusive, no trabalho de criar parcerias que renderiam frutos às suas próprias publicações. Como exemplo é possível citar sua amizade com artistas como Marc Chagall,

¹⁶ Na França por um longo tempo se fez de conta/ se fingiu que do outro lado, na antiga terra dos inimigos, não haveria/ poderia haver bons poetas ou artistas. (SCHMIDT, 1999, p. 41).

George Grosz e Robert Delaunay, que ilustraram algumas de suas coletâneas; ou com Pablo Picasso, que ilustrou o livro *Élégie d'Ithetonga suivi des masques de cendre*, publicado em 1949. As colaborações com artistas evidenciam o desejo de Goll de amalgamar diferentes gêneros artísticos a fim de ampliar o campo do poético. Além destas, podemos mencionar a amizade de Goll com James Joyce (1882-1941), que Goll conheceu na Suíça, durante o exílio, e cuja tradução de *Ulisses* para o alemão, em 1927, Goll prefaciou através de seu trabalho como agente da editora Rhein-Verlag. Goll declararia o romancista irlandês como “Homero de nosso tempo”, como atesta Maria Aparecida Barbosa em seu texto “O poeta Ivan Goll e a tradução do Ulisses”. Para Goll, o romance de Joyce seria “[...] construído com as pedras da lógica, mas iluminado sob a luz da poesia.” Para os leitores da poesia de Goll, especialmente aquela publicada após a década de 30, a simbiose pedra/poesia têm um significado especial e Joyce é ainda mais enaltecido. Não surpreende, portanto, a veemente defesa de Goll em favor do *Ulisses* quando a obra foi arduamente criticada pelo jornalista e poeta Kurt Tucholski¹⁷.

Dentre as muitas deambulações literárias de Goll, destaca-se nesse período o seu envolvimento com as literaturas do Leste Europeu, particularmente através da sua colaboração como editor na revista *Zenit*, que se deu entre o final de 1921 e início de 1922. A referida revista, em que diversos autores tchecos, iugoslavos e russos publicavam seus textos, era uma iniciativa de Ljubomir Micić (1895–1971). A proposta da revista era a de celebrar os valores europeus, incluindo os autores do leste dentro das tendências modernas de vanguarda e se opondo à arte de feição mais tradicional. A revista publicou em junho de 1921 o *Manifesto Zenitista*, o que a tornou mais uma revista programática do que um almanaque, como fora idealizada no início. A partir de então, a revista conta com a colaboração de autores de diversos países, com destaque para os autores do Leste Europeu, mas não exclusivamente: além de Yvan Goll, Pablo Picasso, Aleksandr Blok, Wassily Kandinsky, F. P. Marinetti e Marc Chagall. O Zenitismo, movimento fundado por Micić, era uma vertente do Expressionismo. Na definição de Sreten Ugričić:

[...] A revista de vanguarda *Zenit* é de âmbito nacional e europeu, de um programa original e poético, geralmente oposta à negada tradição europeia e com seus ecos ainda bastante fortes na vida contemporânea, seus sistemas políticos e econômicos, desenvolvidos no poder reforçado da capital - em nome da aceitação dos valores construídos sobre a pressuposição da renovação interior do homem, da superação da

¹⁷ Kurt Tucholski (1890 – 1935) foi um poeta, jornalista e satirista alemão, que ao tomar conhecimento da obra de Joyce escreveu uma resenha crítica ao *Ulisses*. Entre outras observações, ele publica: “*Der erste Eindruck ist so: Unmöglich, alles hintereinander zu lesen. Die Personen verwirren sich; wenn eine Handlung darin ist, habe ich sie nicht verstanden – ich weiß nicht immer, was real, gedacht, geträumt oder beabsichtigt ist. Zwei gewaltige Ausnahmen: eine Walpurgisnacht und ein riesiger innerer Monolog, beide im dritten Band. Bis dahin wogt der Nebel.* / A primeira impressão é a seguinte: Impossível ler tudo de uma vez. As personagens se confundem; se há uma ação ali, eu não a entendi - nem sempre sei o que é real, pensado, sonhado ou pretendido. Duas grandes exceções: uma Noite de Walpurgis e um enorme monólogo interior, ambos no terceiro volume. Até então, ondula o nevoeiro.”

materialidade externa através de conteúdo internos. Com seu programa intelectual, a Zenit é basicamente internacional: visava a criação de uma Europa unida e totalmente nova, independentemente de raças, nacionalidades, línguas, ideais e inclinações ideológicas. [...] (cf. UGRİČIĆ, em palestra disponível em vídeo na Biblioteca Digital Mundial).

Através do esclarecimento de Ugričić, está posta a afinidade que Goll encontrou junto ao editor principal da revista: precisamente uma ideia de estabelecer contatos entre os povos a partir de uma arte renovada. É o espírito do Expressionismo que está em questão, muito mais do que características poéticas que norteariam as produções do período. É na revista Zenit que Goll publica uma versão alemã do poema “Paris brennt” e o texto: “Der Expressionismus stirbt”, que será de importância fundamental para compreender a relação de Goll com o Expressionismo, além de ser um testemunho histórico sobre os caminhos do movimento de vanguarda.

Goll define-se como um europeu: “*Ich schreibe deutsch und französisch, gehöre aber nur Europa.*” (apud SCHRÖDER, 2008/2009, p. 47). Trata-se de uma postura interessante do poeta, que está manifesta também em sua lírica. Por um lado, Goll é um cidadão do mundo, mais do que europeu, com passagens por diversos lugares, tendo morado inclusive nos EUA a partir de 1936. Por outro lado, sua obra se revela plena da arte europeia, das reflexões pertinentes a um contexto esfacelado pelo pós-guerra e por uma arte que já não pode mais ser tradicional, que precisa se renovar para que continue viva e que se percebe, ao mesmo tempo, massacrada pelo avanço industrial. Há uma preocupação central com a posição humana nessa encruzilhada de questões. Como salvar esse homem? Como pensar esse Novo Homem? A poesia de Goll compreende que é preciso estabelecer pontes, redes, olhar para outros horizontes, novas culturas e povos para repensar o próprio fazer poético. O poema “Der Varieté-Neger”, por exemplo, traz em seu bojo tais questões. Apesar disso, Goll não usurpa para si o lugar do oprimido, ele manifesta, no próprio poema, a consciência de que é europeu e de que seu ponto de vista nunca poderia ser o do outro. Há, no entanto, profunda empatia e necessidade de comunicar-se. Definir Goll apenas como profundamente europeu não faz jus às suas escolhas no campo das artes, é preciso explicar como o “ser europeu” de Goll se manifesta.

As relações interpessoais de Goll, bem como seu desejo de experimentar o levaram a fundar, em 1924, a revista *Surréalisme*, onde publica o seu manifesto e inicia uma polêmica disputa pelo uso da palavra “Surrealismo” com André Breton. Ambos os poetas se consideravam herdeiros do termo cunhado por Guillaume Apollinaire em 1917. O embate sobre a definição de Surrealismo coloca de um lado intelectuais como Paul Dermée, Giuseppe Ungaretti, Robert Delaunay e Francis Picabia, além de Yvan Goll e, de outros, artistas como

Louis Aragon, Paul Éluard, Jacques-André Boiffard, Robert Desnos e René Crevel além do líder André Breton. Goll publica seu manifesto em primeiro de outubro de 1924 e Breton faz o mesmo 14 dias depois.

O embate entre Goll e Breton colocava em oposição duas ideias distintas sobre o que seria o movimento Surrealista. Breton define o movimento da seguinte maneira:

Surrealismo, s. m.: Automatismo psíquico em estado puro mediante o qual se propõe exprimir, verbalmente, por escrito, ou por qualquer outro meio, o funcionamento do pensamento. Ditado do pensamento, suspenso qualquer controle exercido pela razão, alheio a qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 1924/2001, p. 40, *apud* SANTOS, 2002, p. 231).

Ao propor uma definição para a enciclopédia, Breton afirmava ainda:

O Surrealismo repousa sobre a crença na realidade superar de certas formas de associação desprezadas antes dela, da onipotência do sonho, no desempenho desinteressado do pensamento. Tende a demolir definitivamente todos os outros mecanismos psíquicos e se substituir a eles na resolução dos principais problemas da vida [...] (idem).

Para Goll, o movimento Surrealista deveria estar baseado na realidade. Se para Breton a força motriz seriam a imaginação e os mecanismos psíquicos, para Goll, “a realidade seria a base de toda grande arte”. Para citar o próprio Goll:

La réalité est la base de tout grand art. Sans elle pas de vie, pas de substance. La réalité, c'est le sol sous nos pieds et le ciel sur notre tête. Tout ce que l'artiste crée a son point de départ dans la nature [...] Cette transposition de la réalité dans un plan supérieur (artistique) constitue le Surrealisme. (GOLL, 1924, on-line).

Essa perspectiva está presente nos trabalhos publicados por Goll no período, em que a dimensão psíquica, bastante forte na vertente defendida por Breton, não é atrativa para o poeta alsaciano, que afirmará ainda em seu manifesto:

[...] Ils affirment la tout puissance du rêve et font de Freud une muse nouvelle. Que le docteur Freud se serve du rêve pour guérir des troubles trop terrestres, fort bien! Mais de là à faire de sa doctrine une application dans le monde poétique, n'est-ce pas confondre art et psychiatrie. (Idem).

A preocupação do poeta é, majoritariamente, com o trabalho das imagens. No mesmo manifesto Goll menciona: “*L'image est aujourd'hui le critere de la bonne poésie. La rapidité d'association entre la première impression et la dernière expression fait la qualité de l'image.*” (idem).

As restrições de Goll ao outro grupo surrealista liderado por Breton levaram a conflitos antológicos, inclusive chegando às vias de fato por ocasião da “Comédie des Champs-Élysées”. Por fim, como consequência, o movimento Surrealista acabou se fragmentando e formando diferentes vertentes, sendo a de Breton a mais reconhecida internacionalmente.

Os acontecimentos históricos do século XX, em especial a I e II Guerra Mundial, marcaram decisivamente a trajetória biográfica e poética de Goll.

Com o recrudescimento da perseguição aos judeus na Europa ao longo dos anos trinta, a poesia de Goll sofre uma mudança significativa. Sai de cena a imagem de Orfeu e entra a de Ashaver, o eterno judeu. Glauert-Hesse, em seu pós-fácio ao III volume da obra lírica de Goll, afirma: “*Der neue Orpheus, Jean Sans Terre und Hiob sind nicht nur Gestalten aus Goll literarischen Werk, sie sind Ivan Goll selbst in den verschieden Phasen seines Lebens*” (1996: 360). Na obra *La chanson de Jean sans Terre* se manifesta o mito do homem sem pátria, que busca um caminho, o amor e o conhecimento. Nessa jornada épica, entretanto, João se depara com a solidão, o isolamento e as dores do mundo.

Os anos trinta marcaram, portanto, uma guinada na poesia de Goll que a direciona para um caminho diferente daquele que constitui o cerne da pesquisa que ora apresentamos. Se até então as margens eram temas ainda discretos na sua poesia, embora sempre presentes, a partir da década de 30 e particularmente com a publicação de *João Sem Terra* as margens e os limiares se tornam temas centrais. Yvan Goll, tal como João, se vê obrigado a mais uma vez se exilar de sua pátria por conta das perseguições nazistas e pelos adventos que culminaram na II Guerra Mundial. Em 1933, Goll escreve à Paula Ludwig por ocasião da queima de livros promovida pelo Nacional Socialismo:

Eu morro, minha vida. Após o golpe que nós poetas recebemos na Alemanha - o Micróbio Europeu também queimou na fogueira - a mim pessoalmente todo e qualquer grito ficou preso na garganta. Como você mesma escreve: antes eu lutei, vaticinei, ajoelhei o bastante. Hoje - eu me quietei quase completamente. Eu me afastei e não consigo mais lutar. Nunca passaria pela cabeça me confrontar com os nazis num manifesto ou numa entrevista. Entenda, isso eu não consigo, estou desesperançado demais para isso... (GOLL, *apud* BARBOSA, 2011, p. 242).

O primeiro volume da obra *La Chanson de Jean Sans Terre* foi publicado em 1936, com desenhos de Marc Chagall em Paris, pela editora Poesie et Cie. O segundo e terceiro volumes também foram publicados em Paris pela mesma editora, em 1938 e 1939, respectivamente. Em 1944 foi publicada a edição bilíngue de alguns poemas pela editora The Grabhorn Press, de San Francisco. A versão em inglês foi traduzida por autores como Lionel Abel, William Carlos Williams, Clark Mills, John Gould Fletcher e prefaciado por Allen Tate.

O segundo exílio de Goll, dessa vez na América, marca uma nova fase em sua carreira. Na Suíça, Goll estava ainda se estabelecendo como autor e se afirmando como poeta. Ao chegar nos EUA em 1939 ele já é autor de mais de 50 livros que compreendem peças, poemas, romances e ensaios. Em 1943 começou a editar uma revista literária chamada *Hemispheres*

(1943 a 1946). Nos EUA o casal Goll se instalou numa colônia franco-americana no Brooklyn Heights, em Nova Iorque e passou a escrever para revistas como *Voix de la France*.

O artigo “Sois Gêmeos: Yvan e Claire Goll na América”, escrito por Nan Watkins e Thomas Rain Crowe (2006), busca apresentar a trajetória do casal na América enfatizando suas relações literárias com os grandes escritores americanos do período. Miriam Patchen, esposa do escritor Kenneth Patchen, conviveu com o casal e destacava seu caráter agregador, que foi fundamental para fortalecer o círculo literário ao redor de ambos no período. A atividade de editor foi uma daquelas que Goll não abandonou durante toda a vida. Mesmo no exílio continuava a publicar o trabalho de poetas franceses, conhecidos desde a época da editora Rhein-Verlag. Publicou na revista *Hemispheres* autores como André Breton (superadas as antigas rixas), Alain Bosque, William Carlos Williams, Phillip Lamantia e Kenneth Patchen. Lamantia, que praticamente foi lançado por Goll, manifesta surpresa pelo baixo reconhecimento de sua obra: “Meu sentimento, tanto hoje quanto ontem, é de que é difícil imaginar porque ele não é melhor conhecido. Ele foi certamente uma importante figura literária para a primeira metade do século XX.” (*apud* WATKINS; CROWE, 2006).

O espírito agregador de Goll contribuiu para que o poeta tivesse uma adaptação rápida à nova situação. Em 1940, o poeta fez uma viagem de seis semanas à Cuba que lhe inspirou a criação do livro *Parmenia*, cujos poemas foram publicados nas edições 2 e 3 da revista *Hemispheres*.

A relação de Goll com a imagem das fronteiras e das margens, embora conflituosa, denotando sempre a consciência do não-pertencimento, forja no poeta a opção pelo constante movimento. Goll é um poeta inquieto – como João sem Terra –, que busca esse movimento também em sua poesia. O exílio na América, embora certamente doloroso, como as cartas com Paula Ludwig denotam, enriqueceu sua experiência poética. Permitiu a Goll a criação de obras como *Les Méres* (1940), *Fruit from Saturn* (1946), *Le mythe de la Roche Perçée* (1947) e *Élégie d'Ihpetonga suivi de Masques de Cendre* (1949) entre outras. Seu exílio compreendeu um período extremamente produtivo seja como editor, papel em que não somente publicava aqueles autores que considerara relevantes, mas que também lhe permitia formar um círculo intelectual, seja como poeta que vivenciou a experiência do exílio e fez dele fonte para sua experiência poética. Sobre isso, Galway Kinnel tradutor de *Élégies de Lackawanna*, afirmou: “As paisagens americanas nestes poemas - na maior parte o East River e Manhattan como vistos de sua sacada em Columbia Heights no Brooklyn - são cenas reais de outro mundo, e num nível mais

profundo, são as metáforas de uma região angustiada dentro do próprio poeta.” (*apud* WATKINS; CROWE, 2006).

As relações de Goll na América não se limitavam à vida nos Estados Unidos; ele manteve sua característica de criar pontes, conexão entre povos. Ainda na América dos anos quarenta, Goll escreveu uma breve elegia a James Joyce, publicou o poema “Ein Gesang”, visitou Cuba e Canadá por diversas vezes e sempre se manteve interessado pelas produções artísticas para além das fronteiras que habitava.

Para quem está à margem, é fundamental pensar a literatura e particularmente a poesia como um universo que permite criar pontes e se comunicar. Goll realizou tal tarefa com maestria, pelos diversos lugares que a contingência histórica ou sua curiosidade o levaram. A América latina não foi ignorada, como veremos a seguir.

2.2. De pontes e redes: o olhar de Goll para a América Latina

Parte do fascínio que Yvan Goll desperta naqueles que procuram conhecer a sua obra é precisamente sua capacidade de articular literaturas tão díspares, de lugares e características muito diferentes daquelas em destaque na França e na Alemanha no início do século XX. Mais do que isso, sua capacidade de influenciar escritores de regiões distantes dos centros culturais reconhecidos na época, como o Leste Europeu, os Estados Unidos da América e América Latina – resultado do grande tradutor que foi – indica que o legado de Goll como artista extrapola os limites de sua obra e abarca um papel agregador primordial. Havia nele uma clara vontade de união dos povos do mundo, que se manifestava a partir de poemas como *Der Panamakanal* (1914), de seus já mencionados textos pacifistas como *Elegies Internationales – pamphlets contre cette guerre* (1915), *Requiem. Für die Gefallenen von Europa* (1917) e a partir de sua constante ocupação como tradutor de culturas, ao publicar e editar revistas de face marcadamente pacifistas e cooperar com o desenvolvimento da arte para além de seu quintal literário.

Com o final do Expressionismo, Goll volta-se para a tarefa de construir pontes entre culturas, para usar o termo de Pierre Rivas, no texto “Yvan Goll uma ponte para a América Latina” (2005). Tal palavra convém no esforço contínuo de Goll em unir através da arte duas nacionalidades marcantes para a formação de sua identidade (pessoal e artística), como o foram França e Alemanha, entretanto, acredito que a palavra rede talvez seja mais compatível para falar do diálogo de Goll com as chamadas literaturas periféricas. O trabalho de Goll expandiu-

se primeiro para o leste europeu, fazendo reconhecer que “*neue Ländern rufen hintern Ural, hintern Balkan, hinter allen Ozeanen ihren Willen zum Leben, zur Kraft. Jungen Ländern. Junge Menschen. Ihr erstes Wort an uns ist elektrisch*”¹⁸ (GOLL, 1921, p. 8). Ao final dos anos vinte Goll chegou a aventurar-se na criação de alguns haicais, como atesta Maria Aparecida Barbosa (2011). Tanto a expansão para o leste europeu, quanto ao oriente já indicavam uma forte tendência de estabelecer diálogos com literaturas fora do eixo França-Alemanha e não é surpreendente que o interesse de Goll tenha se estendido até a América Latina.

À parte a correspondência mantida com Mário de Andrade e Paulo Duarte (1899- 1984), o desejo de se comunicar com diversos povos fará Goll estabelecer outros contatos com a América Latina. Pierre Rivas observa a importância da atuação marginal de Goll para a literatura latinoamericana:

Se o Surrealismo francês é muito centrado na França, Goll, homem das fronteiras, das marcas e das margens, é uma ponte excepcional entre culturas que se desconheciam. Marcado fortemente e quase exclusivamente pela literatura francesa, o mundo latino americano descobre, ao mesmo tempo, essa poesia dos cinco continentes e, de forma mais decisiva, o expressionismo alemão no qual ela encontrará muitas afinidades ou ecos de sua própria sensibilidade. (RIVAS, Pierre, 2005, p. 97, *apud* CAMPOS, 2005, p. 97).

A antologia *Les cinq continents* abre portas para que escritores latino-americanos entrem em contato com essa modernidade “universal” e não mais centrada unicamente no modelo francês. Somente um homem de fronteiras poderia estabelecer essa rede de comunicações. Do cruzamento entre França e Alemanha saem caminhos que se estenderão para o leste europeu, para o extremo oriente e para a América Latina, chegando ao Brasil e aos diálogos com Mario de Andrade e Paulo Duarte.

O que se pode recuperar da correspondência entre Mário e Goll está guardado nos arquivos do IEB (USP). Há somente uma única carta entre ambos, remetida por Goll, contendo autorização para que Mário traduzisse alguns de seus poemas para o português e enviando, como presente, o exemplar do livro *Le nouvel Orphee* (1918). O que há de mais significativo para averiguar as relações entre ambos são as menções a Goll que Mário faz em sua correspondência assídua com Sergio Milliet.

Em carta de 02 de agosto de 1923 à Sergio Milliet, Mário diz:

Ivan Goll escreveu-me. Compensações. Mandou-me o *Nouvel Orphée*. Mais Compensações. Devo escrever-lhe. Para onde? Traga-me a direção dele. Tenho *Les Cinq continents*. Como todas as antologias tem o defeito de não ter um milhão de páginas. Mas porque não tem um milhão de páginas chama-se antologia. É a mais antiga das manifestações dadaístas: são poemas de vários autores, como o abecedário

¹⁸ Novos países gritam por detrás dos Urais, atrás dos Balcãs, atrás de todos os oceanos, sua vontade de viver, de poder. Países jovens. Pessoas jovens. Sua primeira palavra a nós é elétrica. (GOLL, 1921, p. 8).

que já fora feito antes do lindo poema de Aragon; mas como Aragon pôs o seu nome sob o abecedário, há autores de antologias. Minha antologia teria outros poemas. A tua: outros. Há o coeficiente pessoal que é inútil discutir. E Ivan Goll (seu gesto mais futurista) quis renovar a lenda de Atlas. Suspendeu o mundo na... assinatura. [...] O livro é o que é. O esforço foi digno. Por ele estimo Ivan Goll. Mas quando o nome Ivan Goll assina Paris Brennt (prefiro o original alemão) ou assina Chaplinade ou Gare Montparnasse eu amo Ivan Goll e sou o bombo em que ele bate. (DUARTE, 1985, p. 292, *apud* BARBOSA, 2011, p. 245).

Percebe-se a partir da troca de cartas que o olhar de Mário para Goll era de franca admiração pela capacidade poética e que Goll, como se pode atestar por outras correspondências, tinha em conta também a crítica de Mário aos seus trabalhos e traduções. O poema “Paris brennt”, publicado originalmente em 1921, apresenta uma versão de colagens, montagens e simultaneidade como técnicas poéticas de vanguarda que podem ser sentidas em nossos autores modernistas. Tais afinidades, como atestam Maria Aparecida Barbosa e Pierre Rivas, levaram Paulo da Silva Prado a considerar substituir a revista *Klaxon* pela revista *Knock Out*, contando com a participação de Blaise Cendrars, Yvan Goll, Claire Goll e outros autores estrangeiros.

A partir da imagem da ponte Yvan Goll reflete sobre sua existência e atuação no mundo: em *Elégie de Lackawanna*, Goll manifesta uma profunda consciência de sua própria mortalidade e tal despertar não lhe traz qualquer consolo: “La mort ne détient aucune promesse de paix pour moi” (GOLL, 1996, p. 218). No processo de rememorar a vida, de fazer, de certa forma, um inventário, Goll reconhece que passou a vida sobre as pontes:

J’ai passé ma vie sur le Ponts
Entre les rives présence et desir
La droite et la gauche
Amoureux de la rive gauche
Toujours amoureuses l’une de l’autre
Quand m’embrassant la droite

J’ai traversé le Pont Neuf de Paris le Ponte Vecchio de Venise
Sur le Pont du Danube entre neige et pluie
Washington Bridge entre la raison la folie
Le Pont des soupirs et le Pont des morts.
[...].
(GOLL, 1996, p. 265)

O poeta reconhece a importância das pontes em sua vida como mais uma marca de sua sina itinerante. As pontes são concretas – Goll raramente tira das imagens sua dimensão de concretude, de lugar real, vinculado à sua experiência –, mas comportam a dimensão profunda dos sentimentos do sujeito-lírico. A travessia da Ponte Nova de Paris ou da Ponte Velha de Veneza certamente denotam lugares presentes na biografia de Goll emaranhados com a

experiência interior do poeta, com suas angústias. Ela comporta, portanto, uma dimensão biográfica, com as muitas mudanças e viagens, a inquietude e a terrível experiência do exílio, que o poeta vivenciou por duas vezes, e a dimensão interior, em que sentimentos antagônicos se entrelaçam e se unem: o presente e o desejo, a razão e a loucura, o suspiro e a morte.

3. UNTERWELT (1917)

O poema “Unterwelt” (1917), cujo título remete a outras obras de Yvan Goll, apresenta em seu bojo a imagem da grande cidade urbana das primeiras décadas do século XX, curiosa e cuidadosamente delineada num poema escrito em alemão com traços expressionistas evidentes. Trata-se de uma publicação de Goll não compilada em suas obras poéticas do início do século XX, mas com indicação de que fora escrito por volta de 1917, o que levou Barbara Glauert-Hesse a inseri-lo na coletânea como parte dos poemas avulsos do autor. Aparentemente sem o destaque devido para constar em suas coletâneas, o poema parece esquecido pela crítica. Em buscas informais pelos sites na internet não se encontra qualquer menção a ele, como é possível encontrar em relação a outros poemas ou obras mais frequentemente comentados pela crítica: “Paris brennt”, “Jeans sans Terre”, “Panamakanal” e *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe*. Em que pese o quase desconhecimento sobre o poema, ele foi publicado em 06 de outubro de 1917 na revista semanal *Die Aktion. Wochenschrift für freiheitliche Politik und Literatur*, editado por Franz Pfemfert, em Berlim-Wilmersdorf, trazendo como figura central elementos urbanos e, mais do que isso, a exploração da espacialidade na construção do poema (KRAMER; VILAIN, 2006, p. 78).

O traço de espacialidade não é exclusivo de “Unterwelt” (1917), mas está presente desde o início da obra de Goll, intensificando-se com o passar dos anos. A espacialidade aparece em poemas como “Karussell am Friedrichsbahnhof” e “Alexanderplatz”, publicados na coletânea *Films*, de 1914, passa pela construção de *Unterwelt* como espaço próprio das grandes cidades e relacionado à experiência da vida moderna, culmina na publicação do poema “Paris brennt” em 1921 e chegará até as publicações decorridas a partir de 1939, quando o poeta se muda para os Estados Unidos e inclui em sua poesia a relação com os espaços do exílio. Nessa última fase, vivendo na América, Goll trabalha de forma incisiva não somente a espacialidade, mas a concretude de sua poesia, ascendendo às imagens nos limiares da solidez, rigidez e das formas geológicas e arquitetônicas, como pontes, imagem comentada no capítulo anterior.¹⁹ Os espaços não serão, portanto, tratados como cenários para contemplações do autor, mas cada vez mais

¹⁹ A imagem da *ponte* será fundamental para a dimensão concreta da poesia de Goll e a ela o poeta dedica diversos poemas. Em *Elégie de Lackawanna*, no conjunto de poemas denominado *Les Ponts*, a imagem das pontes, inclusive geograficamente identificadas, são fundamentais na reflexão do autor sobre sua própria trajetória: “J’ai traversé le Pont Neuf de Paris le Ponte Vecchio de Venise/ Sur le Pont du Danube entre neige et pluie/ Washington Bridge entre la raison et la folie/ Le Pont des soupirs et le Pont des morts” (cf. GLAUERT-HESSE, 1996, p. 265). Em outra oportunidade, no mesmo conjunto de poemas, Goll observa: “Tout pont qui monte est un pont qui descend/ Qui redescend vers la rive de faim la rive avide/ Où l’éruption des chairs/ Bloque les tunnels de l’Hades.” (cf. id., p. 271).

explorados em suas formas e suas relações com a substancialidade da vida moderna. Em sua poesia tardia, a partir dos anos 40, estabelece-se clara relação das espacialidades e concretudes da poesia de Goll com a finitude da vida.²⁰

É através das imagens mobilizadas pelo poema que buscaremos compreender a configuração do *Unterwelt* como espaço simbólico na poesia de Goll. É importante frisar que tal palavra só aparece, inicialmente, no título, não fazendo parte do corpo do poema em si. Como se mencionou, a imagem do *Unterwelt* não aparece isolada como título deste poema específico, mas está correlacionada a outras tantas que perfazem um caminho reflexivo na poética de Goll. A imagem de *caminho*, por si só, não é fortuita, uma vez que o poeta tem em sua experiência larga relação com os caminhos percorridos e com os espaços físicos da cidade. O *Unterwelt* na poesia de Yvan Goll tem, claramente, uma espacialidade que se relaciona com os trajetos percorridos pelo poeta em suas deambulações mundo afora e com os limiares – marca de sua experiência poética. O espaço é tido como elemento condutor de uma experiência de modernidade que afeta a todos, colocando-os num mesmo *Unterwelt*, para usar a imagem predileta do poeta. É nesse sentido que podemos recuperar a observação de Vilain (2013, p. 103) sobre as perspectivas de *Unterwelt* na obra de Goll: “[...] *the real underworld is life itself, the here and now, the finite world, as opposed to a hope of some transcendent afterlife, and in the here-and-now class differences paradoxically have very little importance.*”²¹. Marshall Berman, em sua obra *Tudo o que é sólido desmancha no ar*, de 1986, observa que é a própria experiência ambiental da modernidade que anula as fronteiras:

A experiência ambiental da modernidade anula todas as fronteiras geográficas e raciais, de classe e nacionalidade, de religião e ideologia: nesse sentido, pode-se dizer que a modernidade une a espécie humana. Porém é uma unidade paradoxal, uma unidade de desunidade: ela nos despeja a todos num turbilhão de permanente desintegração e mudança, de luta e contradição, de ambiguidade e angústia. Ser moderno é fazer parte de um universo no qual, como disse Marx, “tudo o que é sólido desmancha no ar” (BERMAN, 1986, p. 15).

A conjuntura atual do poeta é feita de contrastes: na superfície há a união pelo esmaecimento das diferenças, mas subjaz à essa superfície “o turbilhão de desintegração e mudança”, as próprias forças caóticas que regem a vida moderna.

²⁰ Em prefácio à coletânea *Elégie de Lackawanna*, Claire Goll defende que a partir do momento da descoberta da Leucemia, a ideia da própria morte passa a ser fundamental para Yvan Goll. O Rio East e suas ondas, como as já mencionadas pontes, passam a ser símbolos da finitude da vida humana: “*L’East River avec ses flotes voués au néant, devenait le symbole de sa propre pérennité. L’eau et son pouvoir destructif l’avaient depuis toujours hanté*”. (id., p. 217).

²¹ A citação de Vilain se refer à coletânea de poemas denominada *Unterwelt* e que foi publicada pelo autor em 1919, entretanto ela convém igualmente para compreender os poemas “Unterwelt”, de 1917 e “Unterwelt”, de 1918.

A percepção de desintegração contamina a lírica de dentro para fora. Os contrastes, a voragem, a violência do choque ocorrem na poesia desde a imagem e os conceitos por ela mobilizados, até as relações sintáticas constituintes do verso, passando por questões estilísticas e rítmicas. As estéticas de vanguarda, entre elas o Expressionismo, se construíram sobre a premissa da desintegração, da simultaneidade de figuras aparentemente dissociadas entre si, que não formam um conjunto harmonioso, e da percepção fragmentária dos espaços. As cidades, como a descrita por Goll no poema “Unterwelt” (1917), aparecem como sujeitos dos poemas, e estes refletem diretamente a percepção sensorial da grande cidade e sua repercussão no sujeito percebedor.

O primeiro grande poema a trazer à tona a nova estética expressionista é o “Weltende”²², de Jakob van Hoddis (1887 – 1942). Publicado pela primeira vez em 1911 no jornal berlinense *Der Democrat*. “Weltende” influenciou significativamente a geração de poetas do período, como é possível conferir pelas observações de autores como Gottfried Benn (1886 – 1956), que coloca a publicação do referido poema e do poema “Dämmerung”, de Alfred Lichtenstein (1889 – 1914), como marcos do início da lírica expressionista na Alemanha. Além de Benn, Johannes R. Becher (1891 – 1958) e Kurt Pinthus (1886 – 1975), direta ou indiretamente, reconhecem o valor do poema para a nova estética em formação (VIETTA; KEMPER, 1994, p. 30). Há uma dimensão *conservadora* no poema de Hoddis, perceptível pela composição métrica de cinco pés iâmbicos, rimados, de uso bastante difundido na lírica alemã, associado à uma construção paratática *inovadora*, que abriga um trabalho novo com as imagens do poema. Há, portanto, uma contradição que se instala na forma e gera um efeito de ironia: sob a aparente ordem expressa pelos pés iâmbicos e as rimas, está o fim do mundo, com suas imagens desconexas e fragmentárias, sem estabelecer uma lógica clara entre elas. É inusitado como cada frase parece independente da seguinte, com exceção do enjambement do quinto para o sexto verso – fator que acentua a disparidade entre a forma tradicional e a disposição inovadora das imagens no poema.²³

²² **Weltende (1911):** Dem Bürger fliegt vom spitzen Kopf der Hut, / In allen Lüften hallt es wie Geschrei, / Dachdecker stürzen ab und gehn entzwei. / Und an den Küsten – liest man – steigt die Flut. / Der Sturm ist da, die wilden Meere hupfen / An Land, um dicke Dämme zu zerdrücken. / Die meisten Menschen haben einen Schnupfen. / Die Eisenbahnen fallen von den Brücken. (apud VIETTA; KEMPER, 1994, p. 30).

Fim do Mundo: O chapéu sai voando da pontuda cabeça do cidadão, / Estrondos ressoam pelos ares feito gritaria, / Telhados caem, despedaçando-se./ E no litoral – lê-se – a maré está subindo // Irrompe a tempestade, o mar bravio assalta/ a terra para arrebentar-lhe os espessos diques/ Quase todo mundo está resfriado. / Os trens despencam das pontes. (Trad. de Tercio Redondo, 2016)

²³ Há vários estudos que abordam as características expressionistas e os princípios modernos que regem a composição de “Weltende”, em português, cf. o artigo *Três poemas expressionistas*, de Tercio Redondo, publicado em 2016.

O mesmo recurso utilizado por Hoddiss será aproveitado por Yvan Goll em algumas de suas composições, como é o caso do poema que aqui analisamos. Em Goll, o uso da parataxe aparecerá também na composição do ciclo *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe* (1918) e é expandido às últimas consequências, pois o poema de Hoddiss é enxuto, concentrado, contando com oito versos separados por duas estrofes, ao passo que os poemas de Goll nem sempre prezam pela condensação. No caso de “Unterwelt” (1917) são vinte versos paratáticos, sem enjambements, estruturado num esquema métrico regular iâmbico. Reproduzimos o poema a seguir, destacando em negrito as sílabas tônicas em alemão:

Unterwelt (1917)

- 1 Das **goldene Auto gleitet wie** ein **Kahn** auf **nächtlich tiefem Boulevard**.
Gebirge **donnern in** der **Nacht**, **gepeitscht** von **unserm scharfen Licht**.
In **Schluchten stürzen wir** mit **aufgetanen Engelsflügeln**.
Da **ist** das **Kabarett**. Und **eine Wolke hüllt** uns **gotthaft ein**.
5 O **schon** am **Eingang steht** der **Frack** mit **seinen tausend Buckeln**.
Ein **Rezitator läßt** aus **schwarzem Mund** die **Fuseldumpfe Vorstadt qualmen**:
Die **Hochzeit und** den **Leichengang verweinten Nähmamsells**.
Da **stößt** **Cupido goldne Türen auf** und **rosa Tänzerinnen schleudern ihre Beine wie**
[Seraphen.
Du **am Buffet**, **gewesene Kokotte**, **blass im Korb** **erfrorne Anemonen**,
10 Mit **deinen grossen runden Augen wie** ein **Nachtinsekt** aus **Rosen stierend**,
Sei **du** die **Fackel unsrem Totentanz**!
Doch **tiefer noch**, die **Schatten wirbeln dunkler**:
Ein **Proletarier klopft** mir **auf** die **Schulter**: “**Ho, Genoss, Salut!**”
Ein **Maurer, stieg** er **eben aus** dem **Untergrundbahntunnel**,
15 Mit **einem weißen, schimmerweißen Kittel**,
Doch **brennt** ein **schwarzer Fleck** **darin**, sein **ausgehungert Herz**.
Musik! Musik! Die **Erde ist versteinerte Musik!**
Die **lös** ich **wieder frei** mit **Dirnen schönen Namen**.
O **Frack**, was **lächelst du?** Mein **Lebensgold** **zerschmolz** in **deiner Hölle**
20 O **Auto, ungeduld’ger Kahn**, der **uns** zur **schwarzen Erde wieder trägt!**

(GOLL, 1996, p. 290)

Submundo (1917)

- 1 O carro dourado desliza como um barco sobre o bulevar profundamente noturno.
Montanhas trovejam na noite, fustigadas por nossa luzafiada.
Caímos nos desfiladeiros com asas de anjos abertas
Lá está o cabaré. E uma nuvem nos envolve divinal.
5 Já na entrada está o fraque com suas mil medidas.
Um declamador deixa a aguardente barata queimar de sua boca negra.
Casamento e enterro choravam as costureirinhas.
Cupido dispara portas douradas e dançarinas cor de rosa giram as pernas como serafins.
Tu no aparador, antiga rapariga, esmaeces na cesta flores congeladas.
10 Com teus grandes olhos redondos como um inseto noturno rodeando rosas
Sê a tocha para nossa dança da morte!
Mais fundas as sombras rodopiam escuras:
Um trabalhador bate no meu ombro: “Ei, companheiro, saúde!”

15 Um pedreiro sobe nesse instante do túnel do metrô,
 Com um uniforme branco, branco reluzente,
 Entretanto queima ali uma nódoa negra, seu faminto coração.
 Música! Música! A terra é música petrificada!
 Eu os liberto novamente com raparigas de belos nomes
 Oh, fraque, do que ris? Minha riqueza derreteu em teu inferno
 20 Oh carro, barco impaciente, que nos devolve à negra terra!

A construção do poema segue o mesmo princípio de “Weltende”, apresentando imagens talhadas abruptamente, acentuando o caráter fragmentário do texto. Nos primeiros versos há uma coincidência entre o corte da imagem e o corte do verso:

Das goldene Auto gleitet wie ein Kahn auf nächtlich tiefem Boulevard.
 Gebirge donnern in der Nacht, gepeitscht von unserm scharfen Licht.
 In schluchten stürzen wir mit aufgetanen Engelsflügeln.
 Da ist das Kabarett. Und eine Wolke hüllt uns gotthaft ein.
 (GOLL, 1996, p. 290)

Em cada um dos quatro versos se apresentam imagens distintas, não harmônicas, simultâneas e associadas a um sujeito-lírico que aparece diluído na coletividade, seja através dos pronomes pessoais “**wir**” [nós] e “**uns**” [nos] ou do possessivo “**unsern**”. Seria possível que as imagens fragmentadas, assim determinadas através da parataxe, fossem trabalhadas de maneira tal a estabelecerem entre si um vínculo através do sentido, como uma narrativa que se desenvolve. Esse será o caso do poema que analisaremos no capítulo seguinte, “Unterwelt” (1918). Embora a estrutura paratática imponha certo grau de fragmentação ao texto, o caráter narrativo ou a eventual presença de figuras que se complementam dentro de um mesmo campo semântico podem suavizar o caráter fragmentário. Para efeito de comparação, apresentamos um trecho do referido poema de 1918: “*Orpheus war der ewige Dichter der Welt./ In seinem Geist lag die Landschaft Doris./ Olivenwälder rauschten im Wind seiner Liebe.*” (p. 95) As parataxes do referido poema são harmônicas. Há uma ligação estabelecida entre o segundo e o primeiro verso pelo pronome possessivo “**seinem**” [seu], que determina no verso 2 uma referência ao sujeito do primeiro verso (Orfeu). O terceiro verso conta com o mesmo recurso em “**seiner** Liebe”, também uma referência à Orfeu. No poema de 1917, que aqui analisamos, tais ligações não são explícitas, o que gera imagens fragmentadas no nível sintático e semântico.

A imagem do primeiro verso é a de um carro que desliza como um barco, o segundo foca as montanhas golpeadas pelas luzes, no terceiro aparece o homem caindo de um desfiladeiro com asas abertas e no quarto verso surge o cabaré e a atmosfera que o envolve. Entre eles não há conectores ou elementos gramaticais que permitam estabelecer um nexo. O efeito gerado nesse caso é mais radical, pois a fragmentação está aliada à simultaneidade e

desconexão entre as imagens. É a construção paratática combinada aos verbos no presente – *gleitet* [desliza], *donnern* [troveja], *stürzen* [caem], *ist* [é] e *hüllt* [cobre] – que geram o efeito de esfacelamento e que determinam a simultaneidade. São fragmentos da vida urbana que acontecem velozmente e ao mesmo tempo, no ritmo das cidades que se desenvolviam. A figura do eu-lírico nesse cenário passa por uma transformação radical. Em “Unterwelt” (1917), a fragmentação, a simultaneidade e a velocidade causam um efeito no sujeito do poema. Sobre o tema, Silvio Vietta e Hans-Georg Kemper discorrem detalhadamente no capítulo sobre a dissociação do “eu” no Expressionismo (1994, p. 30)²⁴. Para os autores, a cidade e sua urbanização passam a ocupar o lugar do sujeito no poema e o sujeito passa a ser objeto, ou melhor, a percepção da cidade pelo sujeito se transforma no objeto do poema. A desintegração da forma, portanto, implica no esfacelamento do próprio sujeito-lírico, que perde sua aura, como fica evidente nos quatro primeiros versos do poema. Não é o sujeito o centro da lírica, mas a cidade e seus elementos, muitas vezes a cidade em contraste com a natureza e filtradas pela percepção do sujeito. O “eu” aparece diluído em “nós”, tomando a posição de sujeito gramatical apenas no terceiro verso. Nos demais, o sujeito gramatical e o sujeito da lírica são a grande cidade. O “eu” surge majoritariamente como sujeito percebedor dos efeitos da urbanização, expressão da modernidade no poema. No poema de Goll, no caso do verso “*In Schluchten stürzen wir mit aufgetanen Engelsflügeln*”, a paisagem aparece topicalizada, isto é, na posição de destaque da frase. O sujeito é *wir stürzen* [nós caímos], mas quem está em destaque é a imagem dos desfiladeiros [Schluchten].

O sujeito-lírico do poema “Unterwelt” (1917) se distingue do eu-lírico tradicional, esboçado por Emil Staiger em seu *Conceitos Fundamentais da Poética* (1997). Ao tratar do gênero lírico, Staiger aponta para uma fusão entre o “eu” e o “mundo”. O mundo exterior é visto através da interioridade do sujeito:

O autor lírico não se “descreve” porque não se “compreende”. As palavras descrever e compreender pressupõem um defrontar-se objetivo. [...] Sempre é o mesmo distanciamento que falta à poesia lírica. [...] Assim a objetividade da epopeia se explica por apresentar esta realidade como ela existe, independente da pessoa do poeta. “Objetivo” significa então algo “imparcial e real” (*sachlich*) e por isso “de validade universal”. A lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. [...] O autor épico apresenta o mundo exterior, o lírico o seu mundo interior; a criação lírica é íntima. (STAIGER, 1997, p. 54-57).

²⁴ Considerando essa nova realidade da voz do poema, convém tratá-la antes como ‘sujeito-lírico’ do que ‘eu lírico’, uma vez que o próprio poema não trabalha com essa categoria tal como ela é concebida tradicionalmente. (cf. HÜHN; SOMMER, 2009, p. 228-241).

O próprio Staiger faz uma ressalva quanto àquilo que se compreende como “objetivo” e acredito ser importante recuperar essa definição para ressaltar que, ao tratar do sujeito cindido do mundo, tal sujeito não se confunde com o objeto, mas o descreve a partir do filtro de sua percepção fragmentária. Em “Unterwelt” (1917) há elementos de uma realidade urbana: o carro, os cabarés, as dançarinas, o operário, mas tais imagens estão distorcidas pela percepção do sujeito. O resultado é um poema que apresenta traços épicos, mas é lírico em sua essência, pois toda dimensão concreta passa pelo sujeito, como se pode ver pelas comparações construídas.

Das goldene Auto gleitet **wie** ein Kahn auf nächtlich tiefem Boulevard.

[...]

Da stösst Cupido goldne Türen auf und rosa Tänzerinnen schleudern ihre Beine **wie**
[Seraphen.

[...]

Mit deinen grossen runden Augen **wie** ein Nachtinsekt aus Rosen stierend.²⁵

(GOLL, 1996, p. 290)

Staiger enfatiza, como o trecho abaixo evidencia, os contornos difusos da poesia lírica:

[...] Para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. [...] Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. Quando essas visões parecem mais fixas [...] sentimo-nos já muito afastados do circo fechado do lírico (1997p. 45).

A proposta de Goll é justamente dar o chão e a terra como base da paisagem e circunscrevê-la a partir de sua dimensão concreta, mas distorcida pela visão de um sujeito fragmentário. O *bulevar* tem uma dimensão concreta preservada e o carro que circula, ao final do poema, traz os homens de volta à “negra terra”. O próprio carro, objeto de destaque no poema, não é visto pelo possível aspecto etéreo e difuso de sua existência, Goll preserva sua concretude mas o imagina como *dourado*, o que dá à imagem do automóvel outro valor. Não se concebe a hipótese de um carro dourado em 1917, ao final da I Grande Guerra. A cor dourada tem um efeito simbólico, que será abordada mais adiante. No poema, ela denota uma distorção da imagem e defronta o leitor com a possibilidade da máxima expressionista: os elementos da realidade distorcidos pela percepção do sujeito. A comparação de Goll é muito concreta: o carro desliza pelo *boulevard* como um barco sobre as águas. A observação de Staiger também chama

²⁵ O carro dourado desliza como um barco sobre o bulevar profundamente noturno / [...] / O cupido dispara portas douradas e dançarinas cor de rosa lançam as pernas como serafins. / [...] / Com teus grandes olhos redondos como um inseto noturno rodeando rosas.

atenção quando afirma que a poesia lírica não faz lembrar um quadro, mas visões que surgem e se desfazem. O poema de Goll trabalha o princípio lírico a partir da projeção de quadros, quase como à feitura do cinema²⁶. Yvan Goll, aliás, era um grande entusiasta do cinematógrafo e chegou a publicar uma coletânea de poemas intitulado *Films* (1914).²⁷ Sobre tal obra, Robert Vilain esclarece se tratar de uma coletânea que usa muito pouco das técnicas cinematográficas em si, embora pouco a pouco Goll tenha passado a introduzir a técnica ou o tema em seus poemas, como o faz com o “Unterwelt” (1917) aqui analisado e em outras obras, como “Globus – Kino” (1918) e “Der Kinodirektor” (1918) (cf. VILAIN, 2013, p. 99). Não somente na poesia de Goll, mas também no drama a influência do cinema aparece: *Die Chapliniade* (1920) é uma obra em que a personagem do cinema é transposta para o palco. A figura de Charlie Chaplin, notoriamente ligada ao cinema, sai de um outdoor para adentrar a vida real. Em “Globus – Kino”, a própria figura de Orfeu desce ao mundo dos homens e, em determinado momento, atinge as *catacumbas* da cidade, isto é, o cinema: “[...] *Da stieg Orpheus in die Katakomben der Stadt: wurde im Globus-Kino die Zweite Geige [...]*”²⁸ (GOLL, 1996, p. 103).

Essa interface semiótica, em que a poesia, a prosa ou mesmo o drama se aproximam de aspectos do cinema não aparece exclusivamente na obra de Goll, mas é uma tendência que caracteriza a obra de diversos artistas de vanguarda, em especial àqueles ligados ao Expressionismo. Além de Goll, podemos mencionar Georg Trakl, Jakob van Hoddis e Alfred Lichtenstein como grandes poetas do período que aproximaram ambas as linguagens. Silvio Vietta (1994, p. 123) esclarece que, enquanto a alta literatura se colocava à parte da vida, cultivando o belo, a pureza da linguagem e se voltando para a Modernidade apenas para negá-la, foi através de um meio extraliterário – o cinema mudo, com sua ingenuidade direta e despreziosa, – que a ideia de vida moderna passou a ser representada pelos expressionistas. Émile Altenloh publicou, em 1914, a seguinte observação: “*beide, der Kino und sei Besucher,*

²⁶ Pode-se dizer que a disposição das imagens no poema de Goll, bem como seu caráter de realidade distorcida pelo sujeito, antecipa o que viria a ser o cinema Expressionista a partir de 1927.

²⁷ Yvan Goll publica a coletânea *Films (Verse)* em 1914 sob o pseudônimo de Tristan Tzara. Glauert-Hesse inclui na coletânea presente em seu livro uma observação do editor da obra sobre o Expressionismo que muito revela das características do movimento: “*Der Expressionismus ist keine neue Religion, die hier gegründet wird. Er wird schon längst das tägliche Brot der Malerei. [...] Expressionismus nähert sich der Klassik. Er hat mehr Gehirn als Gefühl, er ist mehr Ekstase als Traum. Und so ist er klassizistisch, ohne den Anspruch zu haben, je klassisch zu werden.*” **Trad.** “Expressionismo não é uma nova religião fundada aqui. Ele há muito tempo se tornou o pão diário. [...] O expressionismo se aproxima da música clássica. Ele tem mais cérebro que sentimento, é mais êxtase que sonho. E assim ele é clássico, sem pretender se tornar clássico.” (GLAUERT-HESSE, 1996: 9).

²⁸ [...] Então Orfeu entrou nas catacumbas da cidade: tornou-se o segundo violino no Cinema Globo [...].

[sind] typische Produkte unserer Zeit [...], die sich durch ein fortwährendes Beschäftigstein und durch eine nervöse Unruhe auszeichnen”²⁹ (apud VIETTA, 1994, p. 124).

Entende-se que a nova forma de expressão, uma nova mídia – o cinema – gere uma nova tendência de recepção. De alguma forma, ela considera não mais os leitores, mas os espectadores. Estes últimos dependem de uma percepção muito mais rápida, um treinamento do olho e do olhar diferente da exigida pela leitura. Isto é, a nova forma de percepção e representação gera uma nova forma de recepção: mais veloz, fragmentada e simultânea. Sobre tal experiência Franz Kafka comentou:

Ich bin ein Augenmensch. Das Kino stört aber das Schauen. Die Raschendheit der Bewegungen und der schnelle Wechsel der Bilder zwingen den Menschen zu einem ständigen Überschaun. Der Blick bemächtigt sich nicht der Bilder, sondern diese bemächtigen sich des Blickers. Sie überschwemmen das Bewusstsein.³⁰ (apud VIETTA; KEMPER, 1994, p. 124).

A visão de Kafka considera o lado negativo da possibilidade de alteração do olhar, que pressuporia certa perda de autonomia do espectador. Goll, entretanto, tinha uma postura diferente quanto aos filmes: reconhecia neles uma nova possibilidade de expressão, uma libertação do homem através da arte – que era um projeto expressionista desde o princípio.³¹

2.1 O olho, o olhar e a construção da voz poética

“*Ceci n’est pas une pipe*” é a inscrição que compõe a obra *La trahison des images* (1929) do pintor surrealista René Magritte e que também pode apontar um fator essencial para a compreensão do procedimento usado por Goll na concepção do poema em análise. Trata-se de um fazer poético que se aproxima do cinema, mas que não pode se confundir com ele: “*Ceci n’est pas le cinema!*”. Feita esta observação, destacamos a diferença fundamental entre as artes:

²⁹ tanto o cinema quanto seus visitantes são produtos típicos de nosso tempo, caracterizados por uma força de trabalho constante e uma inquietude nervosa.

³⁰ Eu sou uma pessoa visual. O cinema, contudo, perturba o olhar. A rapidez dos movimentos e a rápida mudança de imagens forçam as pessoas a buscar com o olhar constantemente. A vista não toma posse das imagens, elas tomam posse do espectador. Elas inundam a consciência.

³¹ *Für Mierendorf wie für Ivan Goll repräsentiert der Film eine allgemeine Sprache des Menschen und ist damit letztlich Garant einer idealistischen Hoffnung auf Befreiung des Menschen durch Kunst, die im messianischen Expressionismus noch einmal aufgelebt war.* [Para Mierendorf, assim como para Ivan Goll, o filme representa uma linguagem humana geral e, portanto, garante uma esperança idealista para a libertação do homem através da arte, que foi revivida no expressionismo messiânico.] (VIETTA; KEMPER, 1994, p. 131).

grosso modo, o cinema é a arte das imagens³² e a poesia a arte das palavras³³. Quando o olho humano se depara com o cinema, ele não vê palavras – salvo exceções -, mas imagens. No caso da poesia, as imagens são criadas através das palavras. São elas, em última instância, o material poético do artista. Isso implica dizer que, embora a construção do poema faça parecer que cenas se desenrolem sob o nosso olhar de leitor, elas são construídas de material linguístico, que cabe a nós analisar ao longo deste trabalho. No cinema, muitas vezes, não se percebe a presença de um “eu” que narra, pois a câmera opera como o narrador. No poema, tal presença tende a ser mais explícita e, no caso de “Unterwelt” (1917), é através do sujeito-lírico que as imagens serão construídas. A instância mediadora é mais claramente definida.

Dito isto, convém esclarecer que nenhuma produção de imagem, seja no cinema ou na poesia, é verdadeiramente neutra. Já foi apostado anteriormente, e aqui retomamos, que a pretensa objetividade de determinado texto (ou de determinada cena) não implica a ausência de um *ponto de vista*. Retomamos essa ideia para examinar, em detalhe, como a construção do ponto de vista é realizada no poema e como, nesse caso, ela guarda grandes semelhanças com a construção do ponto de vista na arte cinematográfica. Jacques Aumont (2001), em seu longo estudo sobre a imagem, afirma:

Ao passar do visível ao visual, já começamos a considerar o sujeito que olha [...] em primeiro lugar, estabelecer que o olho não é o olhar: falar de informação visual ou de algoritmos é interessante, mas deixa em suspenso a questão de saber quem constrói esses algoritmos, quem aproveita essa informação e porquê. (p. 58).

O olhar é o que define a intencionalidade e a finalidade da visão. É a dimensão propriamente humana da visão. (p. 59).

Para esta análise, convém atentar para o *sujeito que olha*. O sujeito que olha e desvela as imagens no poema está carregado de intencionalidade e o faz com certa finalidade. A dimensão do olho nos interessa na medida em que é vetor da dimensão humana do olhar, carregada das experiências daquele que engendra a obra. Sobre ele, Aumont faz algumas observações interessantes, que nos auxiliam a compreender, até mesmo, a necessidade da construção paratática no poema. Primeiro, ele observa que: “[...] olhamos as imagens não de modo global, de uma só vez, mas por fixações sucessivas” (id., p. 60). Isso explica em muito a

³² A imagem é considerada por alguns teóricos e cineastas como sendo o fundamento elementar da arte cinematográfica e é, também, o elemento primordial da construção de uma narrativa fílmica, cuja especificidade é a representação e recriação de mundos que porventura são vislumbrados por seus criadores. (MENDOZA, 2006, p. 13)

³³ A relação intrínseca entre a poesia e a palavra foi assim definida por Carlos Drummond de Andrade no poema “Procura da Poesia” (1945): Penetra surdamente no reino das **palavras**. /Lá estão os poemas que esperam ser escritos. /[...] Chega mais perto e contempla as **palavras**. /Cada uma tem mil faces secretas sob a face neutra/ e te pergunta, sem interesse pela resposta, /pobre ou terrível, que lhe deres: /Trouxeste a chave?

característica fragmentária do poema de Goll. Trata-se não de uma tentativa de obscurecer o sentido subtraindo os elementos linguísticos conectores, mas de almejar uma representação de um olhar que se aproxima da realidade humana – ainda que de forma distorcida – e que o cinema (quase sempre ausente a mediação das palavras) o faz mais claramente. As parataxes no poema “Unterwelt” (1917) – especialmente aquelas que prescindem dos conectores e de elementos de referenciação de um verso no outro – apresentam fixações sucessivas, formando as imagens. Aumont explica o fenômeno quando afirma que “[...] a imagem – [...] se vê não apenas no tempo, mas à custa de uma exploração que raramente é inocente, é a interação dessa multiplicidade de fixações particulares sucessivas que faz o que chamamos nossa visão da imagem” (id., p. 61). É a interação entre essas múltiplas fixações, portanto, que constrói a visão do espaço simbólico que dá título ao poema de Goll.

Ainda no escopo do olhar como vetor da construção de imagens, Aumont propõe dois aspectos importantes a serem considerados e que são significativos para esta análise: *a fixação do olhar* e *a trajetória de exploração de uma imagem pelo olho*. A fixação do olhar se refere ao ponto em que se deterá o olhar do sujeito frente à determinada realidade. Tal fixação depende da busca do sujeito, da natureza da fixação atual, isto é, da posição daquele que olha, e da busca do campo visual. O exemplo aventado é muito claro: um mesmo olhar do alto de uma colina será diferente se o olho for de um geólogo, um apreciador de ruínas romanas ou de um agricultor. Acrescentamos: a alteração do ângulo de visão também causa alteração na perspectiva do sujeito, por exemplo, o mesmo geólogo pode ter uma busca visual diferente de uma dada cidade estando no alto da colina ou em seu sopé. A observação aqui cabe, portanto, para apontarmos também a situação mutuamente contrária daquilo que até aqui afirmamos: O olhar não é inocente e é essa ausência de inocência que guia o olhar.³⁴ Tal afirmação nos leva imediatamente para a questão da trajetória de exploração de uma imagem pelo olho. Trata-se de algo que já pressupõe o deslocamento, ainda que nesse primeiro momento se refira somente ao deslocamento do olhar – a noção de deslocamento será fundamental ao longo da análise para compreender outros aspectos do poema, que serão abordados mais adiante. Aumont esclarece que houve diversas tentativas de prever as trajetórias de exploração de uma imagem pelo olho. Isto é, quando olhamos uma imagem, o que o olho busca primeiro? Há uma sequência? É possível prever essa trajetória? Tais buscas, contudo, resultaram infrutíferas. A rede de conexões de linhas que apontam a trajetória do olho é extremamente complexa. O único padrão percebido, que se repete em diversos estudos, é que as trajetórias do olhar são modificadas pelo

³⁴ “Só há busca visual quando houver projeto de busca mais ou menos consciente” (AUMONT, 2001, p. 60).

acréscimo de orientações particulares, o que reitera o anteriormente afirmado e permite a Aumont observar que “um olhar informado desloca-se de outro modo no campo que explora” (id., p. 61). No caso do poema, sabemos que o olhar do sujeito-lírico não é inocente e a fixação das imagens não é aleatória, pois está embasada nas experiências poéticas de Yvan Goll. É nesse sentido que o contexto de produção da obra, bem como a vivência de Goll e no início do século XX são determinantes para a gênese do poema em diversos níveis, inclusive no nível da expressão.

Como apontado anteriormente, a aproximação ao cinema não é novidade no cenário literário, tendo sido também utilizado por Georg Trakl na criação de seus poemas, como atesta Modesto Carone Netto, em seu livro *Metáfora e Montagem* (1974). Carone Netto recupera a noção de montagem na composição dos poemas em prosa de Trakl, assinalando o efeito *staccato* gerado pelo uso das parataxes, que por sua vez acentuam o caráter fragmentário do texto: “[...] alimentado pela construção paratática, juntam-se pormenores de remessa visual em sequências que informam plasticamente o tema. ” (id. p. 112). No caso de Trakl, são “os pormenores de remessa visual”, presentes nos cortes cinematográficos determinados pela pontuação³⁵, que estabelecem quebras no ritmo prosaico do texto. Já em Goll o poema está dividido em versos, portanto os cortes se dão ao final de cada verso, procedimento utilizado especialmente no início.

Das goldene Auto gleitet wie ein Kahn auf nächtlich tiefem Boulevard.
Gebirge donnern in der Nacht, gepeitscht von unserm scharfen Licht.
In Schluchten stürzen wir mit aufgetanen Engelsflügeln.
Da ist das Kabarett. Und eine Wolke hüllt uns gotthaft ein.
(GOLL, 1917 *apud* GLAUERT-HESSE, 1996, p. 290)

Os quatro primeiros versos operam como fotogramas iniciais no poema que permitem visualizar um dos aspectos basilares da modernidade: o espaço da cidade grande e urbana, com seus elementos indissociáveis. Essa percepção, contudo, só é possível quando os elementos estão justapostos pelo olhar do sujeito-lírico. As figuras *Auto*, *Kahn*, *Gebirge*, *Licht*, *Engelsflügeln*, *Kabarett*, *Wolke* vistas em seu isolamento não fazem qualquer sentido. É o procedimento de montagem, algo que Carone Netto enfatiza também na prosa poética de Trakl, que permite a formação das imagens.

³⁵ Carone Netto apresenta como exemplo o poema “Verwandlung des Bösen” (Metamorfose do Mal), que estaria presente na coletânea de obras completas (HKA 97-98) e que começaria com a seguinte proposição: “Herbst: schwarzes Schreiten am Waldaum; Minute stummer Zerstörung; auflauscht die Stirne unter dem kahlen Baum. [...]” (CARONE NETTO, 1974, p. 111-112) Trad: “Outono: negro caminhar na orla da floresta; minuto de muda destruição; a testa do leproso escuta sob a árvore nua”. (Trad de Carone Netto, 1974, p. 112).

São os mesmos “fotogramas” ordenados ao longo do poema que revelam movimentos similares àqueles operados pelas câmeras no processo de produção cinematográfica e que estão, por sua vez, relacionados à voz do poema e à perspectiva daquele que fala, posicionando-se ora mais distante ora mais próximo do objeto. Trata-se, na verdade, de compreender o fenômeno do *enquadramento*, que diz respeito à seleção de determinada parte do cenário que irá figurar na tela quando da produção de um filme. Essa noção é uma das mais importantes da linguagem cinematográfica, pois é a partir dela que se decide o que será parte do filme e como o espectador terá contato com o mundo descrito. Sob essa perspectiva, quando a cena enquadra uma paisagem, há diversas possibilidades de fazê-lo através dos elementos que determinam o enquadramento: *o plano, a altura do ângulo e o lado do ângulo*. Para compreender como esses fatores operam no poema, a ideia de plano e altura do ângulo, principalmente, serão fundamentais.³⁶

Por plano compreendemos a distância entre a câmera e o objeto filmado. No caso do poema, é a distância entre o sujeito-lírico e a cena urbana vivenciada. Nos primeiros versos esse plano é aberto, isto é, a voz que descreve está distante da cena e tem uma visão que abarca tanto o carro, elemento principal, como o bulevar:

Das goldene Auto gleitet wie ein Kahn auf nächtlich tiefem Boulevard. (id., *ibd.*)

Da mesma forma, em outro quadro, as serras aparecem sob a mesma perspectiva de plano aberto, em que não se vê uma única serra, mas um conjunto delas, sendo golpeadas pelas luzes afiadas:

Gebirge donnern in der Nacht, gepeitscht von unserm scharfen Licht. (id., *ibd.*)

Para esse enquadramento em particular, ainda mais interessante é a noção de *fora do quadro*: embora o sujeito-lírico não explicita se tratar das luzes da cidade, produto da modernidade, é possível depreender a presença dessa urbanidade quando a mesma voz declara “[...] *von unserm scharfen Licht*” [por nossa luz afiada]. É como se a cidade não aparecesse no enquadramento, mas fizesse parte da história. No cinema esse fenômeno pode ser indicado através de recursos sonoros. Goll opta por fazê-lo colocando o próprio elemento humano como

³⁶ As noções de *enquadramento*, *plano*, *altura do ângulo*, *lado do ângulo*, *fora do quadro*; bem como *plongée*, *mergulho* e *close-up* foram formuladas a partir da leitura do site “Primeiro Filme”, cujo endereço eletrônico é: primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/.

responsável pelas luzes afiadas - se as luzes são nossas, elas são o produto desse ambiente no qual o homem moderno transita: a cidade grande.

Ainda em observância ao enquadramento das imagens no poema, o terceiro verso acrescenta um segundo aspecto muito importante para a compreensão do fenômeno: a altura do ângulo. Até então, a leitura do poema faz imaginar certo distanciamento entre a voz que fala e o objeto descrito, mas sem sabermos ao certo a altura do ângulo. O terceiro verso coloca a voz do poema numa perspectiva próxima do *plongée* ou *mergulho*. Isto é, tem-se uma visão da cena de modo distante *e do alto*. Trata-se da queda do sujeito em um abismo, com asas de anjos abertas:

In Schluchten stürzen wir mit aufgetanen Engelsflügeln.
(id., *ibd.*)

A queda no precipício, como a queda de Lúcifer, é metafórica. Ao considerar os traços expressionistas evidentes do poema, não se imagina a imagem descrita no terceiro verso como uma queda concreta, mas uma percepção da realidade através da interioridade do sujeito. Ao se aproximar do cabaré, o sujeito tem a percepção da queda, metaforiza sua chegada ao local como um descenso que dialoga simultaneamente com a tradição judaico-cristã e a greco-latina: as asas de anjos abertas, anjos caídos, remetem à história de Lúcifer e seus asseclas que foram jogados ao inferno pela traição à Deus. Por outro lado, a descida aos infernos é um percurso amplamente trabalhado na tradição greco-latina, tendo diversos heróis, dentre eles Orfeu, realizado o percurso.

A imagem seguinte apresenta ao leitor o cabaré; rapidamente se passa do exterior (da – ali está), para o interior do ambiente, que com uma “nuvem” envolve o sujeito. A voz que fala adentra o ambiente, se aproxima, passa a um plano mais próximo, talvez ainda não completamente fechado, mas já sem o distanciamento anterior. É como se a lente aumentasse para enxergar os detalhes e passeasse pelo ambiente do cabaré, observando suas nuances, como a fumaça que envolve o ambiente:

Da ist das Kabarett. **Und eine Wolke hüllt uns gotthaft ein.** (id., *ibd.*)

A tomada da imagem, antes *plongée*, passa a ser cada vez mais fechada e próxima. O abandono do plano aberto faz o sujeito-lírico circular pelos microespaços da modernidade – como é o cabaré. No ambiente restrito há um *close-up* ou um enquadramento fechado que se volta para o sujeito e para os detalhes do seu rosto: trata-se de uma boca negra, onde fumega

uma bebida barata. A ideia de movimento permanece: a câmera não está parada, ela vagueia alternando os movimentos entre abrir o enquadramento ou fechá-lo. No verso seguinte à boca negra fumegante têm-se a ideia de um enquadramento mais distante, capaz de abarcar no mesmo plano o cupido e as dançarinas:

Da stösst Cupido goldne Türen auf und rosa Tänzerinnen schleudern ihre Beine wie
Seraphen. (id., *ibid.*)

Chamamos atenção para a presença da partícula “Da” [então], que já aparecera anteriormente no quarto verso, quando o cabaré fora introduzido no poema. Trata-se de um uso diferente da primeira ocasião: naquele momento a partícula “Da” [ali] operou como um dêitico marcador do espaço e serviu, principalmente, para indicar uma distância pequena, quase simulada, entre o sujeito-lírico e o ambiente do cabaré. No oitavo verso, “da” opera como um advérbio de tempo, um dêitico que assinala o momento presente, enfatizando o tempo da enunciação, circunscrevendo o poema não no passado ou num presente eterno, mas no momento exato da enunciação. O efeito gerado pela presença da partícula enfatiza a simultaneidade e velocidade dos acontecimentos no poema, além de indicar a ação que vai ocorrer e que será acompanhada pelo sujeito-lírico à meia distância. O olhar do sujeito-lírico vagueia pelo ambiente e contempla, num plano ligeiramente mais aberto, a jovem rapariga junto ao buffet, para em seguida fechar o ângulo sobre o rosto da jovem e lhe revelar os olhos e a profundidade do olhar. Novamente em movimento, a câmera circula e sai do ambiente do cabaré, direcionando-se ainda mais para as profundezas, como quem vagueia pelo Hades: numa zona distante está o operário que toca o ombro do sujeito-lírico e o cumprimenta, tentando uma aproximação não mais possível. O olhar do sujeito-lírico volta-se para outra figura que, talvez naquele momento, adentre o cabaré vindo de mais fundo: um operário, vindo do metrô, desta vez, um pedreiro, vestido de branco, contrastando com as sombras da estação e do próprio cabaré. Para além disso, o sujeito-lírico percebe, num movimento tipicamente expressionista, o próprio coração faminto do operário, como aquele que espera uma libertação. Ao final do poema, o sujeito-lírico se coloca numa posição intermediária e se volta, simultaneamente para o ambiente interno e externo: expressa, ao mesmo tempo, sua percepção do cabaré e do carro, ambas imagens do mundo moderno. É fundamental compreender que as imagens do poema estão filtradas pela interioridade do sujeito, que ora se apresenta mais próximo, ora mais distante daquele Unterwelt, daquele “submundo”.

O caráter essencialmente imagético do cinema ajuda a compreender os graus de distanciamento e posicionamentos do sujeito-lírico no poema “Unterwelt” (1917), e contribui para a análise da perspectiva do poema.

Embora reconheçamos a presença das vozes em “Unterwelt” (1917) ou a separação entre elas como características típicas do gênero épico, como a leitura atenta nos permite observar, não é apenas a épica que exerce influência sobre a construção da lírica de Goll. Traços da dramática também despontam quando a voz do outro é trazida para o poema, como no verso treze: “*Ein Proletarier klopft mir auf die Schulter: **Ho, Genoss, Salut!***”, embora a contextualização amenize esse efeito dramático.³⁷

Os versos dezessete, dezenove e vinte permitem observar tal característica mais claramente:

Musik! Musik! Die Erde ist versteinerte Musik!
[...]
O Frack, was lächelst du? Mein Lebensgold zerschmolz in deiner Hölle
O Auto, ungeduld'ger Kahn, der uns zur schwarzen Erde wieder trägt!

(GOLL, 1996, p. 290).

O verso dezessete apresenta a voz do sujeito-lírico “descontextualizada”. Essa voz direta, patética, enfática, tem forte apelo dramático. Staiger compara esse impulso de *pathos* à própria lírica, destacando que a última se diferencia pelo derramar discreto, fluido e descontraído, enquanto o patético pressupõe a tensão, o ímpeto:

A ação do *pathos*, ao contrário, não é tão discreta. Pressupõe sempre uma resistência – choque brusco ou simples apatia – que tenta romper com ímpeto. Particularidades estilísticas explicam-se, assim, a partir dessa nova situação. O *pathos* não se derrama em nosso íntimo; tem muitas vezes que nos ser gravado à força. O contexto da frase não se dilui oniricamente como na obra lírica, mas toda a força da fala concentra-se em palavras soltas [...] (1996, p. 122).

O que se observa no verso dezessete, bem como nos versos dezenove e vinte, é essa voz direta, que remete a algo fora de si. O *pathos*, ainda segundo Staiger, pode ser traduzido como “vivência, desgraça, sofrimento e paixão” (*id.p.* 121). De fato, os versos supracitados

³⁷ No caso do verso treze *Ein Proletarier klopft mir auf die Schulter: “Ho, Genoss, Salut!”*, o sujeito-lírico traz para o poema a voz do outro, operário, que o chama de companheiro, embora fique claro, pelo distanciamento já demonstrado, que não há a fusão de um no outro. A voz do outro, entretanto, é precedida por breve contextualização: “*Ein Proletarier klopft mir auf die Schulter*”. Tal contextualização insere o momento muito mais no campo do épico do que propriamente do dramático, pois “Diferente da linguagem épica, a patética não quer reconhecer esse algo [isto é, não oferece algo fora de si, uma contextualização da fala] e procura suprimi-lo, quer deixando o orador conquistar o ouvinte, quer abatendo o mesmo ouvinte pela violência do discurso.” (STAIGER, 1996, p. 124).

apresentam essa impetuosidade relativa às paixões que atuam sobre o ser humano. Não se trata de descrição e não se trata de uma fala precedida de explicação, como é comum no épico, mas de exacebação da tensão. Estilisticamente, pensando numa poesia feita para ser lida e não declamada, os sinais de pontuação contribuem para esse efeito. Não é casual que o verso dezessete e vinte sejam marcados por pontos de exclamação. O sinal gráfico de exclamação dota a frase de entonação emocional enfática, tensa por princípio. Não há neutralidade em seu uso e, ao introduzi-la, Goll reitera a tensão presente no poema. O ponto de interrogação do verso dezenove corrobora essa tensão, pois não se trata de uma pergunta que demanda resposta, seu tom é de desafio, de provocação: “*O Frack, was lächelst du? Mein Lebensgold zerschmolz in deiner Hölle*”. É como aquele que pergunta onde está o divertimento numa situação, por si, muito trágica.

Para além do trabalho com as imagens que remetem aos elementos da contemporaneidade do poeta e da modernidade em seu estado já bastante avançado, o poema “Unterwelt” (1917) apresenta em sua estrutura características valorizadas pelas estéticas de vanguarda do início do século XX. Notadamente a “contaminação” da lírica por outros gêneros, como o épico e o dramático, além da estrutura fragmentária e a simultânea, que fazem parte da reflexão de Goll sobre a vida moderna e seus efeitos sobre as formas de expressão. Tais efeitos aparecerão no poema desde a sua estrutura até a construção da espacialidade e das imagens poéticas. A Modernidade, tal qual o sujeito-lírico a percebe no poema, não é neutra ou indiferente: ela gera um produto cujo resultado altera a natureza, o homem e as relações humanas.

3.2 A percepção do espaço

O detalhamento dos planos e ângulos da cena coloca em questão dois aspectos fundamentais para a compreensão do poema “Unterwelt” (1917) e para o percurso desta análise. O primeiro, aspecto já amplamente discutido, é a relação estreita do poema com o olhar que não é inocente, mas parte de um sujeito que é informado; e, segundo a maneira através da qual o olhar se desloca pelos espaços da modernidade. Não se trata de um ponto fixo permanente, mas de cenas que se desenrolam, como fotogramas de um filme. Tal desenrolar pressupõe um sujeito que move os olhos e se move pelos espaços descritos, o que impacta na formação das imagens e na voz do poema, como já vimos anteriormente. O caminho e o caminhar, portanto, serão consequências dos deslocamentos. Embora ainda não nos tenhamos detido

minuciosamente em cada um dos espaços apresentados, o olhar do sujeito-lírico desloca-se o tempo inteiro. É o caminhar e o passear dos olhos que geram as imagens no poema. Retomamos a observação de Carone Netto feita a propósito do mesmo procedimento de montagem usado por Trakl para definir a criação das imagens nesta obra de Goll: “[...] fragmentos justapostos tendem [...] através da montagem, a produzir uma vibração semântica – ou seja, a possibilidade de um sentido. Este seria a imagem, a ideia ou o terceiro termo que Eisenstein fala com tanta ênfase.” (1974, p. 115-116).

Se no princípio deste estudo enfatizamos a “vibração semântica” produzida através da montagem, aqui, *nel mezzo del cammin*, destacaremos “a imagem”, “a ideia” ou o “terceiro termo” produzidos pelo deslocamento do sujeito em determinado espaço, num determinado tempo. Isto implica dizer que o procedimento de montagem, do deslocamento do olhar e do corpo gera certas especificidades no poema, certas imagens que estão intimamente ligadas à ideia de *Unterwelt* de Goll e que, por sua vez, dialogam com a própria experiência de vida do poeta, que sempre se viu à beira dos caminhos, em trânsito, como descrevemos nos primeiros capítulos da dissertação.

Nessa correlação entre visão e deslocamento, fundamental para compreender a poesia de Goll, convém recuperar a noção de percepção do espaço, também proposta por Jacques Aumont (2001, p. 37):

[...] o sistema visual não possui órgão especializado na percepção de distâncias, e a percepção do espaço quase nunca será, no dia-a-dia, apenas visual. A ideia de espaço está fundamentalmente vinculada ao corpo e ao seu deslocamento: em particular, a verticalidade é um dado imediato de nossa experiência, pela gravitação: vemos os objetos caírem verticalmente, mas sentimos também a gravidade passar por nosso corpo. O conceito de espaço é, pois, tanto de origem tátil como visual.

A afirmação de Aumont nos interessa na medida em que considera o corpo e o deslocamento do corpo como elementos fundamentais na percepção do espaço. Assim, no poema, não é uma descrição da cidade grande que vemos representada, mas a cidade grande a partir de determinado olhar e de determinado corpo. São eles que constroem a espacialidade do poema e que o tornam *sui generis* em relação a outros poemas modernos, que aproveitam elementos semelhantes na composição das imagens. O livro *Lyrik des Expressionismus* (2003), por exemplo, apresenta um capítulo inteiro dedicado a autores expressionistas que trataram aspectos da grande cidade; entre eles estão Georg Heym (1887-1912), Georg Trakl (1887-1914), Jakob van Hoddis (1887-1942), Ernst Stadler (1883-1914), Gottfried Benn (1886-1956), Johannes Becher (1891-1958), Theodor Däubler (1876-1934), além de outros menos conhecidos que trataram das questões inerentes às grandes cidades do período –

majoritariamente Paris, Viena e Berlim – e apresentam em seus poemas as imagens de carros, cabarés, metrô, eletricidade... O modo como Goll se refere a esses temas, entretanto, é bastante próprio e para compreendê-lo é preciso se acercar do seu *modus operandi*, particularmente, da conexão entre o olhar e o deslocamento (do olhar e do corpo), que gerará um *caminho*. Em suma, é preciso atentar, no poema, para o que é movimento, como ele se dá, em que circunstâncias e quais imagens estão a ele associadas.

Voltemos ao primeiro verso do poema, uma vez mais, para reaver a cena urbana vista de um ponto fixo. O sujeito-lírico não aparece diretamente no poema, apenas sua voz descreve o cenário:

Das goldene Auto gleitet wie ein Kahn auf nächtlich tiefem Boulevard.³⁸
(GOLL, 1996, p. 290).

Trata-se de um verso impactante, não somente por ser o primeiro verso, aquele que abre uma brecha para o texto, mas pela concorrência de imagens presentes: vemos o carro dourado, o bulevar noturno, o barco que desliza, todos substantivos acompanhados de importantes qualificadores: não se trata de um mero carro, mas um carro *dourado*, tampouco se pode mencionar um simples bulevar, mas um bulevar *profundamente noturno*. O carro, composição central da imagem, assoma como protagonista neste primeiro momento e é um traço típico, quase clichê, da concepção de modernidade mesmo atualmente – quando ele já é extensão da cidade e mal concebemos o ambiente urbano sem sua presença. Jean Panhard, em sua *Petite histoire de l'automobile en France*, explica o advento do automóvel na França do século XIX ligando-o aos grandes acontecimentos da vida francesa de então. Era a época de efervescência, com atentados anarquistas, escândalos sobre o canal do Panamá³⁹, assim como conflitos políticos, além da crescente imigração do campo para a cidade, especialmente para Paris. Nesse conjunto, estava também a expansão colonial que elevava a tensão entre as principais potências europeias e aumentava a necessidade de expandir o conhecimento técnico-científico. O carro surge nesse ambiente convulsionado. Não é, entretanto, imediatamente aceito e popularizado. É com o advento do *Salão do Automóvel*, realizado pela primeira vez em 1902 no *Grand Palais* de Paris, que o automóvel ganha certo protagonismo e as indústrias passam a trabalhar para

³⁸ “O carro dourado desliza como um barco sobre o bulevar profundamente noturno”

³⁹ As questões que cercaram a construção do canal do Panamá foram objeto do interesse de Goll, que escreveu diversas versões de um poema chamado *Der Panamakanal*, obra que o inseriu como autor relevante no cenário literário de então.

melhorá-lo. “De plus en plus de gens sont persuadés que l’avenir appartient au moteur à explosion”. (Panhard, 1989, p. 30)⁴⁰

Eleger o automóvel para representar a imersão na modernidade não é casual, uma vez que o seu surgimento está ligado ao período de modernização e será causa e efeito de outros desdobramentos modernos. O *Manifesto Futurista*, de Marinetti (apud FERREIRA, 1979: 49-50), prenunciava:

Afirmamos que a magnificência do mundo se enriqueceu de uma beleza nova: a beleza da velocidade. Um carro de corrida adornado de grossos tubos semelhantes a serpentes de hálito explosivo... um automóvel rugidor, que parece correr sobre a metralha, é mais belo que a Vitória de Samotrácia. Queremos celebrar o homem que segura o volante, cuja haste ideal atravessa a Terra, lançada a toda velocidade no circuito de sua própria órbita.

Yvan Goll tinha manifesta simpatia pelo Movimento Futurista, como afirma White (1997), em seu artigo *Iwan Goll's Reception of Italian Futurism and French Orphism*. A ideia de que era preciso retratar esse mundo da velocidade – não meramente descrevê-lo, mas incorporar as próprias estruturas da modernidade na poesia –, era tentadora para Goll, mesmo que ele criticasse o entusiasmo sem visão crítica do movimento.

O carro toma, portanto, o lugar de símbolo maior da Revolução Industrial e será uma marca de superação da natureza (dos cavalos e da força humana), como destaca Melo (2008, p. 189):

Esses novos artefatos, mais do que injunções de natureza econômica, contribuem para a reestruturação da forma de viver, tanto porque facilitam o cotidiano dos indivíduos (ainda que inicialmente tenham sido mesmo os membros das elites os que podiam ter acesso a essas novas benesses modernas) quanto porque explicitam símbolos que expressam a construção de um novo ideário. Ideias caras à modernidade relacionam-se a esses novos objetos, que, na verdade, comumente geram práticas ao seu redor: a ciência, o progresso, a velocidade, a fugacidade, a mobilidade.

Incluir o carro como abertura do poema também é apresentar, figurativamente, uma nova forma de se relacionar com os objetos, com a cidade e com outros sujeitos. Pervanchon (1999, p. 4) destaca: “Em nossa sociedade industrial, o carro se tornou um aporte social de valores e de visões de mundo [...] para mostrar como, em nosso mundo das formas, ele se tornou nossa indispensável forma de mundo.”. Chama atenção no trecho de Melo, a ligação do automóvel aos conceitos de “ciência, progresso, velocidade, fugacidade e mobilidade”, algo que o Manifesto Futurista também destacou. Pervanchon parece compartilhar dessa concepção

⁴⁰ “Cada vez mais as pessoas estão convencidas de que o futuro pertence ao motor de explosão”. Panhard destaca, também, que a estrutura de metal que hoje conhecemos foi adotada apenas a partir de 1902 e somente por volta de 1905 os motores com quatro cilindros e válvulas automáticas se generalizam. Os pneus foram adotados apenas a partir de 1906.

e traz em seu livro depoimentos de pessoas a partir de suas impressões sobre o automóvel. A ideia de progresso é uma das mais citadas “*c’est un objet de la modernité, qui faire croire à la modernité en poussant les individus à s’exorcises dans la croyance au progres*”⁴¹ (id., p. 19). A visão do automóvel, a compreensão de sua funcionalidade e as possibilidades e liberdades que ele oferece ao seu possuidor de fato concedem a sensação de libertação e de estar inserido num *continuum* de progresso. Pervanchon acrescenta ainda a chamada “conquista da velocidade” como uma das consequências do advento do carro: ele serve de acelerador à nossa singularidade humana, que é o caminhar – de certa forma, Marinetti o definiu bem ao reconhecer que ele celebra o homem. Na verdade, ele faz o homem superar limitações de sua espécie. Além de permitir que alcancemos grandes distâncias em pouco tempo e com menos esforço, a ele está associada também a ideia de possibilidade de fugacidade, de aventura e de mobilidade. Os depoimentos coletados por Pervanchon reiteram: “*Elle permet de decouvrir des contrées inconnues, des rivages lointains... La voiture donne le goût de l’aventure, d’aller au-delà de ce qu’on connaît*”⁴² (id., p. 8); “*La voiture est un lieu dans lequel nous partons à la rencontre d’un autre lieu: le monde.*”⁴³ (id., p. 9); “*La voiture me donne l’impression de pouvoir sortir de la vie quotidienne, avec la liberté de ne pas revenir dans cette monotonie se ça me chante.*”⁴⁴ (id., p. 10). O carro aparece, então, como a possibilidade de levar a um alhures, que nem sempre é realizado, de possibilitar a liberdade, o acesso ao desconhecido e ao controle sobre a própria vida. Ele é, também, pleno de simbologias: o progresso, a ascensão social, a sociedade de consumo, a poluição atmosférica, a vida e o estresse urbano estão ligados indelevelmente a ele (cf. id., p. 18).

Pleno de tantas possibilidades de sentido, não surpreende que o carro do poema seja *dourado*. Não se trata de uma imagem concreta, mas da realidade a partir da visão do sujeito-lírico. A cor dourada enfatiza o poderio da máquina, seu prestígio e triunfo na cena urbana, também está associada a algo divino. Além disso, ela gera um contraste imediato com o *bulevar profundamente noturno*. Tal contraste terá implicações que se evidenciarão ao longo do poema, especialmente no último verso. Embora a máquina esteja plena e dourada em seu esplendor, o cenário que o abriga é de uma escuridão profunda, pressupõe o lúgubre e o mistério. Ainda

⁴¹ “É um objeto da modernidade, que faz crer na modernidade, forçando os indivíduos a se exorcizarem na crença no progresso”

⁴² Ele permite descobrir países desconhecidos, praias distantes ... O carro dá o gosto da aventura, ir além do que se conhece.

⁴³ O carro é um lugar onde vamos conhecer outro lugar: o mundo.

⁴⁴ O carro me dá a impressão de poder sair da vida cotidiana, com a liberdade de não voltar a essa monotonia se assim quiser.

mais significativa é a forma como a imagem é construída: não através da metáfora, mas da comparação. Não há fusão das imagens, pois o carro não *é* um barco que desliza, ele *é como* um barco que desliza, reforça-se o distanciamento prosaico. O barco como elemento comparativo enfatiza aquelas características já mencionadas anteriormente: a possibilidade de aventura, do mover-se adiante e, até mesmo, da conquista. O navegar está intimamente ligado à ocupação de territórios distantes pelo homem, descobertas de novas técnicas e materiais e, portanto, guarda em si certa ideia de progresso. Há, dessa forma, uma conexão entre o carro e o barco, mediada pela conjunção *wie* [como].

No segundo verso, surge a estranha imagem das serras no cenário.

Gebirge donnern in der Nacht, gepeitscht von unserm scharfen Licht.⁴⁵
(GOLL, 1996, p. 290).

São raras as vezes em que elementos da natureza aparecem no poema. Além de *Gebirge* [serras], temos ainda: *Wolke* [nuvens], *Anemonen* [anêmonas], *Rosen* [rosas], *Nachtinsekt* [inseto noturno] e *Erde* [terra]. Diferentemente destes últimos, as serras aparecem como imagem central do verso. No meio do cenário noturno, lúgubre, as serras – também intermediadas pela percepção do sujeito-lírico – não são um ambiente de descanso e paz, ao contrário: elas trovejam na noite [*donnern*]. A referência do trovejar cria uma sinestesia e remete imediatamente à função auditiva e visual ao mesmo tempo: o trovejar implica um grande barulho seguido de luzes. A luz que aparece no verso, contudo, não é aquela dos relâmpagos, natural e própria da tempestade, mas a luz da cidade, produto humano e inerente a uma sociedade já bastante urbanizada. O segundo verso, portanto, apesar de apresentar a natureza como cenário – a cidade pode estar próxima às montanhas ou o bulevar pode ser visto como uma serra de edifícios – não se limita a ela. No subcapítulo anterior mencionamos o “fora de cena” como recurso cinematográfico importante na construção deste segundo verso. O sujeito-lírico aparece pela primeira vez diretamente no poema, diluído na coletividade. Se a luz é “nossa”, ela é, como já dito anteriormente, o produto dessa sociedade na qual o sujeito-lírico está inserido. E é esse produto urbano que será personificado numa figura que fustiga as serras. A sonoridade do verso contribui para tal percepção na aliteração das consonantais “cht” [ft] e “sch” [f], que remetem ao próprio som do chicote ou do açoite. O verbo *peitschen*, inclusive, pode ser traduzido como chicotear.

⁴⁵ Montanhas trovejam na noite, fustigadas por nossa luz afiada.

É a partir do terceiro verso que os aspectos expressionistas se manifestam mais claramente. A imagem que o compõe é inteiramente uma construção calcada na interioridade do sujeito. O sujeito-lírico se dilui na coletividade do pronome pessoal “nós” [*wir*] para metaforicamente introduzir uma dimensão *infern*al no poema:

In Schluchten stürzen wir mit aufgetanen Engelsflügeln.⁴⁶
(GOLL, 1996, p. 290).

É curioso que a imagem dos desfiladeiros seja colocada em destaque por Goll. A ideia de deslocamento vertical é muito forte no verso, quase como se permitisse ao leitor contemplar não somente a cena do alto, mas experimentar a própria queda. A partir da leitura do verso temos a própria sensação de cair, estamos inclusos na cena. A queda, entretanto, é amparada por asas de anjos abertas. Trata-se de um momento decisivo no desenvolvimento do poema, pois é a queda que permite ao leitor a primeira percepção da realidade moderna como infernal. O sujeito se aproxima do seu objeto, *cai* na cidade. Muito embora o poema se aproxime da tradição grega através da escolha do título – “*Unterwelt*” – não há como negar o diálogo com a tradição judaico-cristã, extremamente relevante na formação de Goll. Para além deste mencionado, há diversos momentos em que as duas tradições – greco-latina e judaico-cristã – são justapostas, como por exemplo ao final do poema em que se mencionará *Hölle* [inferno], palavra ligada ao universo cristão e que denota um lugar de penúria para as almas condenadas – princípio diferente da concepção de *Unterwelt* dos gregos.

A ideia de queda, enunciada pelo verbo *stürzen* [cair], pressupõe a perda do equilíbrio espacial. Ainda que amparado pelo elemento sagrado (as asas de anjos abertas), há um princípio de vertigem que rege o verso. Todo o poema está assentado sobre a égide do rompimento com o clássico, seja na estrutura formal a partir de versos livres, seja na presença de imagens desmedidas e até mesmo agressivas. Patrício Dugnani, em seu artigo *O profano e o sagrado no Barroco e na Pós-modernidade* (2015, p. 1146) afirma:

Se estendermos o sentimento vertiginoso à perda do equilíbrio espacial, teremos a noção de rompimento do equilíbrio do clássico. De fato, quer-se aqui tomar a vertigem naquilo que ela suscita em relação aos rompimentos com a norma clássica. A “loucura”, o “desvario” assinalam aquele que está em ruptura com a normalidade, consequentemente, com as convenções.

Se considerarmos certas características do Barroco como não exclusivas daquele momento histórico da arte, mas como características que podem ser resgatadas em outras

⁴⁶ Nós caímos nos desfiladeiros com asas de anjos abertas.

épocas, vemos que diversos poemas expressionistas apresentam traços semelhantes. Seria uma manifestação do que Dugnani chamou, a partir de outras leituras, de “**constante da vertigem**”. Em “Unterwelt” (1917) essa constante se apresenta pela perda do equilíbrio e pela presença do grotesco e até do desvario. Esse desvario está ligado, ainda, à perda do lugar do sagrado, em que objetos tidos como sacros, intocáveis, são retirados desse pedestal e trazidos à banalidade do cotidiano. As asas de anjos, no poema de Goll, amparam a queda de um sujeito plural rumo ao baixo, ao cotidiano e à banalidade. O elemento sagrado aparece no verso seguinte na figura de uma nuvem que envolveria divinalmente [gotthaft] o sujeito.

Da ist das Kabarett. Und eine **Wolke hüllt uns gotthaft ein.** ⁴⁷
(GOLL, 1996, p. 290).

A nuvem que envolve o cabaré, dado o contexto das demais figuras sagradas no poema, nos permite compreendê-la como uma aproximação do sagrado e do profano. Embora não esteja na cena, novamente a noção de fora da cena, tão familiar ao cinema, nos permite inferir a nuvem como uma *Rauchwolke* [nuvem de fumaça], comumente presente nas cenas de cabaré, em que o cigarro, tal qual a bebida, são elementos constantes. A nuvem que poderia remeter a uma ideia de natureza, de cenas celestes ou do sagrado, nada mais é do que a fumaça dos cigarros que envolvem o ambiente do cabaré. Não há, como se percebe até aqui, qualquer transcendência. A palavra transcendência, inclusive, vem do latim e significa “ação de subir”, elevar-se. O que ocorre no poema é precisamente o oposto. Há uma queda, um rebaixamento, que não deixará nada incólume: nem o sujeito, nem os objetos e nem mesmo os elementos outrora vinculados à esfera do sagrado. Há nessa visão de rebaixamento, da necessidade do sujeito poeta de descer aonde a vida acontece, nas ruas, nos cabarés, junto ao proletariado, uma vinculação inevitável à poesia baudelairiana. Em “A perda da Auréola”⁴⁸, poema presente em *O Spleen de Paris*, essa

⁴⁷ Lá está o cabaré. E uma nuvem nos envolve divinal.

⁴⁸ “Olá! O senhor por aqui, meu caro? O senhor nestes maus lugares! O senhor bebedor de quintessências e comedor de ambrosia! Na verdade, tenho razão para me surpreender!” “Meu caro, você conhece meu terror de cavalos e viaturas. Agora mesmo, quando atravessava a avenida, muito apressado, saltando pelas poças de lama, no meio desse caos móvel, onde a morte chega a galope de todos os lados ao mesmo tempo, minha auréola, em um brusco movimento, escorregou de minha cabeça e caiu na lama do macadame. Não tive coragem de apanhá-la. Julguei menos desagradável perder minhas insígnias do que me arriscar a quebrar uns ossos. E depois, disse para mim mesmo, há males que vêm para o bem. Posso, agora, passear incógnito, cometer ações reprováveis e abandonar-me à crapulagem como um simples mortal, E eis-me aqui, igual a você, como você vê.” “O senhor deveria, ao menos, colocar um anúncio dessa auréola ou reclamá-la na delegacia caso alguém a achasse.” “Não! Não quero! Sinto-me bem assim. Você, só você me reconheceu. Além disso a dignidade me entedia. E penso com alegria que algum mau poeta a apanhara e a meterá na cabeça descaradamente. Fazer alguém feliz, que alegria! E sobretudo uma pessoa feliz que me fará rir. Pense em X ou em Z. Hein? Como será engraçado.”! (Baudelaire, , 2014, p. 73, Tradução de Ieda Magri).

figura do poeta que perde sua auréola na lama e não mais a recupera representa bem a dessacralização da arte e a necessidade do poeta moderno de “cair” e “descer” ao submundo cotidiano.

O quarto verso, entretanto, não se inicia pela já analisada figura da nuvem divinal que envolve o cabaré, mas com a afirmação direta, logo após a queda do sujeito: “Da ist das Kabarett”. À medida em que o sujeito se aproxima, sua visão se torna mais detalhada e ele passa a observar os frequentadores logo da entrada. O que destacamos a princípio, todavia, é o uso do adverbio “Da”, que pode ser traduzido como *ali*. Palavras como *ali*, *aqui*, *acolá*, *esse*, *aquele*, entre outras, são parte de um grupo linguístico denominado *dêiticos*. Nesse caso o verso se inicia com uma forte marcação do espaço. A função da partícula “da” nesse caso, é tão somente marcar enfaticamente, uma vez que é a primeira palavra do verso, uma distância entre o sujeito que olha e o objeto do seu olhar. A função fundamental do corpo na marcação da distância, já citada anteriormente, novamente se apresenta: é a percepção do sujeito sobre seu próprio corpo e seu lugar que lhe permite determinar a distância entre si e o cabaré.

Para compreender a imagem do cabaré como um dos espaços importantes na configuração do Unterwelt de Goll, é relevante observar alguns conceitos que ajudem na compreensão desses espaços da Modernidade. A ideia de topoanálise, tal qual definida por Borges Filho (2008) é o primeiro conceito: “[topoanálise] será tudo o que está inscrito numa obra literária como tamanho, forma, objetos e suas relações. Esse espaço seria composto de cenário e natureza”⁴⁹. Por *cenário*, Borges Filho entenderá o espaço criado pelo homem e onde esse homem se situa e estabelece suas relações. A *natureza* será o espaço não construído pelo homem: os rios, o mar, as montanhas, etc. Há ainda uma terceira categoria descrita por Borges Filho que é o *ambiente*: seria a soma do cenário ou natureza mais a impregnação de um clima psicológico.

No desenvolver do poema, vimos que os três primeiros versos apresentam uma narração a partir de um plano aberto e do alto. Podemos dizer que além dessas perspectivas, as tomadas são externas. Do alto, antes da queda, o sujeito-lírico se encontra sempre no cenário externo, onde consegue ver o bulevar, o carro, as montanhas, as luzes da cidade e, mesmo após a queda, ainda do ambiente externo, ele consegue ver o cabaré. A presença da natureza, nesse início é dada somente pela presença das montanhas que trovejam e que são fustigadas pelas luzes da cidade. Haveria, portanto, o seguinte esquema:

1º verso – *cenário*: carro e bulevar

⁴⁹ O autor parte do termo utilizado por Gaston Bachelard, ampliando, porém, o conceito.

2º verso – *natureza*: serras + *cenário*: luzes + *ambiente* = serras trovejam e luzes fustigam a montanha.

3º verso – *natureza*: desfiladeiros

4º verso – *cenário*: cabaré

Percebemos que no segundo verso a criação do ambiente, pela definição de Borges Filho, seria cenário ou natureza mais um clima psicológico. Acontece no poema de Goll algo diverso: o poeta se utiliza do cenário urbano para atuar sobre a natureza e, assim, criar o ambiente: a hostilidade e agressividade contidas no segundo verso advêm não de um clima psicológico sobre o *topos* natureza, mas do cenário, dos objetos gestados pelo homem sobre a natureza.

O cenário do cabaré, introduzido no quarto verso, permite compreender um pouco o lugar maior do poema. Esclarece-se, verso a verso, a espacialidade em que o sujeito-lírico circula e onde está inserido. A princípio havia a ideia de uma cidade grande, com bulevares e carros, mas ainda sem a importante figura do cabaré, marca típica das grandes cidades, especialmente de Paris, no final do século XIX e início do XX. Nesse contexto, a ideia de movimento é fundamental, pois o sujeito-lírico não percebe o cabaré por fora, mas por dentro e a percepção do interior do local implica o deslocamento pelo ambiente. A princípio, em meados do século XVIII, a palavra cabaré era usada com mais frequência para descrever estabelecimentos que serviam comida e bebidas alcóolicas, ainda sem relação com apresentações artísticas. No século XX, o perfil dos estabelecimentos muda e estes se tornam pequenos espaços ligados ao submundo das modernas cidades europeias, onde se apresentava uma miríade de shows de músicas, danças, teatros, *strip-tease* e afins. Scott Heine (1996) esclarece que diversos nomes eram usados para se referir a esses estabelecimentos, entre eles: *cafe*, *bistrô*, *brasserie* e *cabaré*. De fato, em outros poemas de Yvan Goll ele opta frequentemente pela denominação “Cafe” ao invés de “Cabaré”, como é possível verificar em outro dos poemas avulsos, este publicado também em 1917:

	Cafe
1	Das ist der Boulevard. Dort stösst der Acheron, vor dicken Nebelscheiben, Den dunklen Menschenauswurf wellenhaft, und Schatten sind, die treiben, andre [bleiben.
	[...]
9	Hier aber, hinter dicken Nebelscheiben, ist der grelle Orkus aufgebaut. Hier sind die Menschen innerlich bewusst. Sie hocken schwer. Sie rauschen laut. [...]

Hier ist der Orkus dieser Welt. Sie wissen von sich selbst. Sie hocken an den Tischen
[und sie trinken.
[...]⁵⁰
(GOLL, 1917, *apud* GLAUERT-HESSE, 1996, p. 293).

O trecho apresentado mostra a figura do *Cafe* ligada ao submundo por intermédio da figura clássica do rio Aqueronte e da referência direta à palavra Orco. No poema “Unterwelt” (1917), que aqui analisamos, a ideia de submundo está presente apenas no título. Em “Cafe” (1917), o sujeito-lírico afirma diretamente: “*Hier ist der Orkus dieser Welt*” e todo o poema se desenrola no decurso do rio mitológico, conhecido como “rio do infortúnio”⁵¹. A imagem do cabaré/café, portanto, é frequentemente vinculada ao mundo inferior, onde transitam os marginalizados – que se desesperam e bebem. Haverá ainda outra referência importante ao ambiente de cafés quando Goll publica o ciclo de poemas *Der neue Orpheus – eine Dithyrambe* (1918), matéria do próximo capítulo desta dissertação. Um dos poemas do referido ciclo também é denominado “Cafe”. Dentro de sua estrutura narrativa, em que a trajetória de Orfeu pelos caminhos da cidade grande é narrada poeticamente, há um poema especialmente dedicado à incursão da figura mitológica pelo *Grand-Cafe*:

Cafe

- 1 Aber Orpheus war berühmt geworden. Das Grand-Café bot ihm ein festes
Engagement an.
[...]
3 Die Starren, die Grauen des Alltags hatte er nicht befreit. Hier im Paradies der
[Menschheit wollte Orpheus singen.
Diesen Advokaten aus dem Strafrecht befreien. Dieser Kokotte Liebe auf die
[Schminke küssen. Diesem Beamten die Güte verkünden.
Sie hatte ihm eine Estrade gebaut. Orpheus, der fahrende Gott, stand im schwarzen
[Frack über ihnen⁵²

[...] (GOLL, 1917 *apud* GLAUERT-HESSE, 1996, p. 104).

Nota-se que embora haja variação nos nomes utilizados, Goll apresenta o cabaré/café nesse período como marca representativa de sua concepção de *Unterwelt*. Heine, ao descrever o desenvolvimento dos cafés parisienses, destaca duas características importantes de sua

⁵⁰ Esta é a avenida. Lá, o Aqueronte impele, diante de grossos círculos de nevoeiro, / As escuras emanções ondulantes e há sombras que impulsionam os outros. / [...] / Mas aqui, atrás de grossos discos de neblina, o Orco brilhante é construído. / Aqui, as pessoas estão conscientes internamente. Elas estão agachadas. Elas correm ruidosamente. / [...] / Aqui está o Orco deste mundo. Eles sabem de si mesmos, sentam-se nas mesas e bebem.”

⁵¹ O rio Aqueronte também é conhecido por ser um afluente do rio Estige, outra imagem importante na poesia de Goll, que dará nome ao poema de abertura do ciclo de poemas *Unterwelt* (1919).

⁵² Mas Orfeu ficou famoso. O *Grand Café* ofereceu-lhe um contrato fixo. / [...] / Ele não havia libertado o olhar, o horror da vida cotidiana. Aqui no paraíso da humanidade, Orfeu queria cantar. / Tirar esses advogados da lei criminal. Beijar o amor das raparigas em suas maquiagens. Anunciar bondade a esses funcionários públicos. / Eles construíram um palco para ele. Orfeu, o deus viajante, estava de pé acima deles num fraque preto.

concepção: a ideia de lazer e, ao mesmo tempo, um centro revolucionário. Tais características não eram exclusividade dos anos 20, mas vinham desde o surgimento dos primeiros estabelecimentos, ao final do século XVIII. Evidentemente, com o tempo, as características se diversificaram e a ideia de lazer passou a comportar também um viés artístico:

Study of its cafés discloses how Paris was able, in the course of the long nineteenth century, to be both a center of revolutions and a birthplace of modern leisure. In 1789, standing on a marble-topped table in the Café de Foy in the Palais Royal, Camille Desmoulins exhorted the people of Paris to take the Bastille. In 1895, the Lumière brothers showed the first commercial film in the basement of the Café de Paris on the boulevard des Cappuccines. In the years between these two events, café conversations and rituals helped shape modern republicans, socialism, bohemianism, anarchism, and syndicalism. The crossroads of nineteenth century Paris were not its streets but rather its cafés. And cafés were a primary circuit for Parisian social networks. (HEINE, 1996, p. 2).

Compreende-se, como o poema “Cafe” (1918) de Goll destaca, a presença fundamental das diversas classes sociais que se encontravam nos cabarés – advogados, prostitutas, funcionários públicos, operários – o que elevava o potencial socialmente explosivo do local. Em alguns momentos, como na Alemanha da Segunda Guerra Mundial – os cafés passaram a ser proibidos pelo poder público. Além de importante centro de ideias revolucionárias e local de lazer, os cafés foram fundamentais na discussão e crescimento da arte de vanguarda, especialmente para o Expressionismo. Claudia Cavalcanti (2000, p. 21) destaca os cafés e cabarés como pontos de encontro importantes entre os expressionistas, destacando-se, para este movimento específico, os estabelecimentos Café Grössenwahn, Café des Westens, Cabaré Neopatético, Voltaire (Zurique), Gnu e Dadá (Berlim). As chamadas *social networks*, mencionadas do excerto acima, eram formas de viabilizar o surgimento de diversos grupos artísticos de vanguarda, coparticipantes em diferentes tendências.

É no quinto verso do poema “Unterwelt” (1917) que o sujeito-lírico adentra o cabaré e toma contato com seus primeiros frequentadores:

O schon am Eingang steht der Frack mit seinen tausend Buckeln⁵³
(GOLL, 1917 *apud* GLAUERT-HESSE, 1996, p. 290).

No limiar da porta, a primeira imagem é a do fraque e das muitas medidas que tal figura faz ao receber os clientes. Trata-se de um funcionário típico dos cabarés, destinado a recepcioná-los e orientá-los por ocasião de sua chegada ao estabelecimento. A metonímia do fraque para descrever o trabalhador que o envergava não é fortuita. De fato, ao final do século

⁵³ Já na entrada está o fraque com suas mil medidas.

XIX e início do século XX, embora já em declínio, o fraque era considerado um traje a rigor importante para ocasiões formais; contudo, quando usado durante a noite, ele indica a posição social subalterna daquele que o veste. Ao propor o uso da metonímia “Frack” para se referir ao indivíduo, Goll aponta para a distinção social clara entre o que serve e aqueles que são servidos. Com a função de recepcionar e, eventualmente orientar os clientes, o funcionário do cabaré se assemelha a Caronte, barqueiro do Hades, cuja função era levar as almas dos recém-mortos pelo Submundo a fim de que encontrassem seus respectivos lugares, após terem sido julgados pelos juízes infernais. Tal qual o ser mitológico, o empregado se coloca à entrada, numa espécie de vestíbulo. A própria estrutura do verso chama atenção quando notamos que se trata de duas figuras ligadas pela aliteração do fonema **ck**, em **Frack** [fraque] e **Buckeln** [mesuras]. O traje indica metonimicamente uma posição subalterna, servil e que se concretiza nas constantes medidas.

O declamador aparece identificado pela arte que pratica, que difere do empregado da recepção:

Ein Rezitator lässt aus schwarzem Mund die Fuseldumpfe Vorstadt qualmen:
Die Hochzeit und den Leichengang verweinten Nähmansells⁵⁴
(GOLL, 1996, p. 290).

Nota-se que, do fraque, o sujeito-lírico volta o olhar para o artista, próximo o suficiente para abarcar os detalhes de sua feição, numa imagem calcada no real, mas ao mesmo tempo distorcida: a boca negra que deixa o seu conteúdo suburbano jorrar na frase *Die Hochzeit und den Leichengang verweinten Nähmansells*. O sujeito-lírico, todavia, percebe desde o princípio que não pode fundir-se ao outro, pois não são realmente iguais. Ambos estão separados pela classe e pela etnia, e embora no mesmo ambiente, estão em situações muito distintas. Há um abismo insuperável entre eles.

Em sua presença no cabaré, misturado às bebidas, aos cigarros (metonimicamente representado pela nuvem de fumaça) e às prostitutas, a arte que ele prenuncia, sua declamação e as músicas que o acompanham nada mais são do que mercadorias presentes, comercializadas para o entretenimento de uma massa indistinta de clientes. Ao dizer “[...] *Fuseldumpfe Vorstadt:*”, o sujeito-lírico remete às bebidas baratas e à origem suburbana, periférica, do artista. O final do verso com os dois pontos permite inferir que a frase seguinte provém do artista: *Die Hochzeit und den Leichengang verweinten Nähmansells*. Trata-se de um verso

⁵⁴ Um declamador deixa a aguardente barata queimar de sua boca negra/ Casamento e enterro choravam as costureirinhas.

complexo, cifrado, com figuras antitéticas: Hochzeit [casamento] e Leichengang [enterro]. Como já anteriormente mencionado, trata-se de figuras que se opõem e que carregam metaforicamente a ideia de tristeza e alegria. As bodas são normalmente associadas a um dia festivo, do mesmo modo como o enterro a um momento de tristeza. No poema de Goll ambos estão mesclados, fazem parte da composição dos microespaços da modernidade. Ao mesmo tempo que a Modernidade traz, conforme já vimos prefigurado na imagem do carro, uma ideia de progresso, de avanço e mobilidade, ela traz em si também a semente de sua própria desgraça, o enterro, a negatividade, a melancolia e a solidão. A referência às “costureirinhas” é fundamental na construção do verso, pois remete às jovens moças costureiras e suas vidas simples, sem sofisticação. O artista, cuja imagem expressionista está materializada na metonímia de sua boca negra, entoa um conteúdo vulgar, suburbano e igualmente sem qualquer sofisticação - – “Hochzeit und Leichengang”

A canção, com seu conteúdo vulgar e mercadológico, atua no poema como mais uma representação do elemento sagrado que é profanado e transformado em mercadoria. É curioso que tal observação seja feita, justamente, através da visão do artista, ele, por si, só, já visto como mercadoria. Nesse contexto de crescente industrialização, Goll percebe e traz para a sua poesia a perspectiva que seria teorizada por Walter Benjamin: a perda do lugar do sagrado na arte. A era da reprodutibilidade técnica altera significativamente a estrutura da arte, o modo como ela é construída e como será consumida. Num dos célebres trechos do texto de Benjamin, ele afirma:

Formulado de modo geral, a técnica reprodutiva desliga o reproduzido do campo da tradição. Ao multiplicar a reprodução, ela substitui sua existência única por uma existência massiva. E, na medida em que ela permite à reprodução ir ao encontro do espectador em sua situação particular; atualiza o reproduzido. Ambos os processos levam a um abalo violento do que é transmitido – um abalo da tradição, que é o outro lado da crise e da renovação atuais da humanidade. Ambos se põem em uma relação íntima com os movimentos de massa de nossos tempos. Seu agente mais poderoso é o cinema. (2015, p. 55).

Goll tanto percebe essa nova forma de se relacionar com os objetos artísticos e nota que os objetos e ritos antes sagrados, como a própria arte, perdem com a era da industrialização e da reprodução em massa sua aura de objetos sagrados. Tais objetos não deixam de ser desejados, mas agora são desejados pelo seu valor de culto, como objetos de consumo.

É na esteira das mercadorias e dos objetos de consumo que o poema se desenvolve, mais precisamente, na percepção das figuras humanas como mercadorias, retiradas de sua individualidade e comercializadas em cabarés e nas ruas das grandes cidades em formação. É desse modo que as dançarinas são apresentadas no poema:

Da stösst Cupido goldne Türen auf und Rosa Tänzerinnen schleudern ihre Beine wie
[Seraphen].⁵⁵

(GOLL, 1996, p. 290).

Esse verso é o mais longo do poema e o exagero não se resume à dimensão do verso: há uma profunda explosão de cores que salta aos olhos com a presença do *dourado* e da *cor de rosa*. É uma referência as dançarinas de *cancã*, presentes nos cabarés desde o final do século XVIII até meados do século XX e que foram amplamente retratadas por artistas como Jean Béraud e Toulouse Lautrec⁵⁶. Além da dimensão do verso e das cores, as figuras sagradas presentes também são exageradas. No primeiro caso, trata-se de Cupido, deus do amor na mitologia romana e, como elementos de comparação às dançarinas, estão as imagens dos serafins, anjos de luz próximos de Deus, cuja missão primordial é exaltar Sua glória. As duas figuras justapostas *Cupido* e *serafins* acentuam o caráter irônico e excessivo do texto. O Cupido não é o deus romano responsável por criar o amor no coração dos homens, mas uma cópia barata, presa num cabaré e responsável por abrir as portas douradas e iniciar mais um espetáculo supérfluo e desmedido. A combinação do dourado com a cor de rosa no texto acentua a sensação de falta de refinamento e cuidado com a arte. Na verdade, é a cena artística transformada em espetáculo, em *show*. Os serafins⁵⁷ são ainda mais rebaixados do que as dançarinas de *cancã*, que por sua vez, já são objetificadas e reduzidas à um triste espetáculo.

Se até então serafins eram anjos de luz, próximos de Deus, responsáveis por glorificá-Lo e a quem o próprio Deus encarregou a missão de purificar o profeta, isto é, eram seres sublimes, com poderes regeneradores, capazes de transformar o homem, no poema eles são reduzidos a elementos de comparação para ressaltar a figura das dançarinas. A modernidade, aparentemente, não se incomoda de justapor, no mesmo verso, o sagrado e o profano.

⁵⁵ O cupido dispara portas douradas e dançarinas cor de rosa lançam as pernas como Serafins.

⁵⁶ Lautrec era conhecido por pintar cenas da vida boêmia de Paris, em especial as dançarinas de cabaré, como o famoso pôster Troupe de Mlle Églantine, de 1895.

⁵⁷ Serafins são figuras celestiais sobre as quais existem poucos detalhes. Uma das grandes referências às suas características se encontra na Bíblia Sagrada, no Livro de Isaías, capítulo 06, versículos 02-08. Reproduzimos o trecho a seguir, na tradução de João Ferreira de Almeida: 2. Serafins estavam acima dele; cada um tinha seis asas; com duas cobriam os seus rostos, e com duas cobriam os seus pés, e com duas voavam. 3. E clamavam uns aos outros, dizendo: Santo, Santo, Santo é o Senhor dos Exércitos; toda a terra está cheia da sua glória. 4. E os umbrais das portas se moveram com a voz do que clamava, e a casa se encheu de fumo. 5. Então disse eu: Ai de mim, que vou perecendo; porque eu sou um homem de lábios impuros, e habito no meio de um povo de impuros lábios; os meus olhos viram o Rei, o Senhor dos Exércitos. 6. Mas um dos serafins voou para mim, trazendo na sua mão uma brasa viva, que tirara do altar com uma tenaz; 7. E com ela tocou a minha boca, e disse: Eis que isto tocou os teus lábios; e a tua iniquidade foi tirada, e purificado o teu pecado. 8. Depois disto ouvi a voz do Senhor, que dizia: A quem enviarei, e quem há de ir por nós? Então disse eu: Eis-me aqui, envia-me a mim.

Na verdade, percebe-se, uma vez mais, a perda completa do lugar do sagrado. Os elementos antes tidos como sacros, veneráveis, perdem seu lugar e são rebaixados a coadjuvantes numa peça comercial de mau gosto. Quando relembramos a referência que temos dos serafins, o caráter irônico do verso fica ainda mais evidente. É necessário, neste ponto, recorrer à um dos mais famosos excertos de Nietzsche, publicado pela primeira vez em sua obra *Gaia Ciência*:

O homem louco se lançou para o meio deles e trespassou-os com seu olhar. ‘Para onde foi Deus’, gritou ele, ‘já lhes direi! Nós o matamos – vocês e eu. Somos todos seus assassinos! Mas como fizemos isso? Como conseguimos beber inteiramente o mar? Quem nos deu a esponja para apagar o horizonte? Que fizemos nós, ao desatar a terra do seu sol? Para onde se move agora? Para onde nos movemos nós? Para longe de todos os sóis? Não caímos continuamente? Para trás, para os lados, para a frente, em todas as direções? Existem ainda ‘em cima’ e ‘embaixo’? Não vagamos como que através de um nada infinito? Não sentimos na pele o sopro do vácuo? Não se tornou ele mais frio? Não anoitece eternamente? Não temos que acender lanternas de manhã?’ (2001, p.147-148).

O homem, no processo de Modernidade que vem desde o Iluminismo tem, a cada dia mais, desconsiderado o elemento sagrado, cuja influência no cotidiano é paulatinamente menor. A perda do lugar do sagrado, de sua predição de conduta e de seus valores jogam o homem frente ao nada, coloca o ser humano defronte às suas fragilidades. Ao “desatar a terra do seu sol”, cabe a pergunta “Para onde se move agora”? O homem perde a referência e precisa encontrar, em si mesmo, a direção. A figura dos serafins como imagem comparativa às dançarinas de cançã é uma amostra desse decaimento. O verso se torna extremamente irônico porque joga com o elemento sagrado e profano, colocando o primeiro no mesmo nível do segundo e ambos envolvidos pela mediocridade. A manifestação da ironia acontece quando se usam elementos elevados para se referir às situações muito baixas, de forma que se gera um descompasso entre os elementos, percebido imediatamente pelo leitor.

As cores rosa e dourado remetem a um mundo de glamour e ilusão, bem como entretenimento de massa, elementos estes que contrastarão com a figura feminina da “Kokotte” [prostituta] no verso nove:

Du am Buffet, gewesene Kokotte, blass im Korb erfrorne Anemonen,
Mit deinen grossen runden Augen wie ein Nachtinsekt aus Rosen stierend.
Sei du die Fackel unsrem Totentanz! ⁵⁸
(GOLL, 1996, p. 290).

⁵⁸ Tu no aparador, antiga rapariga, esmaeces na cesta flores congeladas/ Com teus grandes olhos redondos como um inseto noturno rodeando rosas/ Sê a tocha para nossa dança da morte!

O olhar do sujeito-lírico se move do espetáculo das dançarinas para a figura solitária da ex-prostituta [*Kokotte*] junto ao aparador. O sujeito do poema vai se dirigir diretamente a essa figura solitária, que trabalha com as flores congeladas [*erfrorne Anemonen*] através do pronome *Du* [tu], instalando uma dimensão dialógica que irá se repetir em outros versos do poema. Há um movimento importante nos três versos apresentados: primeiro o olhar que se dirige à prostituta e a vê num plano mais aberto para em seguida se aproximar e dar um *close-up* na imagem: mais do que a mulher junto ao aparador, o sujeito-lírico enxerga os próprios seus olhos e os compara com o inseto noturno que rodeia as rosas.

A construção da imagem da antiga prostituta por Goll é interessante na medida em que as características das flores pálidas, que ela manipula junto ao aparador, são transmutadas também para a prostituta. Se no auge de sua juventude ela era a atração principal, com o passar dos anos e a perda do viço, ela se torna a pobre vendedora de flores atrás do balcão, passando, de certa forma, às camadas cada vez mais profundas do submundo da modernidade.

O tratamento da figura da prostituta sofreu significativa alteração na virada do século XIX para o século XX, especialmente com a consolidação da estética expressionista. Até então, a visão sobre a prostituição sempre foi extremamente negativa. Segundo Margareth Rago, autora do livro *Do cabaré ao lar: a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*, de 1985, a prostituição será classificada pelo saber médico e sanitário como “vício corrosivo lançado no grêmio social, que tende a alastrar-se e a corromper todo o corpo social” (p. 85). Do ponto de vista clínico, a prostituição é vista como extremamente perigosa para a sociedade, pois coloca em risco não apenas as estruturas familiares, mas a saúde dos cidadãos. Para evitar tais riscos às cidades que se desenvolviam, competia ao Estado prover locais de isolamento:

Herdeiro da tradição agostiniana, este médico francês [Alexandre-Parent Duchâtelet], especialista em esgotos e na higienização da cidade de Paris, identifica a prostituição às imundícies do submundo e reflete a nova obsessão com os miasmas e com o lixo, que apavoravam as classes dominantes [...] (id., p. 85).

A prostituta construída pelo discurso médico simboliza a negação dos valores dominantes, “pária da sociedade”, que ameaça subverter a boa ordem do mundo masculino [...]. Por isso, ela deve ser enclausurada nas casas de tolerância ou nos bordéis, espaços higiênicos de confinamento da sexualidade extraconjugal, regulamentados e vigiados pela polícia e pelas autoridades médicas e sanitárias. (id., p. 90).

Trata-se de uma visão consolidada pela burguesia da época, que via a prostituição, bem como as prostitutas, como parte do *submundo* das grandes cidades, como a escória, o lixo que deveria ser evitado e isolado. Eram figuras marginalizadas que contrariavam a ordem do mundo burguês. O Expressionismo, como estado de espírito –para usar a definição do próprio Goll –,

tinha grande simpatia por essas figuras marginalizadas, negativamente estigmatizadas pelos valores burgueses. É precisamente por contrariar os valores burgueses que Goll as traz frequentemente para compor o seu *Unterwelt*.

A partir da leitura de Schönfeld (1994) é possível depreender que a imagem da prostituta no Expressionismo perfaz, ao contrário das recomendações sanitaristas, um ideal moral da modernidade, que comportaria um papel humanista e vitalista, levando em conta que as mesmas eram parte da paisagem das grandes cidades que se desenvolviam. O próprio Goll mostra a figura da prostituta em outros poemas, como em “Nachtwandlerinnen”, poema publicado como parte do ciclo de poemas *Die Unterwelt* (1919):

[...]

Ihr alle seid in unsrer Wanderung mit eurem Blut, mit eurem Blick, mit eurem Haar:
Nausikaa und Madame Bovary und Kaiserinnen und Madonnen,
Ihr Schämigen seid alle da und kommt aus tiefer Nacht geronnen -
Ihr aber wandert nun im Traum, und wir sind wach an unsrem Leid:
Wir sind ja alle Dirnen nur, bis Einer kommt, der uns zu uns befreit!⁵⁹
(GOLL, 1996, p. 147).

A figura da prostituta aparece apenas no final do poema, precisamente como metáfora do aspecto mercantil que cerca o trabalho e o cotidiano no seio dessa sociedade em desenvolvimento. Trata-se de uma dialética que está posta todo o tempo diante da arte expressionista: o reconhecimento de que a prostituta está inserida na lógica do mercado que domina as forças de trabalho e, que, portanto, ela comercializa um produto e o reconhecimento de que o produto por ela comercializado não é legitimado como valor dentro da sociedade burguesa. Ela é um produto da sociedade, mas ao mesmo tempo é desprezada pela lógica moral dessa mesma sociedade. São parte das contradições no seio do capitalismo. Essa questão perpassou diversos poemas de Goll, que ora optou por retratá-las pelo viés crítico do produto a ser comercializado, ora priorizou o olhar humanista, que a reconhece como força moral deixada às margens e que, portanto, serviria de contraponto à lógica da moral burguesa. Em alguns poemas, como é o caso do “Die Kokotte”, de 1919, também presente em *Die Unterwelt*, a figura da prostituta aparece nas duas perspectivas: como ser excluído pela moral burguesa e, ao mesmo tempo, paisagem dessas novas cidades em formação, vendendo sua força de trabalho:

Du allbarmherzige Märtyrerin
Am Kreuzweg aller Asphaltstädte:
Du lächelst aus den Nischen der versteinten Nächte
Wie die Madonnen, die entschwunden sind.

⁵⁹ Vós estais todas em nossa caminhada com vosso sangue, com vossos olhos, com vossos cabelos:/Nausicaa e Madame Bovary e Imperatrizes e Madonas,/Vossas vergonhas estão todas lá e vêm da noite profunda/Contudo vós estais viajando no sonho e nós estamos acordados para nossa tristeza:/Somos todos apenas prostitutas, até que venha aquele que nos libertará!

Die goldnen zwanzig Mark sind deine einzigen Sterne
[...] ⁶⁰
(GOLL, 1994, p. 159).

No poema “Die Kokotte” a prostituta será figura central e, portanto, seu desenvolvimento é mais detalhado do que este que temos em “Die Unterwelt” (1917). Ao mesmo tempo que a vemos como mártir misericordiosa, comparada à figura sacra da Madona e de Cristo, ela é descrita como aquela cuja única estrela, ou seja, seu único valor, está nos vinte marcos que recebe pelo seu trabalho e que são insuficientes para o próprio sustento, como o poema permite entrever adiante. Tal insuficiência faz com que a mesma mulher que a noite atua como prostituta pela manhã seja *Bettlerfrauen* [pedinte].

Yvan Goll não foi o único a se ocupar do tema no Expressionismo, alguns autores, como Richard Huelsenbeck (1892 – 1974), Klabund (1890 – 1928) e August Stramm (1874 – 1915) também abordaram a questão da prostituição em seus poemas. Há ainda diversos prosaístas e dramaturgos que trouxeram essa figura para o centro de suas obras, em geral como possibilidade de um pensamento contrário a moral burguesa e às formas tradicionais de se pensar os assuntos que poderiam ser matéria poética.

A jornada do sujeito-lírico pelo *Unterwelt* não termina na aproximação à figura da prostituta. Ao caminhar pelo cabaré, têm-se a impressão de que o sujeito do poema se direciona cada vez mais para uma espécie de porta dos fundos, como se cruzasse todo o espaço e pudesse visualizar os diferentes tipos sociais e objetos ali presentes. O verso doze acentua tal percepção:

Doch tiefer noch, die Schatten wirbeln dunkler: ⁶¹
(GOLL, 1996, p. 290).

Ao afirmar “*Doch tiefer noch*” [ainda mais profundamente], o sujeito-lírico enuncia sua trajetória, adentra ainda mais o espaço do cabaré. Essa é uma das razões pelas quais entendemos que seja fundamental para a leitura deste poema compreender o deslocamento do sujeito. A medida em que se move e se aprofunda no espaço, o sujeito passa a conhecer melhor o ambiente do poema. O que temos não é uma visão ampla a partir de um ponto fixo, como poderia acontecer se ele estivesse parado na soleira do cabaré, mas sim um olhar que se move à medida que o sujeito se desloca e se aprofunda *fisicamente* do espaço. O aprofundamento físico do sujeito-lírico permite a imersão na interioridade do espaço e um conhecimento da realidade e

⁶⁰ Tu, misericordiosa mártir!/Na encruzilhada de todas as cidades de asfalto:/Você sorri dos vãos das noites de pedra/Como as Madonas que desapareceram./Os vinte marcos dourados são suas próprias estrelas.

⁶¹ “Mais fundo, as sombras rodopiam mais escuras.”

de sua complexidade, ainda que o aprofundamento não permita formar imagens nítidas, mas apenas sombras que rodopiam escuras [*Schatten wirbeln dunkler*]. O poema trabalha em diversos momentos com a oposição de luz/sombra, claro/escuro, cor/ausência de cor. Apenas para exemplificar: enquanto as dançarinas cor-de-rosa, saídas de portas douradas aparecem no verso oitavo, imediatamente a seguir, no verso nono, é apresentada ao leitor a figura da *Kokotte*, cujas características mais marcantes são os olhos negros e o fato de esmaecer flores congeladas numa cesta. Há no exemplo citado um contraste entre a multiplicidade de cores por um lado e o preto e o pálido, marcas da ausência de cor, por outro. Tais características fazem parte da estética expressionista. No verso doze, que aqui analisamos, a presença dos tons escuros reaparece conforme o sujeito penetra o espaço. Ele está, de fato, imiscuindo-se cada vez mais no *Unterwelt*, saindo do superficial e atingindo camadas mais profundas e, por isso mesmo, menos nítidas, como as próprias sombras do local.

A ideia do deslocamento realizado pelo sujeito encontra ecos na própria tradição greco-romana, segundo a qual para atingir o destino após a morte é preciso realizar um percurso. A chegada à morada final não é, portanto, automática, ela pressupõe que etapas sejam realizadas e que o sujeito percorra caminhos e paisagens, atravesse rios e se defronte com a topografia infernal – que lhe permitiria atravessar a fronteira entre o mundo dos vivos e o mundo dos mortos. Da mesma forma, o sujeito-lírico não pode atingir o conhecimento necessário sem completar o percurso pelo *Unterwelt* de Goll. Segundo Casagrande-Kim (2012), já citada anteriormente, os antigos povos romanos moldavam seu imaginário sobre o Hades baseados nas cidades e paisagens que lhes eram mais familiares. Isso tornaria o pensamento da morte ou do que viria após a morte menos assustador e menos inquietante, estabelecendo uma relação dialética em que o Hades seria, concomitantemente, semelhante ao mundo dos vivos – especialmente em seus aspectos arquitetônicos e estruturais – e a antítese deste, pois a lógica espaço-tempo seria completamente diversa. Em outras palavras, o mundo dos mortos seria semelhante e oposto ao mundo dos vivos ao mesmo tempo (cf. id., p. 16). Autores como Yvan Goll, T.S. Elliot, James Joyce, entre outros, recorrerão a essa tradição clássica para compreender a Modernidade e para explicar não o *post-mortem*, mas a vida em si. Fizeram o caminho inverso: partiram de uma ideia de Hades para tentar compreender o mundo dos vivos. Tal busca, entretanto, não traz qualquer expectativa de consolo ou transcendência.

As conhecidas descrições do Hades das quais temos notícias provém da jornada realizada por heróis, como foi o caso de Orfeu, para citar um exemplo familiar a este trabalho. Através do trajeto percorrido, os heróis são capazes de apreender a realidade. Seu conhecimento

do Hades, portanto, é baseado na experiência do caminho realizado, das paradas que fez e dos detalhes que observou. O sujeito-lírico de Goll, que também faz a sua imersão pelo Hades moderno, descreve o *Unterwelt* a partir da experiência de sua jornada. Ele encontra não os seres mitológicos Caronte, Cérbero, Hades ou Perséfone, mas as figuras da modernidade, que compunham a paisagem urbana no início do século XX: os carros, o cabaré, os burgueses, a prostituta, os operários... Da mesma forma a paisagem do submundo de Goll não é monocromática, mas tem jogos de luzes e sombras, cores que se opõem à noite escura e às sombras indistintas que se movem pelo cabaré – a paisagem compõe um cenário em que a realidade está sempre filtrada pela interioridade do sujeito. Além da mobilidade do próprio sujeito, há a mobilidade dos elementos percebidos, que adquirem, pouco a pouco, o protagonismo na cena urbana.

É nesse contexto que a figura do operário é introduzida no poema. Ao caminhar pelo *Unterwelt*, materializado na figura do cabaré, o sujeito adentra pouco a pouco as camadas mais profundas do espaço, onde *die Schatten wirbeln dunkler* [as sombras vibram mais escuras]. E é nesse lugar profundo, vistos pelo olhar do sujeito como sombras escuras, indistintas, que aparece a figura do operário.

Ein Proletarier klopft mir auf die Schulter: “Ho, Genoss, Salut!”⁶²
(GOLL, 1996, p. 290).

O trajeto do sujeito no poema “*Unterwelt*” (1917) em muito se assemelha à trajetória dos heróis que realizaram a catábasis, isto é, a descida aos infernos⁶³. Sobre o tema, Fernandes (1993, p. 347) esclarece:

O mundo subterrâneo, com todo o sortilégio que lhe confere o misterioso desconhecido, com a força ctônica que lhe é peculiar, apresenta-se aos antigos como um reino onde a verdade pode ser encontrada ou, pelo menos, ouvida, porque as almas dos que desapareceram da terra a podem contar mais livremente, testemunhas que foram das muitas peripécias já lendárias por que passaram no mundo dos vivos. Por isso, quando mortais, heróis (semi-mortais) ou imortais descem em «catábasis» aos infernos, fazem-no quase sempre para averiguarem, o que de pouco claro se lhes afigura na vida terrena, ou para cumprirem qualquer missão de importância (Hércules), em geral em favor de qualquer pessoa ou comunidade humana.

Através da proposição de um sujeito que desce ao *Unterwelt* moderno, Goll se apropria da percepção de *jornada ao submundo* dos antigos como possibilidade de conhecimento da verdade e, sobretudo, da possibilidade de ouvir as vozes daqueles que não estão no mundo “dos

⁶² Um operário bate no meu ombro: “Ei companheiro, saúde!”

⁶³ *Katábasis* é a palavra grega para “o ato de descer” de forma geral. Entretanto, como expressão técnica literária é compreendida como uma descida aos infernos (FERNANDES, 1993, p. 347).

O uso da palavra *Proletarier* [proletário] no poema não é fortuito. Ela remete imediatamente à uma visão muito específica da classe trabalhadora. Goll poderia ter se referido aos trabalhadores do poema como *Arbeiter* [operários], o que seria um termo mais neutro para se referir a qualquer homem que desempenhasse alguma função para o próprio sustento. Ao optar conscientemente por usar a palavra “proletário”, Goll faz referência ao conceito da classe trabalhadora moderna que está privada de meios próprios de produção e que, em consequência disso, vende sua força de trabalho àqueles que detém o capital – a burguesia. O termo “proletário” foi reavivado por Karl Marx em meados do século XIX por ocasião da publicação do *Manifesto Comunista* e é amplamente referenciado por Goll em suas poesias. A exemplo do poema “Unterwelt” (1917), encontramos o termo também em “Chor der Proletarier” [Coro do Proletário], poema publicado na coletânea *Requiem für die gefallen von Europa* (1917). Trata-se de um poema formado por seis dísticos rimados; os dois primeiros apresentamos a seguir:

- 79

Wollten wir Menschenwürde lernen [...] ⁶⁴

(GOLL, 1996, p. 47).

O “Chor der Proletarier” traz alguns aspectos importantes para compreender a visão de Goll sobre os operários e como ele os apresenta em sua poesia. Sem dúvida, o proletariado está sempre associado à ideia de *Unterwelt*, de marginalidade social, de alienação no mundo – é frequente o uso da palavra *vergebens* [em vão] para se referir às suas atividades – e fisicamente eles estão sempre num plano espacial inferior: em minas de carvão, nos metrô que levam ao trabalho ou exercem atividades mecanizadas em dínamos obscuros. O *Unterwelt* do operário, portanto, tem uma dimensão que não é somente abstrata, mas física. Eles vêm, literalmente, de um submundo concreto, físico, das atividades que realizam debaixo da terra. Portanto, ao pensar a figura do operário ligada à imagem do *Unterwelt*, é preciso considerar diversas camadas: a camada do mito, da catábase, que serve de aporte à reflexão do poeta; a camada concreta, física, do mundo das máquinas subterrâneas e do trabalho mecanizado e o inferno da alienação e da marginalidade num mundo que privilegia aqueles que detém os meios de produção.

Goll parece ter familiaridade com a filosofia de Marx e com seus desdobramentos nos movimentos operários do início do século XX. Não podemos esquecer que tanto o poema “Unterwelt” que aqui analisamos, como o poema “Chor der Proletarier” acima citado, são ambos de 1917, ano de enorme efervescência entre os movimentos operários europeus e particularmente na Rússia, com a Revolução de Fevereiro que depôs o czar Nicolau II, bem como a Revolução de Outubro, que instaurou o governo socialista soviético. Há ainda outro poema de Goll intitulado “Der Streik” [A greve], este publicado em 1918 na coletânea *Dithyramben*. Trata-se de um poema em prosa que exalta a figura do operário e seu poder, colocando-o como protagonista no mundo do trabalho e a capacidade de transformação que dele emana ⁶⁵.

⁶⁴ Em vão nos poços de carvão / Queríamos a igualdade almejada // Em vão nas cavernas noturnas / Queríamos aprender a dignidade humana // [...]

⁶⁵ Schwält noch gelber Schnaps in euren Mündern, giert noch Dirnenblut in euren Augen: Hinter euch sind Schmerz und Qual und Not! / Hinter euch zerschlagen liegt das Haus der Nächte. Höllen des Asphalts sind eingestürzt. Alle Winter glitschrig aufgetaut. [...] Die Mystischen Fabriken frieren nackt. Der Schlote steinerne Arme schleifen schlapp.[...]

Morgenfrühe strahlt euch grünend um die Schläfen. Arbeit glüht nach euren starken Muskeln. Und der Menschheit Liebe ist bereit. (GOLL, 1917 *apud* GLAUERT-HESSE, 1996, p. 73)

Ainda jura o licor amarelo em suas bocas, os bocejos ainda se prostituem em seus olhos: atrás de vocês há dor e aflição e dificuldade! / A casa das noites está despedaçada atrás de vocês. Os infernos do asfalto entraram em colapso. Todo o inverno era escorregadio. [...] As místicas fábricas estão congelando. As fendas dos braços pétreos rangem fracamente.

[...]/A manhã brilha verde em torno de suas temporadas. O trabalho arde em seus músculos fortes. E o amor da humanidade está preparado.

Como vemos pelos exemplos mencionados, há diversas referências ao termo “proletário” e à ideia do trabalhador e de sua situação frente às condições de trabalho no início do século XX com o aumento da industrialização e urbanização. Os efeitos da modernidade são, também, a precarização das condições de trabalho que transformam o antigo *Arbeiter* em *Proletarier*.

A figura vaga do proletário presente no verso treze, como um representante de uma massa de trabalhadores que desempenham diversas atividades diferentes, ainda que todas na periferia da sociedade burguesa, passa a ser mais específica nos versos catorze, quinze e dezesseis:

Ein Maurer, stieg er eben aus dem Untergrundbahntunnel,
Mit einem weissen, schimmerweissen Kittel,
Doch brennt ein schwarzer Fleck darin, sein ausgehungertes Herz⁶⁶
(GOLL, 1996, p. 290).

Não se trata da primeira aparição da figura do Maurer [pedreiro] na poesia de Goll. No poema “Unterwelt” (1918) ele aparece também vestido de branco, erigindo o seu próprio túmulo:

[...] Die Maurer mörtelten in weissen Kitteln ihr eigenes Grab.⁶⁷ (id., *ibd.*)

A figura do pedreiro é cara à Goll na medida em que permite ao poeta refletir sobre as condições de trabalho que essa classe operária crescente e que superlotava os espaços urbanos enfrentava e que, por consequência, a colocava numa posição marginalizada na sociedade burguesa – ele trabalha para construir não o futuro ou ganhar a vida, mas para garantir a morte [*ihr eigenes Grab*]. Assim como a prostituta e o artista de cabaré, o trabalhador seria apenas uma mercadoria entre tantas outras, perdidas entre os objetos da modernidade. No poema de 1917 o sujeito-lírico vê, da distância de sua posição, o pedreiro subindo do túnel do metrô, sendo este último mais uma referência de profundidade intimamente ligada à uma concepção física de *Unterwelt*.

Chama atenção nos versos catorze, quinze e dezesseis a posição em que o sujeito-lírico se encontra ao mostrar a cena ao leitor. Considerando o seu olhar, depreende-se uma posição limiar, como se estivesse no limiar de uma saída pela porta dos fundos do cabaré. Há uma

⁶⁶ Um pedreiro sobe neste instante do túnel do metrô/ Com um uniforme branco, branco reluzente / Entretanto queima ali uma nódoa negra, seu faminto coração.

⁶⁷ O pedreiro reboca, de branco avental, seu próprio túmulo.

correlação entre a jornada do sujeito-lírico no poema de Goll pelo *Unterwelt* e a experiência dos heróis que caminharam pelo Hades. Não somente a *catábasis* per se, o ato de descer, mas a própria trajetória do sujeito pelas regiões baixas está representada neste poema de Goll.

[...] Indeed, in the *Katabasis* the author and the reader follow the hero in his trip from one location in the Underworld to the next, observing the landscape through the eyes of the protagonist. The gaze cannot be diverted from the journey's path, or expanded beyond the landmarks the hero notices (CASAGRANDE-KIM, 2012, p. 80).

A autora diferencia a criação de uma imagem mental do mundo inferior a partir de duas possibilidades: a *catábasis* e a necromancia. Esta última, como já visto no capítulo 1, seria uma invocação das almas ou de uma alma específica ali presente e que se apresentaria ao sujeito vivo, dando a ele informações sobre o mundo inferior⁶⁸. Tal possibilidade se afigurava apenas aos iniciados, àqueles que estavam aptos a receber tais entidades. A *catábasis*, como o excerto acima explica, permite formar uma imagem mental do Hades não a partir de relatos, mas da própria experiência do herói que, em seu caminho, conhece não somente os sujeitos ali presentes, mas identifica a topografia do local e conhece, sobretudo, o lugar destinado a cada um no *post mortem*.

Casagrande-Kim esclarece que o Hades é dividido em quatro regiões principais: O Orco, as Planícies Aquerônticas, o Tártaro e o Elísio:

Each of the four regions is separated from its neighbors and is closed off from the rest of Hades by turns and intersections in the paths traversing them, or by natural or achitectonic obstacles and borders. Moreover, each region is internally articulated into separate and clearly demarcated sub-areas that are each inhabited by specific categories of souls overseen by one or sets of chthonic divinities. Gerion and other personifications administres Orcus and Minus sits in the Plains, while Rhadamanthus is in Tartarus, and Persephone, accompanied or not by her husband Hades and the judge Aecus, rules over Elysium from a palace located at the entrance of this área. (id., p. 81).

O Orco é a primeira região encontrada pelas almas dos que morreram. Seria semelhante a um vestíbulo do Hades. Ele se estenderia da entrada no seio da terra até às margens do Estige. Já as planícies do Aqueronte comporiam uma região intermediária localizada ao lado do Orco e antes do Tártaro e do Elísio. As planícies são destinadas àquelas almas que ainda não estão condenadas ou abençoadas e estão subdivididas em diferentes campos de acordo com a forma de sua morte (suicídio, morte na guerra). Passada a região do Aqueronte, haveria um cruzamento no caminho dividindo o Tártaro, uma área confinada e murada onde as almas

⁶⁸ Casagrande-Kim menciona como exemplo o caso de Tirésias e seu filho Manto. O primeiro teria sacrificado animais a fim de invocar as almas presentes no Hades, enquanto Manto via uma cratera se abrir e permitir uma visão ampla do mundo inferior. Sendo Tirésias cego, Manto descreve a visão ao seu pai. O trecho é descrito por Statius em *Thebaid*, IV, 519-535. (2012, p. 83).

condenadas expiam seus pecados e que as separam dos Campos Elíseos, onde as almas dos abençoados desfrutam de sua vida após a morte em um estado de felicidade eterna. O rio Aqueronte simboliza a região do Orco, já o Estige simboliza uma barreira física e visual entre o Orco e as planícies do Aqueronte. O Tártaro é circundado pelo rio Flagetonte que o isola do restante do mundo inferior. Finalmente o trono de Hades fica próximo à entrada dos Campos Elíseos. (id., *ibid.*).

A leitura da obra lírica de Goll revela que o poeta tinha grande familiaridade com a tradição greco-latina. Frequentemente estão presentes em seus poemas figuras como o Aqueronte, o Estige, o Orco e o próprio Hades, além de ninfas e heróis da tradição grega, como Orfeu, Sísifo, entre outros. Grande parte dessas figuras por ele mobilizadas está ligada à ideia de *Unterwelt*. O rio Aqueronte, por exemplo, serve como fio condutor para descrever uma cena urbana dentro de um Café no poema de mesmo título, de 1917. A maneira como Goll trabalha as imagens do submundo e as correlaciona com realidades da sua experiência na modernidade se constituem como marcas de sua gênese criativa. À maneira dos antigos, Goll enxerga o *Unterwelt* moderno não como um espaço homogêneo que iguala a todos, mas como um mundo que, embora afete a todos e não traga esperança de felicidade e completude a ninguém, está assentado sobre a lógica da diferença.

Nesse sentido é importante recuperar a afirmação de Vilain (2013, p. 103) que citamos no início deste capítulo: “[...] *the real underworld is life itself, the here and now, the finite world, as opposed to a hope of some transcendent afterlife, and in the here-and-now class differences paradoxically have very little importance.*”). De fato, o *Unterwelt* de Goll está assentado sobre a concepção de um mundo real distorcido pela percepção do sujeito, finito e, sem sombra de dúvida, abriga a todos os seres afetados pela modernidade. O modo como essa modernidade os afeta, entretanto, é diferente. O *Unterwelt* de Goll, tal como aquele descrito por autores como Virgílio, na Eneida, não pressupõe que todos estejam confinados do mesmo modo no mundo inferior, mas que há diferentes espaços, separados geograficamente e socialmente, que determinam a experiência de modernidade dos sujeitos presentes. Ao adentrar o espaço do cabaré, a figura do recepcionista e suas medidas está logo na entrada, numa espécie de Orco. O artista fica um pouco mais adiante, próximo da figura do Cupido e das dançarinas. A prostituta não está nesse meio, o sujeito-lírico a descreve claramente estando no buffet: ***Du am buffet, gewesene Kokotte, blass im Korb erfrorne Anemonen*** [...] (GOLL, 1917 *apud* GLAUERT-HESSE, 1996, p. 290). Ela ocupa uma posição intermediária, semelhante às planícies do Aqueronte. Já a figura do operário está num lugar *ainda mais profundo, onde as sombras vibram*

escuras. É preciso reconhecer que o ambiente do recepcionista, o da prostituta e do operário não são os mesmos. Todos estão no concreto *Unterwelt*, mas separados pelo espaço e pelas condições sociais. O proletário está no local onde as sombras são mais escuras, seria quase o Tártaro do mundo clássico. Ao trazer para o poema outra figura do proletário no verso catorze, dessa vez especificada na imagem do pedreiro, o sujeito-lírico sequer o enxerga dentro do cabaré. Aparentemente da soleira de uma porta dos fundos – posição limiar semelhante àquela que o próprio Goll esteve por toda a vida – ele vê o homem subir do túnel do metrô com seu uniforme branco. A percepção do sujeito-lírico coloca em contraste a pureza do branco e a nódoa negra em seu coração faminto, não revela uma imagem concreta, trata-se de uma forma de apreensão do sujeito, uma imagem gerada a partir da experiência desse sujeito com a realidade. Mais uma vez Goll apresenta uma oposição de cores claro/escuro, branco/negro. A cor negra é marca da ausência de todas as cores, curiosamente a nódoa negra no coração do pedreiro marca também uma ausência, uma falta, denunciada pela fome de seu coração. Não se trata neste caso da fome fisiológica, necessidade biológica, mas da fome do espírito, da ausência de qualquer possibilidade de transcendência num mundo marcado pela mecanicidade e exploração das forças de trabalho. Embora o avental fosse branco, e o sujeito-lírico faz questão de enfatizar a brancura e pureza do uniforme: “*einen weissen, schimmerweissen Kittel*” [um avental branco, branco reluzente], o coração permanece marcado pela carência, pela necessidade de algo que liberte o homem dessa lógica do cotidiano.

A solução para o problema aparentemente ocorre ao sujeito-lírico nos versos seguintes:

Musik! Musik! Die Erde ist versteinerte Musik!
Die Los ich wieder frei mit Dirnen schönen Namen.⁶⁹
(GOLL, 1996, p. 290).

Os versos acima apresentam a manifestação direta do sujeito-lírico num tom patético, muito próprio e frequente na lírica expressionista. A crise estrutural do sujeito moderno, a fragmentação do “eu” teve consequências severas para a lírica no início do século XX. A percepção da crise gerou, como esperado, uma tentativa de renovação do homem. Estabeleceu-se uma expectativa de que a crise fundamental do sujeito moderno conduziria para um novo começo da Humanidade. Os impulsos de renovação, muitas vezes, se manifestam através do patético, como o que se nota no poema de Goll:

Die Intensität der Sehnsucht nach einem nicht mehr geschwächten und bedrohten Ich
steht in einem Verhältnis zu dem Grad, mit dem man die dagegen arbeitenden

⁶⁹ Música! Música! A terra é música petrificada! / Eu a liberto novamente com prostitutas de belos nomes.

Faktoren unmittelbar erlebt. Je mehr man den Zerfall des Ich aus eigener Erfahrung kennt, desto pathetischer proklamiert man den Willen zu einem endgültigen Sieg. Beide Aspekte sind komplementär.⁷⁰ (VIETTA; KEMPER, 1994, p. 187s).

Num arroubo quase religioso Goll constata que a essência da terra é a arte, apresentada ao leitor metonimicamente pela música. A expressão do patético, que Vietta e Kemper denominam como “O-Mensch- Pathetik”, é uma consequência dessa alienação e fragmentação do sujeito e da sua experiência na modernidade. Em outras palavras, é uma tentativa de reaver aquela substancialidade perdida (id., p. 187). No poema de Goll, tal substancialidade, se ainda possível fosse, se manifestaria através da arte. Entretanto, a terra não se apresenta como arte em seu estado normal, mas como arte *petrificada*. O sujeito-lírico constata, como quem tem uma epifania ou revelação, que a arte, essência da vida, está enrijecida, *tornada pedra*. A imagem da pedra é usada por Goll também como metonímia do enrijecimento: as ideias de dureza, inflexibilidade, lento processo de mudança faziam parte da visão dos autores de vanguarda sobre o estado da arte tradicional ao final do século XIX. Há o sentimento de que a arte é a única via de transcendência possível, uma vez que o mundo moderno apontou para a radicalização da racionalidade e, para usar o termo de Nietzsche, “matou Deus”.

Para Goll a possibilidade de libertação dessa lógica opressora da modernidade se daria pela via da arte, do belo, mas não da arte tradicional, que pressuporia a pureza das formas, mas pela liberdade das prostitutas, pela via de uma arte que seria, tal como as meretrizes, advinda das margens. Nota-se no poema “Unterwelt” (1917) a manifestação embrionária de um pensamento de Goll que dará origem, em 1926, ao texto *Die Neger erobern Europa*. Através do referido texto Goll faz uma defesa da arte de origem africana como a negação da arte canônica europeia e uma possibilidade de renovação sem compromisso com a tradição. O poeta louva nessa arte precisamente sua força vital, profunda e completamente diferente da força racional europeia:

Die Neger tanzen mit ihren Sinnen. (Während die Europäer nur noch mit dem Intellekt tanzen.) Sie tanzen mit ihren Beinen, Brüsten und Bauch. Man muß sie beneiden, denn das ist Leben, Sonne, Urwald, Vogelgesang, Leopardengebrüll, Erde. [...] Sie tanzen nie nackt: und doch, wie nackt ist der Tanz! Sie haben Kleider angezogen, nur um zu zeigen, daß sie nicht für sie existieren. [...] Sie tanzen mit ihrem Blut, mit ihrem Leben, mit allen Erinnerungen ihrer kurzen Geschichte: Erinnerungen an die Auswanderung auf stinkenden Schiffen, an die erste Proletenarbeit in Amerika, an viel Unglück. Da bricht die Sentimentalität durch. Wenn sie singen, werden sie sentimental [...]. Wehe, diese Urmenschen werden schnell verbraucht! Werden sie die Zeit haben, das was in

⁷⁰ A intensidade do anseio por um Eu não mais enfraquecido e em perigo é proporcional ao grau em que se experimenta diretamente os fatores contrários. Quanto mais se percebe a desintegração do Eu a partir da própria experiência, mais pateticamente se proclama o desejo final de vitória. Ambos os aspectos são complementares.

ihnen ist, mit ihren eigenen Mitteln zu neuer Kunst auszudrücken? Es ist fraglich.
(GOLL, 1926) ⁷¹

O “dançar com os sentidos” e com todas as partes do corpo, como se estivessem despidos de toda a roupagem tradicional, revela a ânsia por uma arte mais visceral, menos afeita à racionalidade europeia. Percebe-se a forte influência da filosofia de Nietzsche no pensamento de Goll. A crença no poder redentor da arte se manifesta não somente neste poema, mas em diversos outros, como o “Unterwelt” (1918), “Der Varieté-Neger” (1924), “Der neue Orpheus” (1924), entre outros. Em *O Nascimento da Tragédia*, Nietzsche (1992) faz uma defesa da arte como a atividade propriamente metafísica do homem, afirmando que esta seria composta por dois polos contrários, mas mutuamente dependentes: o polo apolíneo e o polo dionisíaco. Apolo seria o representante máximo do lado racional, da aparência, dos limites e contornos, enquanto Dioniso seria a embriaguez, o êxtase, o encantamento. A tragédia grega, pré-socrática, seria aquela que melhor compreenderia a importância de unir os dois polos, de equilibrar os impulsos humanos, mas com o início da era socrática o polo apolíneo, racional passou a dominar sobre o dionisíaco e, desde então, a arte perdera de vista seu caráter *uno*. Para Yvan Goll, como para diversos outros autores do período, a arte burguesa estava no pico extremo da racionalidade e imersa num *continuum* de modernidade e progresso que não apresentaria ao homem moderno qualquer possibilidade de transcendência. Por isso, ao clamar “Musik! Musik!”, o tom patético do sujeito-lírico denuncia o reconhecimento do estado *petrificado* da arte. Libertar a terra, portanto, só seria possível pela via da arte não-tradicional, uma arte que se permitisse os impulsos dionisíacos – como seria o caso da arte apresentada pelos negros, segundo a visão de Goll e Nietzsche.

Após o arroubo dos três penúltimos versos, o caráter patético continua no último verso do poema, mas em tom diferente: não mais a agressividade do anterior, e sim a resignação:

O Auto, ungeduld'ger Kahn, der uns zur schwarzen Erde wieder trägt.
(GOLL, 1996, p. 290).

⁷¹ Os negros dançam com os seus sentidos. (Enquanto os europeus só dançam com o intelecto.) Eles dançam com as pernas, seios e o ventre. A gente deve invejá-los, porque isso é a vida, o sol, a floresta, a canção do pássaro, o rugido do leopardo, a terra. [...] Eles nunca dançam nus, e, no entanto, quão nus são tais danças! Eles usam roupas, só para mostrar que não precisam delas. [...] Eles dançam com o seu sangue, com suas vidas, com todas as memórias de sua curta história: Memórias da emigração em navios fedorentos, dos primeiros proletários trabalhar nos Estados Unidos, de muita infelicidade. Aí o Sentimentalismo se revela. Quando eles cantam, são sentimentais. [...] Infelizmente, essas pessoas primitivas são rapidamente absorvidas! Será que haverá tempo para que isto que está neles, com os seus próprios meios, possa conduzir à expressão de uma nova arte? É discutível.)

O sujeito-lírico se resigna e volta ao princípio, fechando um ciclo. Reaparece a imagem do carro no bulevar e ele é novamente comparado a um barco. O “*O Auto*” [Oh carro] aqui presente tem um tom completamente diverso do tom apresentado em “*O Frack*” [Oh fraque]. No caso deste último se percebe um desafio, certa vontade de contender, de questionar. O primeiro demonstra a conformação com a situação e a constatação de um estado de coisas que, ao contrário do que se espera, não leva adiante, mas para trás.

A imagem do carro como abertura do poema foi apresentada como uma possibilidade de realização, de conquista da velocidade e, sobretudo, como um símbolo de progresso. A retomada da imagem do carro ao final do poema nos mostra que essa possibilidade não se concretiza. Ao invés de levar o sujeito para lugares distantes, como o barco, ele traz o sujeito de volta à *negra terra*. Quando vistos paralelamente, o primeiro e o último verso do poema fecham o seu ciclo interpretativo fazendo um jogo de oposições:

“ Das goldene Auto gleitet wie ein Kahn auf nächtlich tiefem Boulevard.

[...]

O Auto, ungeduld’ger Kahn, der uns zur schwarzen Erde wieder trägt.”⁷²

(GOLL, 1996, p. 290).

Por um lado, o carro *desliza* como um barco, portanto, a imagem que serve de comparação ao carro tem sua característica aquática enfatizada não somente pela imagem do barco, mas pelo verbo *gleitet* [desliza]. Já no último verso, o carro é imediatamente associado à figura do barco, mas este não mais desliza e sim traz o sujeito de volta à *terra*. Há, portanto, uma relação de oposição entre a imagem eminentemente aquática do primeiro verso e a imagem terrestre, concreta, do último verso. Qualquer possibilidade de transcendência é encerrada quando ao invés de deslizar – verbo que pressupõe facilidade de deslocamento – o carro, de modo impaciente, frenético, traz o sujeito de volta à terra, ao concreto, à realidade do cotidiano. É preciso relacionar também a imagem do barco com a figura de Caronte, o barqueiro que carrega as almas para o destino no reino dos mortos. O carro na modernidade exerceria um papel semelhante, uma mobilidade que leva ao *Unterwelt*.

⁷² O carro dourado desliza como um barco sobre o bulevar profundamente noturno. / Oh carro, barco impaciente, que nos devolve à negra terra.

O carro, como elemento representativo de um modo de vida da modernidade, não oferece ao ser a possibilidade de libertação, como os demais elementos modernos também não o fazem. Anthony Giddens (1991, p. 10)⁷³ afirma:

Os modos de vida produzidos pela modernidade nos desvencilharam de todos os tipos tradicionais de ordem social, de uma maneira que não tem precedentes. Tanto em sua extensionalidade quanto em sua intensionalidade, as transformações envolvidas na modernidade são mais profundas que a maioria dos tipos de mudanças características dos períodos precedentes. Sobre o plano extensional, elas serviram para estabelecer formas de interconexão social que cobrem o globo; em termos intensionais, elas vieram alterar algumas das mais íntimas e pessoais características de nossa existência cotidiana.

O poema de Goll permite entrever, a partir de uma experiência estética inteiramente nova, que a modernidade, apesar de trazer certos confortos e ampliar a experiência humana, opera mudanças tão profundas que dificultam aos sujeitos envolvidos no processo histórico interpretar sua própria época. O reconhecimento da ausência de uma força exterior ao homem, que o conduza ou que lhe dê sentido à existência causam efeitos como este que vimos no poema representadas – o clamor patético pelo sentido da vida, – cada vez mais soterrado pela nova ordem social e econômica. O clamor pelo sentido da vida é seguido pela consciência avassaladora de que a modernidade não leva a um alhures, e nem adiante, mas conduz de volta *à negra terra*, ao sofrimento cotidiano.

Anthony Giddens apresenta algumas das descontinuidades que marcariam as instituições sociais modernas e as diferenciariam das tradicionais:

- 1) O ritmo de mudança: a mudança é inerente ao homem e ela ocorreu também nos sistemas pré-modernos e tradicionais, entretanto, na modernidade, tais condições de mudança são extremas e velozes. A imagem do carro no poema de Goll passa a ser mais do que metafórica: ela simboliza a própria conquista da velocidade.
- 2) Escopo da mudança: com a globalização e aumento do contato entre os povos de lugares longínquos, as transformações sociais não somente acontecem isoladamente, mas se espalham com velocidade, atingindo os mais diversos pontos do globo.
- 3) A natureza intrínseca das instituições modernas: a criação dos Estados-Nação, a dependência de certos recursos naturais, a fabricação em série de mercadorias e o

⁷³ Giddens é um sociólogo britânico reconhecido por pensar questões acerca do desenvolvimento e da Modernidade, sendo um dos pioneiros na abordagem do conceito de ‘Globalização’. Dentre suas muitas contribuições, nos interessa o olhar do sociólogo para a modernidade. Em particular, a ênfase nas descontinuidades do processo de vida moderno, as alterações profundas na relação espaço-tempo que se operou desde o século XVIII e como tais alterações se radicalizaram até nossos dias.

trabalho assalariado são exemplos de descontinuidade da modernidade e que não eram familiares aos modos de vida tradicionais.

Outro ponto de descontinuidade, essencial no poema de Goll, é o estabelecimento de cidades urbanas. Apesar de aparentemente o ambiente urbano crescer a partir do rural e, de certo modo, substituí-lo, ocupando o espaço, sabe-se que o urbanismo moderno “é ordenado seguindo princípios completamente diferentes dos que estabeleceram a cidade pré-moderna em relação ao campo nos períodos anteriores.” (GIDDENS, 1994, p 12).

A cidade grande, o ambiente urbano da modernidade desempenha papel fundamental na configuração do *Unterwelt*. Não temos uma determinação clara da cidade onde o poema se localiza, embora esteja claro se tratar de uma cidade com avançado estágio de urbanização no período: conta com bulevares, carros, metrô e cabarês – todos objetos afeitos à modernidade. Cidades como Londres, Paris e Berlim poderiam facilmente comportar o ambiente do poema, muito embora, pela experiência pessoal de Goll, seja mais provável que a cidade tenha sido inspirada na Paris do início dos anos 20. O espaço descrito por Goll não traz referências claras, como acontece em poemas como “Paris-brennt”, “Café” ou “Le Ponts”, poderia se referir a qualquer cidade grande do mesmo período.

Convém destacar que os aspectos da modernidade elencados não se dão arbitrariamente, mas são suportados pelo título do poema, que detém neste caso um papel fundamental sobre sua compreensão: é ele que estabelece uma relação de ordem metafórica entre o ambiente moderno descrito ao longo do texto e o Hades. Se fizermos o exercício proposto por Dieter Burdorf (2015), de retirar o título e ler o poema sem ele para depois buscar entender o papel do título na composição, veremos que não se trata de uma referência meramente ilustrativa, mas de uma função informacional fundamental. Sua ausência suprime a correlação com o submundo grego, parte de uma tradição da modernidade na qual Goll está inserido. Sobretudo, a presença do título “Unterwelt” gera certa expectativa ao leitor, que pretende, assim, encontrar uma descrição do mundo clássico, mas ao mesmo tempo vê sua própria expectativa em tensão com as cenas apresentadas. Não é o inferno clássico, mas um inferno moderno – que curiosamente apresenta relações estreitas com as referências clássicas já conhecidas. Quando Anthony Giddens menciona, portanto, a linha de descontinuidades associadas ao período moderno, estas estão presentificadas de maneira decisiva na poesia de Goll, através das imagens associadas ao *Unterwelt*. É preciso lembrar, por fim, que as consequências da modernidade estão presentes na poesia muitos antes de Yvan Goll. Baudelaire, para citar o autor mais emblemático desta

vertente, ocupou-se da questão já em *As flores do mal* (1857) e continuou ainda de maneira bastante contundente em seu *Le Spleen de Paris* (1869).

4. UNTERWELT (1918)

Publicado no ciclo de poemas *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe* (1918), “Unterwelt” faz parte de um ciclo de sete poemas narrativos que incluem as composições “Boulevard”, “Absynthschenke”, “Globus-Kino”, “Café”, “Wildnis” e “Absolution”. O título logo assinala a necessidade de olhar o conjunto de poemas como uma unidade marcada pela composição poética do ditirambo. A edição das obras de Goll consultada para ter acesso ao poema foi *Frühe Gedichte* (1906-1930), primeiro volume da coletânea das obras líricas do autor publicadas por Barbara Glauert-Hesse em 1996 e já consultado por ocasião da leitura do poema “Unterwelt” (1917). Embora a edição recupere de maneira competente e organizada a lírica do autor, o que não parece ter sido tarefa fácil, algumas informações não ficam claras. Quando se buscam na internet outras referências a esta obra, nota-se que ela vem descrita, em sites de antiquários, como *Eine Dithyrambe. Dazu sieben Orphische Hymnen. Mit 7 Original-Graphiken von Roswitha Quadflieg. 50 S.* A observação não é descabida. “Unterwelt” é o poema de abertura e se assemelha parcialmente aos hinos da tradição alemã, em especial pelo ritmo livre apresentado.

Der neue Orpheus é uma obra única sob diversos aspectos. Além de poemas marcados pelo forte impulso épico, há verdadeira interdependência entre eles, reforçada pelo caráter narrativo. Quando a comparamos com outros ciclos, como *Unterwelt* (1919), sobressai a identidade única e una dos poemas. Os poemas do ciclo não se completam sem os demais, os sentidos não se realizam alijados do todo. Cada um dos sete poemas presentes atua como episódio⁷⁴, sendo que “Unterwelt” descreve Orfeu em seu frágil equilíbrio entre o mundo mítico e o humano.⁷⁵ O ciclo como contexto primário de inserção do poema a ser analisado não é exclusividade na obra de Goll, mas pode ser observado como tradição em outros poetas na literatura alemã. Goethe, Hölderlin, Rilke, Stefan George e Paul Celan são alguns dos autores

⁷⁴ O caráter episódico é tão evidente que os títulos dos poemas são precedidos de algarismos romanos, à moda de capítulos: *I Unterwelt, II Boulevard, III Absynthschenke, IV Globus-Kino, V Café, VI Wildnis, VII Absolution.*

⁷⁵ Não convém neste capítulo uma análise tão detalhada do poema, como realizado no poema *Unterwelt* (1917), mas ressaltaremos aspectos importantes que permitirão a comparação entre ambos.

que se utilizaram dessa forma de composição. Sobre seus ciclos, Rilke diria (nas palavras de Maurice Betz, seu tradutor do francês):

Vom *Stundenbuch*, von den *Duineser Elegien* und den *Sonetten an Orpheus* war er der Ansicht, daß dies keine Sammlungen von Gedichten wären, sondern symphonische aufgebaute Gesänge, deren Teile eng miteinander verknüpft waren und die man nicht zertrennen oder zerstückeln konnte, ohne Verrat zu begehen.⁷⁶ (Betz apud BURDORF, 2015, p. 233-234).

A proposta de Goll para o *Der neue Orpheus* é bastante semelhante à de Rilke: poemas interligados não somente por uma temática comum, mas em cuja composição há uma ideia de interdependência que se expressa desde o título: são poemas que em seu conjunto formam um único ditirambo. A definição de Joachim Seng para os ciclos poéticos é ainda mais esclarecedora:

Von einem dichterischen Zyklus darf demnach dann gesprochen werden, wenn selbständige Einzeltexte durch Komposition derart zusammengestellt werden, dass ihnen neben ihrem eigenen Wert ein Vereinigungswert oder Mehrwert zukommt, der aus dem einzelnen Gedicht allein nicht abgeleitet werden kann. Diesen erhält das Gedicht durch den engeren Kontext, in den es eingeordnet ist (Sukzession), und den Gesamtzusammenhang des Anordnung Kunstwerk, in dem es steht (Simultaneität). In dieses Künstlerischen Beziehungsgefüge aus Einzeltexten erfüllt jedes Gedicht eine funktionale Aufgabe im Hinblick auf eine sinnvolle Ordnung des Textcorpus.⁷⁷ (apud GELLHAUS; HERMANN, 2010, p.117).

O excerto de Seng é fundamental por esclarecer que o poema tem um valor individual, mas que além deste há um valor agregado que advém de sua relação com os demais poemas. A coerência geral da obra em *Der neue Orpheus* depende muito mais da ligação estreita que há entre os poemas individuais do que outros ciclos, como por exemplo *Unterwelt*, de 1919.

No que concerne a poemas com caráter narrativo, há diversas possibilidades de suas realizações na lírica, desde a antiguidade. Os próprios ditirambos clássicos, tomando como modelos os poemas de Píndaro e Baquílides, tinham certo apelo narrativo, cujo princípio não era a expressão dos sentimentos de um eu, embora fosse comum a figura do poeta se manifestar para fazer um intermédio entre o mundo dos deuses e dos homens. O foco de tais ditirambos era cultuar a Dioniso, usando para isso histórias vinculadas ao nascimento do deus ou seus

⁷⁶ [Rilke] não concebia as obras *O livro das horas*, *Elegias de Duino* e *Sonetos a Orfeu* como coleções de poemas, mas como cantos sinfônicos cujas partes estavam intimamente ligadas, sendo impossível dividi-las ou desmembrá-las sem cometer traição.

⁷⁷ Assim, pode-se falar de um ciclo poético quando textos individuais independentes são compostos de tal forma que, além de seu próprio valor, eles têm um valor de união ou valor agregado que não pode ser derivado do único poema. O poema recebe isso através do contexto mais estreito em que está organizado (sucessão) e da coerência geral da obra de arte, do arranjo na qual ela se encontra (simultaneidade). Nessas relações artísticas compostas de textos individuais, cada poema cumpre uma tarefa funcional em relação a uma ordem significativa do corpo textual.

feitos. Mais do que apresentar traços épicos, como Goll faz com frequência em outros poemas, “Unterwelt” (1918) está estruturado como uma narrativa em forma de poema.

Não é trivial que Goll tenha optado por chamar o ciclo de poemas de *Eine Dithyrambe*. O poema em análise faz parte de um ciclo criado não sob a concepção de ditirambos, no plural, mas com a ideia de que diversas composições formam um ditirambo. Ou seja, o que optamos por analisar individualmente seria o excerto de um grande ditirambo, formado por sete hinos. Parece-nos relevante, portanto, compreender o papel do ditirambo na composição do poema de Goll e suas implicações para a reflexão do autor.

Propor uma definição do que é, efetivamente, um ditirambo é uma tarefa complexa, que tem tomado o tempo e a dedicação de diversos estudiosos ao longo dos séculos. Sabe-se que tal gênero possui uma ligação estreita e documentada com o culto ao deus Dioniso. A palavra ditirambo designa um estilo poético e é um epíteto ao próprio Dioniso. Já no século VII a.C., Arquíloco de Paros teria afirmado: “Sei como principiar o ditirambo, belo canto do senhor Dioniso, eu que tenho a mente fulminada pelo vinho”⁷⁸. Não há registros de que Arquíloco tenha produzido algum ditirambo, entretanto, algumas das célebres características do gênero são claras no trecho acima, a saber: a já mencionada ligação com Dioniso, sua natureza musical, sua vinculação primordial ao serviço religioso e a ebriedade, que permitiria um estar-fora-de-si.

Outras definições advindas do repertório clássico reforçam tais características:

[...] forma poética dedicada a Dioniso (Διονύσου ἄνακτος καλὸν . . . μέλος), de natureza “movimentada” (κεκινημένος), tomada de “grande arrebatamento com suas danças corais” (πολὸν τὸ ἐνθουσιῶδες μετὰ χορείας), “apropriada para as paixões mais comuns dessa divindade” (εἰς πάθη κατασκευαζόμενος τὰ μάλιστα οἰκεῖα τῷ θεῷ), a quem eram cantados “ditirambos cheios de paixões e modulação contendo certa instabilidade e dispersão” (διθυραμβικὰ μέλη παθῶν μεστὰ καὶ μεταβολῆς πλάνην τινὰ καὶ διαφόρησιν ἐχούσης) sob o efeito do vinho. (OLIVEIRA, 2017, p.14).

As tentativas de delimitação acima mencionadas são fundamentais para compreender o poema “Unterwelt” (1918), selecionado como corpus deste estudo. Em especial, a ligação com Dioniso, a ideia de êxtase que também estará presente nos ditirambos de Nietzsche, é determinante para o desenvolvimento do poema, como se verá mais adiante.

Ao propor um olhar mais atento aos poemas classificados desde a Antiguidade como ditirambos, nota-se que não há exatamente um padrão entre eles. Os mais conhecidos poetas que compuseram nesse gênero na antiguidade, Píndaro e Baquírides, ao contrário de Goll, não os classificaram como tal. Toda classificação, como atesta Leonardo T. Oliveira (2017), foi feita

⁷⁸ Cf. tradução de Oliveira (2017, p. 16); Pickard-Cambridge (1927, p. 05).

a posteriori, por estudiosos da Antiguidade ou da Idade Média que tentaram de alguma forma agrupar a produção poética desses autores. Tais classificações incluem gêneros como peãs, prosódios, hinos, partênios, encômios, ditirambos, entre outros. E ainda assim há divergências entre a classificação de diferentes estudiosos. Acrescenta-se a isso a discrepância existente entre o que se denomina como ditirambo em Píndaro e em Baquilídes. Há, inclusive, controvérsias sobre considerar ou não os fragmentos de Baquilídes como ditirambos, uma vez que, em alguns casos, não fazem sequer referências diretas à Dioniso. Ainda segundo Oliveira (2017, p. 21):

Do mesmo modo, discernir quais critérios presidiram a classificação alexandrina tanto dos poemas de Píndaro como dos poemas de Baquilídes nos respectivos livros de ditirambos dos dois poetas nos leva a uma série de dificuldades: enquanto os fragmentos dos ditirambos de Píndaro mostram uma linguagem ritual e com referências a Dioniso, os poemas de Baquilídes se concentram em narrativas míticas às vezes sem qualquer menção a Dioniso.

Essas discussões permitem entrever o ditirambo como um gênero variado, complexo, com características mais abertas do que fechadas, com implicações diretas à compreensão do poema “Unterwelt” (1918). Tal diferenciação entre os ditirambos de Píndaro e Baquilídes podem explicar, por exemplo, a ausência de referências claras e direcionadas à Dioniso no poema de Goll. A ligação com o referido deus se faria de maneira indireta, por via da decisão prévia do poeta em chamar seus poemas de ditirambo e através da figura de Orfeu, que possui ligação estreita com o culto dionisiaco.

Outro fator relevante para o estudo do ditirambo como forma poética e enfatizado em Pickard-Cambridge (1927), Oliveira (2017), Oliveira e Geraldo (2016) é a transformação que o gênero sofreu ao longo dos séculos, deixando pouco a pouco de pertencer exclusivamente a Dioniso e tornando-se parte das celebrações cívicas, tendo sofrido mudanças inclusive em seu formato, deixando de ser acompanhado pelas flautas (mais afeitas aos cultos orgiásticos) e passando a ser executado de maneira mais contida, especialmente no período clássico, em que os cultos a Dioniso passaram a ser aceitos em Delfos e Delos junto ao culto a Apolo. Ainda no período clássico, os ditirambos já não eram entoados com exclusividade em rituais dionisiacos, passando a ocorrer também nos festivais apolíneos, especialmente nos meses de inverno, quando as celebrações a Dioniso aconteceriam. Dessa forma, percebe-se nesses festivais certa comunhão entre os adeptos de um e outro deus, momento em que Apolo e Dioniso estariam mais próximos.

Ao tratar dos ditirambos de Píndaro, Leonardo T. Oliveira considerou as dificuldades já relatadas na definição do corpus que seria incluído como parte de sua pesquisa e optou por utilizar-se dos fragmentos previamente classificados como ditirambos do autor por Maehler

(1989), Weiden (1991) e Lavecchia (2000). Desses fragmentos e da observação de Oliveira destacaremos a seguir as características dos ditirambos que são amplamente relevantes para a compreensão da lírica de Yvan Goll.

No que diz respeito ao conteúdo e à elocução, destacamos:

- 1) Referências diretas ao deus Dioniso ou às divindades relacionadas a ele. Tais referências se desenvolvem também ao longo do poema;
- 2) Presença do poeta como mediador entre os deuses e os homens. No ditirambo clássico isso acontece com a manifestação do poeta em primeira pessoa ou do coreuta (individual) ou coro (coletivo). Segundo Oliveira (2017, p. 29), o fazer poético e a poesia em si podem ser celebradas na ocasião.
- 3) Narrativas míticas que envolvem Dioniso, outros deuses presentes no poema e, por vezes, o próprio poeta. Em tais casos, o poema pode tratar dos heróis ou deuses locais, sempre no tempo passado e enfatizando sua ligação com Dioniso.

Em relação ao metro, talvez a principal característica dos ditirambos, que coaduna com o ideal de muitos poetas no início do século XX, é a grande variedade métrica. Esse fator se acentua pela fragmentação dos poemas encontrados. Não haveria, portanto, uma regularidade métrica entre os ditirambos de Píndaro. Segundo Oliveira, alguns fragmentos apresentam dáctilos-epitritos, outros são formados por uma combinação de metros jâmbicos, eólicos e coriâmbicos (id., 2017, p. 29). Além das características mencionadas, outro atributo muito conhecido é a estrutura triádica de tais ditirambos. No entanto, apesar de ser tomada como típica, tal estrutura só foi verificada em dois fragmentos de Píndaro.

O poema “Unterwelt” (1918) no que diz respeito ao metro também adota a variedade como princípio. Tendo sido construído a partir de uma proposta prosaica, a descrição do poema como versos só faz sentido quando analisado à luz da influência da poesia hebraica⁷⁹. O que há são sentenças paratáticas, cujas estruturas possuem uma variedade de pés métricos combinados, como será demonstrado adiante.

Por fim, aspectos atribuídos ao estilo de Píndaro nos ditirambos são discutidos por estudiosos como Dionísio de Halicarnasso desde o século VII. Adjetivos como “estilo austero”, “aspereza de encontros fônicos, estruturas métricas e sintaxe”, “tom de dignidade por meio da

⁷⁹ Tal influência pode ter se dado a partir da leitura direta da poesia hebraica, considerando as raízes judaicas de Goll, mas pode ser fruto da leitura da lírica alemã dos séculos XVIII e XIX como Klopstock, Hölderlin e Goethe.

escolha de fonemas mais densos e lentos de serem pronunciados” são referências constantes. (OLIVEIRA, 2017, p. 31).

É oportuno esclarecer que toda a imprecisão que envolve os conhecimentos sobre os ditirambos, sejam de Píndaro ou de Baquírides, não impediram, ao longo dos séculos da história literária ocidental, a idealização de tal gênero poético. Outros poetas refletiram sobre o ditirambo e buscaram nas propriedades do gênero inspiração para compor novos poemas e refletir sobre seu próprio tempo.

Ao pensar nas composições modernas que portam o título de “ditirambos”, Burdorf (2015, p. 129) propõe a seguinte consideração:

Einige Dichter des späten 18 Jahrhunderts nennen ihre Gedichte, wenn Dionysos der griechische Gott des Wein und des Rauches angerufen wird, Dithyrambe oder Dithyrambus. Vereinzelt findet man auch einen “Päan”, einen Gesang zu ehren Apollons, des mit Dionysos konkurrierenden griechischen Gottes des Lichts und der Weisheit. Die berühmtesten Dithyramben sind Nietzsches Dionysos-Dithyramben aus den 1880er Jahren. Noch Yvan Goll nennt etliche seiner Texte von 1918 Dithyramben, dabei handelt es sich überwiegend um stark rhythmisierte kurze Prosaabsätze [...] Es macht aber heutiger literaturwissenschaftlicher Sicht wenig Sinn, literarische Gattungen nach den jeweils in ihren angerufen Göttern zu unterscheiden, zumal wenn an diese Götter heute niemand mehr glaubt. Man sollte diese Texte, soweit sie freirhythmisch sind, ebenfalls “Hymnen” nennen.⁸⁰

De fato, em 1918 Goll publicou, além do ciclo *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe*, também uma coletânea denominada *Dithyramben* e onde constam poemas como “Der Kinodirektor” e a segunda edição do poema “Der Panamakanal”. Ambas as obras de 1918 são escritas no mesmo estilo de prosa curta paratática, de modo que a compreensão de Yvan Goll sobre os ditirambos, num primeiro olhar, passa menos pela relação com Dioniso, o que nos poemas do ciclo *Der neue Orpheus* acontece tangencialmente, e mais pela liberdade formal⁸¹, que já está presente em Píndaro e que seria característica intrínseca a todos os hinos, independentemente de serem esses hinos classificáveis como ditirambos ou peãs.

Não obstante as contingências entre a proposta de Goll e os poemas de Píndaro na Antiguidade Clássica, é preciso considerar a presença dessa mesma tradição clássica na literatura alemã anterior à Goll e que certamente exerceu influência na composição de seus

⁸⁰ Alguns poetas do século XVIII denominam seus poemas de ‘ditirambos’, quando Dionísio – deus grego do vinho e do fumo – é invocado. Ocasionalmente, encontra-se também uma ‘peã’ canção em homenagem à Apolo, o deus grego da luz e da sabedoria. Os mais famosos são os *Dionysos Dithyramben*, de Nietzsche, da década de 1880. Mesmo Yvan Goll nomeia muitos de seus textos de 1918 de ‘ditirambos’ e que são predominantemente parágrafos de prosa curta fortemente rítmicos [...]. No entanto, hoje não faz muito sentido diferenciar gêneros literários de acordo com seus respectivos deuses, especialmente quando não se creem mais neles. Devemos chamar esses textos de ‘hinos’, na medida em que são concebidos em ritmos livres.

⁸¹ É preciso considerar que tal liberdade formal nos hinos de Píndaro, em especial nos Ditirambos, estava ligada ao êxtase e a uma aproximação da arte que seria muito mais intuitiva e direta.

ditirambos. As características que observamos em Yvan Goll provavelmente são advindas de leituras particulares da poesia alemã da segunda metade do século XVIII e do século XIX, que por sua vez tinham como premissa a poesia pindárica e os salmos bíblicos. Danilo Serpa (2014) discorre amplamente em sua dissertação sobre a relação da poesia em língua alemã com a tradição grega, ocupando-se também das circunstâncias históricas que ensejaram tal olhar. Segundo Serpa (2014, p. 61), os estudos sobre a cultura grega adquiriram especial importância na Alemanha do século XVIII, especialmente incentivados por Johann Gottfried Herder (1744-1803), segundo o qual seria fundamental que os alemães se aplicassem ao estudo dos modelos gregos, não para imitá-los em suas especificidades, mas para que nelas se pudesse conhecer as peculiaridades dos próprios alemães. O que Herder almejava era uma história da sabedoria grega feita “com uma utilização prática do nosso tempo” (Herder, 1985b: 311 *apud* SERPA 2014, p. 62). Herder incentivava o estudo dos gregos, portanto, não para repetir modelos – visto que tal postura seria anacrônica e não serviria aos propósitos entendidos por Herder como ideais – mas para fazer florescer na Alemanha um espírito próprio, nacional, capaz de falar à realidade do século XVIII, que seria, concomitantemente, inspirada pela sabedoria dos gregos, como é o caso de Píndaro.

Não surpreende que em tal contexto tenham surgido poemas como os *Späte Hymne*, de Hölderlin. É preciso esclarecer, entretanto, como aponta Serpa, que o título de “Hinos” aos poemas tardios de Hölderlin foram feitos *a posteriori* no século XX:

A palavra hino (*Hymne*) foi usada por Hölderlin para intitular poemas em estrofes rimadas do tempo de Tübingen (1790 – 1793), mas não, até aonde se sabe, para referir-se aos seus hinos tardios, ou, de outra forma, aos “grandes poemas em ritmos livres” entre 1799 - 1806. Para classificar e qualificar poemas de Hölderlin do período de 1799 a 1806, “hino” é amiúde empregado pela crítica preponderantemente a partir do início do séc. XX, com as pesquisas de Norbert von Hellingrath e a edição histórico-crítica que este fez das obras de Hölderlin. A denominação “hino” para poemas que o próprio autor não indicou como tal não tem, aliás, ficado sem discussão. (SERPA, 2014, p. 103)

A crítica salienta que o título de “hinos” se ajusta pouco aos “grandes poemas em ritmos livres” de Hölderlin, pois os aspectos centrais do hino, a saber: a invocação, o louvor e o pedido, não teriam o devido destaque (SERPA, 2014. p. 104). O mesmo acontece no poema “Unterwelt” (1918) de Goll: há um deus como personagem central do poema, mas não há um eu-lírico que faça a invocação, o louvor ou o pedido. É sobretudo o próprio Orfeu, “eterno poeta do mundo”, a partir do lamento das figuras da mãe, das irmãs e dos irmãos, que volta seu olhar para a miséria dos homens e entende como sua missão libertá-los.

Ao tratar da poesia de Hölderlin, particularmente ao abordar o trecho “seguindo lei firme, como outrora, gerado do caos sagrado/ sente-se de novo o entusiasmo”, Serpa aponta para uma

ação que se faz sentir no tempo presente, mas que está relacionada a um tempo antigo, que seria o espaço temporal entre “lei firme” e “caos”: “O que é como de um outro tempo se faz sentir novamente, presentemente. Intersecções entre o passado e o novo são constitutivas desse poema”. (id., p.12). Há um movimento no poema de Hölderlin que Serpa relaciona à tentativa do poeta de conjugar o novo a partir “das leis firmes de outrora”, sendo o poeta o meio pelo qual esse entusiasmo gerado do caos sagrado poderia ser sentido e reapresentado (id., p.13). De certa forma, Hölderlin é copartícipe de um *topos* da poesia segundo o qual o poeta é um ser inspirado, tocado por uma divindade e incorporaria algo do divino. No caso do poema “Unterwelt” (1918) de Goll é o próprio deus que se presentifica, que aparece como sujeito capaz de gerar inspiração à humanidade presa no mais profundo *Unterwelt*.

É a possibilidade de liberdade formal e extática que atrai Goll para a proposta dos ditirambos, algo presente também nos hinos de Klopstock. Serpa (2014, p. 69) menciona o poema “Auf meine Freunde” (1747), e o mesmo nos parece esclarecedor também para compreender o apreço de Goll pela forma pindárica, ao aludir às formas do canto de Píndaro como “possibilidade de se fazer poesia lírica sem estrofes”, “insubjugável”, “livre”, “a partir da alma criadora”⁸². Ao denominar sua poesia de “ditirambo”, Goll acentua o caráter extático e delirante de sua poesia, sobretudo aponta sua filiação à um viés artístico que não seria o apolíneo, dominado pela racionalidade e tradição, mas a face dionisiaca, voltada ao êxtase, ao delírio, ao irracional e não tradicional; em suma, algo que contrariaria um modo de fazer arte já imerso na lógica social burguesa. O ditirambo permitiria uma liberdade na forma – como o próprio poema de Klopstock parece ensinar, – e ao mesmo tempo seria conveniente a falar do que é elevado, no caso do poema de Goll, a missão órfica.

4.1. Os Salmos na composição poética de “Unterwelt” (1918)

Para nos acercarmos das questões formais do poema “Unterwelt” (1918), consideramos a versão disponibilizada por Glauert-Hesse (1996, p. 95-97) e cotejamos o texto com o trecho citado por Vilain; Chew (1997, p. 103), além de verificarmos diretamente a publicação de outros poemas publicados pelo autor, como é o caso do poema “Der Kino-Direktor” (1917). Depreende-se que se trata de um poema em versos livres paratáticos, forma cara a Goll, como

⁸² [...] Unsterblich, sing ich meine Freunde/ Feyrend in mächtigen Dithyramben.// Wilst du zu Strophen werden, o Lied? Oder/ Ununterwürfig, Pindars Gesängen gleich,/ Gleich Zevs erhabnem truncknem Sohne,/ Frey aus der schaffenden Sel enttaumeln?
[...] (KLOPSTOCK, 1747, disponível em: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9422/7>, acesso em)

é possível atestar também pela presença profícua da mesma no período, especialmente na coletânea *Dithyramben* (1918), como podemos verificar a seguir:

UNTERWELT

- 1 Orpheus war der ewige **Dichter** der **Welt**. In **seinem Geist** lag die **Landschaft Doris**.
Olivenwälder **rauschen** im **Wind** seiner **Liebe**.
Um **seine Leier** kamen die **gelben Tiger** geschritten. **Adlernester wohnten** in **seinem Haar**.
Die **jungen Blumen** feierten **Hochzeit** in **seinem Gesang**. Der **Wasserfall** blieb **plötzlich** in **reuiger Geste** erstarrt.
Jahrhunderte **hatte** er **gesungen**. Er **war** der **Dichter** der **Ewigkeit**. Ein **Bruder** der **Wolken**, der **Hügel**, der **Wiesen**, der **Vögel**.
- 5 Die **Tiere wurden gut** und **schluchzten**. Die **Sterne schmolzen** und **bluteten**. Aber die **Menschen hatte** er **vergessen**.
Die **Menschen hockten drunten** in **Fusel** und **Armut**. Sie **kannten Orpheus nicht**.
Ihr **dunkles Rinnsal quoll** durch die **grauen Städte**.
Seine **Mutter weinte ihre braunen Augen aus**. Seine **Schwestern trugen durch** die **Zeit** ihren **blutenden Leib**. Die **Menschen waren drunten** und er **warf sein Herz** an die **Tiger**.
Die **nackten Fabriken ritzten** den **Himmel** vergebens mit **ihren Sirenen**. Die **Sträflinge fluchten** vergebens in **ihren Zellen**.
Glocken schrien spitz, mit **rostigem Klang**, aus dem **steinernen Turmgrab**. Immer, immer **weinte** der **Regentag**.
- 10 Kein **Mensch war froh**. Sie **hockten** alle in rußtriefenden **Häusern**. Sie **schlugen nachts** die **Karten** des **Teufels** in **stinkenden Hinterladen**.
Morgens klapperten sie mit **hölzernem Schritt** zur **Fabrik**. Die **Mauer mörtelten** in **weißen Kitteln** ihr **eigenes Grab**.
Packträgern lag der **Koffer heiß** auf dem **Rücken wie** die **Atlaskugel**. Am **Güterbahnhof pfffen** die **bösen Maschinen** und **überfuhren** des **Bahnwärters Sehnsuchts**herz.
Der **Menschen Erde war** ein **Schacht**. Der **Menschen Himmel ewige Nacht**.
Schwarz troff der **Arbeiterzug** durch die **Vorstadt**, wie ein **Begräbnis**. **Gäule schleppten Möbelwagen** an den **grauerbauten Horizont**.
- 15 Der **Straßentunnel war** in den **harten Wintertag** **gebohrt**. Er **führte** zur **tiefen Unterwelt**, wo **Schlot** schwer **droht** und der **vergrabene Dynamo rumort**.
Grüne Bäume klebten am **Asphalt** wie **Grünspan**. Aus dem **Schutt** der **Ewigkeit wimmerten** die **frühen Kirchen** ihre **Lügen** vom **roten Gott**

20

Die **Menschen** hasteten in **ihren Mänteln** und **Hüten** **durch** die **Nebel** der **Erde**. In **Zwickern** und **Bärten** verbargen sie **ihre Seele**.

Den **Menschen** **war** verboten, auf **frierendem Pflaster** **nackt** zu **gehen**. Die **Armen** mit ihren zerschnittenen **Sohlen** **mußten** sich **schämen**! Sich **schämen**!

Die **Menschen** **starben** ein **wenig** an **jedem Tag**. Sie **krampften** sich **an** die **Erde**. Die **Menschen** **waren** der **Staub** der **Welt**.

Noch **keiner** **hatte** **Orpheus** vernommen. Nur die **Tiere** **hatten** sein **blaues Gewand** geleckt. Die **Bäume** **hatten** sich dem **Mond** entlanggestreckt. **Sterne** **hatten** selig an **Gottes Schulter** gelegen.

Da **weinte** in **Orpheus** die **schüchterne Mutterswitwe**. Da **klagten** ihn **die** vergessenen **Schwestern** an mit **ihrem Blut**. Die **Brüder** **alle** erhoben sich **furchtbar**. **Herbst** **barst** in **seine Einsamkeit**. **Schwarze Wurzeln** **gruben** sich in sein **Blut**. **Schuld** **wühlte** in seines **Herzens Schutt**.

Die **Blätter** **waren** gefäult, **die** er als **Krone** getragen. Die **Tiere** **waren** **krepiert**: ihre **Kadaver** **schwammen** in den **Strudeln** **hinab**.

Einsam **war** der **göttliche Mensch**. Er **schlotterte** im **klatschenden Regen**. Die **Rabenwolken** **wollten** **nicht** von ihm **lassen**.

25

Die **Menschheit** **hockte** **unten** an der **Erde**. Er **fühlte** sie **fern** wie die **Geliebte** in der **Unterwelt**. Als **Gott** der **Kunst** **mußte** er sie **befreien**.

Und **Orpheus** **stieg** in die **menschliche Unterwelt**.⁸³

(GOLL, 1996, p. 95)

Submundo (1918)

1

Orfeu era o eterno poeta do mundo. Em seu espírito repousava dória paisagem. Bosques de oliveiras sussurravam no vento do seu amor.

Em volta de sua lira caminhavam os tigres amarelos. Ninhos de águia moravam em seu cabelo.

As jovens flores festejavam núpcias em sua canção. A cascata permanecia parada em arrependido gesto.

Por séculos ele cantou. Ele era o poeta da eternidade. Um irmão das nuvens, das colinas, dos prados, dos pássaros.

5

Os animais tornavam-se bons e soluçavam. As estrelas derretiam e sangravam. Mas os homens ele esquecera.

Os homens prostravam-se na bebida e na pobreza. Eles não conheciam Orfeu. Seu escuro regato brotava das cinzentas cidades.

⁸³ Os trechos destacados em negrito correspondem à notação das sílabas acentuadas em oposição àquelas que não estão destacadas – as sílabas não-acentuadas. Optou-se por indicar deste modo em razão da extensão e, principalmente, da disposição do poema. Por não se tratar de versos, a notação clássica, [-] para sílabas acentuadas e [U] para não-acentuadas, ficaria de difícil compreensão ao leitor. Da mesma forma o fizemos para o poema “Unterwelt” (1917) a fim de manter uma coerência interna ao trabalho.

Sua mãe debruçava em lágrimas seus olhos castanhos. Suas irmãs traziam através do tempo seu corpo sangrento. Os homens estavam embaixo e ele lançou seu coração aos tigres.

As fábricas nuas riscavam o céu em vão com suas sirenes. Os encarcerados maldiziam em vão em suas celas.

Os relógios gritavam agudos, com seu lamento enferrujado, de suas torres- túmulos de pedra. Contínuo, contínuo chorava o dia chuvoso.

10 Nenhum homem era feliz. Eles prostravam-se todos em casas úmidas de fuligem. À noite eles batiam as cartas do diabo em lugares malcheirosos.

Pela manhã rumavam ruidosamente com passos de madeira para a fábrica. Os pedreiros erigiam em aventais brancos sua própria cova.

Os carregadores traziam as malas sofregamente sobre as costas como a esfera de Atlas. Na estação de mercadorias apitavam as máquinas malignas e atropelavam o coração nostálgico do sinaleiro.

A terra dos homens era um poço. O céu dos homens eterna noite.

Negro gotejava o comboio operário através do subúrbio, como um funeral. Cavalos arrastavam móveis no horizonte cinzento.

15 O túnel rodoviário fora perfurado no rigoroso dia de inverno. Ele conduzia para um profundo submundo, onde a chaminé pesadamente ameaça e o dínamo enterrado rumoreja.

Árvores verdes colavam no asfalto como azinhavre. Do escombros da eternidade gemiam as antigas igrejas suas mentiras do Deus vermelho.

Os homens apressavam-se em seus casacos e capas pela névoa da terra. Em lunetas e barbas escondiam suas almas.

Aos homens era proibido caminhar sobre congelado pavimento. Os pobres com suas solas dilaceradas deviam se envergonhar. Se envergonhar!

Os homens morriam um pouco a cada dia. Eles se agarravam sobre a terra. Os homens eram o pó do mundo.

20 Ninguém ouvira Orfeu ainda. Somente os animais lambeiram seu manto azul. As árvores esticaram-se à lua. Estrelas se assentaram abençoadas nos ombros de Deus.

Então chorava em Orfeu a tímida viúva mãe. Então o lamentavam as esquecidas irmãs com seu sangue. Os irmãos todos levantavam-se tenebrosos.

Outono rompia em sua solidão. Negras raízes cavavam-se em seu sangue. Culpa cavava-se nos escombros do seu coração.

As folhas, que ele trajava como coroa, apodreceram. Os animais morreram: seus cadáveres boiavam redemoinho abaixo.

Sozinho estava o divino homem. Ele tremia na chuva torrencial. As nuvens de corvo não queriam apartar-se dele.

25 A humanidade prostrava-se abaixo na terra. Ele a sentia longe como a amada no submundo. Como deus da arte ele deveria libertá-la.

E Orfeu subiu ao submundo humano.

A extensão é o que primeiro distingue o poema de outras composições, como “Unterwelt” (1917), já analisado anteriormente. “Unterwelt” (1918) é composto por vinte e seis versos, cada um formado por duas ou três sentenças paratáticas, com exceção do vigésimo verso – formado por quatro sentenças – e do último – formada por sentença única. Do ponto de vista gráfico, o texto corre como prosa: escreve-se até o final da linha e a seguir continua na subsequente, muitas vezes usando-se do expediente de separar uma palavra ao meio para aproveitar os espaços da folha em branco. Vide o exemplo abaixo:

Um seine Leier kamen die gelben Tiger geschritten. **Adler-**
nester wohnten in seinem Haar. [...] ⁸⁴
(GOLL, 1996, p. 95).

A forma acima foi copiada exatamente como aparece no texto organizado por Glauert-Hesse (1996, p. 95). Em cotejo com o mesmo trecho reproduzido em citação de texto de Vilain; Chew (1997, p. 103) temos a seguinte disposição:

Um seine Leier kamen die gelben Tiger geschritten. Adlernester wohnten in
seinem Haar. [...]

Confirma-se o já mencionado: trata-se de um poema formado por versos, que por sua vez são formados por sentenças paratáticas, sendo que cada edição opta por escrever até o limite da margem de cada página. Compreender tal fato implica conhecer, por um lado, as questões formais que cercam a proposta do poeta em escrever ‘ditirambos’ e que já foi extensamente discutida na seção anterior, por outro, cumpre agora compreender a tradição dos Hinos e dos Salmos no contexto da literatura alemã. Tais gêneros como formas poéticas parecem estar enraizados no contexto alemão, vindo desde Klopstock, Goethe, Hölderlin e Nietzsche até chegar a Yvan Goll. O excerto a seguir apresenta a necessidade de renovação da lírica moderna como sintomas crescentes desde o fim do Romantismo.

In welchem Maße lyrische Poesie durch die Konfrontation mit einer nach-und
antiromantischen Gegenwart die Bedingung ihrer Möglichkeit schwinden sah,

⁸⁴ Em volta de sua lira caminhavam os tigres amarelos. Ninhos de águia moravam em seu cabelo.

zeichnet sich bereits in Heines lyrischen, prosaischen und kritischen Schriften ab und tritt bei Baudelaire vollends zutage. (SAUDER, 1989, p. 275).⁸⁵

O excerto acima evidencia alguns aspectos fundamentais para a compreensão do poema “Unterwelt” (1918). Primeiro a questão da “diminuição da possibilidade da poesia lírica em confrontação com o passado e presente antirromântico”. De fato, o século XX vê uma transformação de tal ordem no seio social, com o choque do aparecimento e crescimento vertiginoso das grandes cidades e, especialmente, das massas e da multidão que passa a formar o tecido social, que as formas líricas da poesia tradicional não parecem mais adequadas para tratar a nova realidade. Sauder ainda se pergunta: “Konnten Reim, harmonischer Rhythmus, poetische Metaphorik und Faktur diese dissonantische Wirklichkeit noch einmal reflektieren?” (id., ibd.).

Para Yvan Goll, desde o poema “Unterwelt” (1917) está claro que a sociedade em profunda e veloz transformação pede novas formas de representação literária. A poesia deveria acompanhar as transformações sociais, sem, contudo, perder o seu aspecto crítico e o potencial transformador.

No que tange à “confrontação com o passado e presente antirromântico”, que já estaria manifesta em Heinrich Heine (1797-1856) – fator mencionado no excerto de Sauder – o poema “Unterwelt” (1918) explicita o confronto logo no início do poema:

Orpheus war der ewige Dichter der Welt. In seinem Geist lag die Landschaft Doris.
Olivenwälder rauschen im Wind seiner Liebe.
Um seine Leier kamen die gelben Tiger geschritten. Adlernester wohnten in seinem Haar.
Die jungen Blumen feierten Hochzeit in seinem Gesang. Der Wasserfall blieb plötzlich in reuiger Geste erstarrt.
Jahrhunderte hatte er gesungen. Er war der Dichter der Ewigkeit. Ein Bruder der Wolken, der Hügel, der Wiesen, der Vögel.
Die Tiere wurden gut und schluchzten. Die Sterne schmolzen und bluteten. Aber die Menschen hatte er vergessen.⁸⁶ (id., ibd.).

A partir dos primeiros versos se depreende uma imediata confrontação entre a natureza presente no espírito de Orfeu – o eterno poeta do mundo – e a realidade dos homens. Mais do

⁸⁵ A extensão em que a poesia lírica viu a condição de sua possibilidade diminuir como resultado do confronto com um passado e um presente antirromântico já é evidente nos escritos líricos, prosaicos e críticos de Heine, e é amplamente perceptível em Baudelaire.

⁸⁶ Orfeu era o eterno poeta do mundo. Em seu espírito repousava dória paisagem. Bosques de oliveiras sussurravam no vento seu amor.

Em volta de sua lira caminhavam os tigres amarelos. Ninhos de águia moravam em seu cabelo.

As jovens flores festejavam núpcias em sua canção. A cascata permanecia parada em arrependido gesto.

Por séculos ele cantou. Ele era o poeta da eternidade. Um irmão das nuvens, das colinas, dos prados, dos pássaros. Os animais tornavam-se bons e soluçavam. As estrelas derretiam e sangravam. Mas os homens ele esquecera.

que a oposição entre natureza e cidade, está implícito nesse jogo de oposições o confronto entre o romântico e o moderno. É importante lembrar que a *dória paisagem*, os bosques de oliveira sussurrando seu amor, os ninhos de águia no cabelo, são parte da descrição de um ambiente natural e estão, por um lado, ligados ao mito de Orfeu e por outro compõem elementos particularmente importantes para o Romantismo, em sua relação com a natureza. Alexandre de Melo Andrade, em seu texto “Aspectos da natureza no Romantismo: um recorte crítico” (2016) sinaliza que os românticos já sentem os primeiros sintomas da Modernidade, com o advento da Primeira Revolução Industrial e da Revolução Francesa: “a atitude do romântico, mediante uma realidade movediça, seria a [...] de voltar-se a si mesmo, de enveredar por uma atitude reiterada de ensimesmamento” (SALIBA, 2003, p. 45 *apud* ANDRADE, 2016, p. 40). Não surpreende, nesse cenário, que a *dória paisagem* apresentada por Goll esteja, sobretudo, no espírito de Orfeu, bem como os bosques de oliveiras soprem no vento do amor de Orfeu: “In seinem Geist lag die Landschaft Doris. Olivenwälder rauschen im Wind seiner Liebe”. Para o poeta romântico “a natureza [...] não é apenas o objeto que sofre o reflexo dos seus devaneios, mas uma morada onde habita a harmonia desejada; ela palpita uma vida que os atrai, guarda sensações não experimentadas pelo mundo da cultura” (ANDRADE, 2016, p. 41). No poema de Goll esse é o lugar mais distante para o homem moderno do início do século XX. Não há transcendência possível ou harmonia alcançável. Havia entre os românticos a percepção de insatisfação com o real presente, que também se manifesta na poética de Goll, contudo, o modo pelo qual os poetas românticos se defrontavam com o real se traduzia em atitude poética de fuga da realidade, de busca de outro espaço onde a harmonização seria possível: “o poeta romântico pinta a natureza de um colorido, animando-a, fazendo com que ela tenha corpo e voz e expresse os mais diversos estados d’alma.” (id., ibd.). Goll, ao contrário, reconhece que o voltar-se a si mesmo não é a atitude ideal para o enfrentamento dessa nova realidade social.

Vilain e Chew (1997, p. 104) mencionam um paralelo entre a menção à Grécia do poema de Goll⁸⁷ e a irônica referência à Grécia no poema “Der Apollogott”, de Heinrich Heine:

[...]
Ich bin der Gott der Musika,
Verehrt in allen Landen;
Mein Tempel hat in Gräzia
Auf Mont-Parnäß gestanden.

Auf Mont-Parnäß in Gräzia,

⁸⁷ Vilain e Chew mencionam especificamente o poema “Der neue Orpheus”, de 1924, mas observação semelhante cabe ao poema “Unterwelt” (1918). Em ambos há a menção ao mundo grego, embora a ironia seja muito mais evidente no poema de 1924. No poema de 1918 ao invés de Grécia aparece a “dória paisagem”

Da hab' ich oft gegessen
Am holden Quell Kastalia,
Im Schatten der Cypressen.
[...]
Hastig längs des Rheines Ufern
Schreitet sie hinab die Landstraß',
Die nach Holland führt, und hastig
Fragt sie jeden, der vorbeikommt:

»Habt Ihr nicht gesehn Apollo?
Einen rothen Mantel trägt er,
Lieblich singt er, spielt die Leyer,
Und er ist mein holder Abgott.« [...]

Além da figura de Apolo, o deus da música por excelência e que tem forte ligação com o mito de Orfeu, ambos os poemas mencionam a Grécia como o lugar do deus, a morada do artista: “*Mein Tempel hat in Gräcia/ auf Mont-Parnaß gestanden.*” Em ambos os poemas o deus “perde” seu lugar sagrado e desce ao mundo dos homens, caindo, portanto, no lugar-comum, na banalidade do cotidiano. O excerto de Sauder aponta para essa consciência da impossibilidade da poesia lírica em seu formato tradicional, cujos indícios já estão presentes nos escritos prosaicos e críticos de Heine. Baudelaire terá percepção semelhante, como se evidencia na dedicatória aos *Spleen de Paris* e em sua própria poesia em prosa, como é o caso do já mencionado “A perda da Aura”.

O uso da parataxe se destaca como elemento primordial em tal cenário, que já estava presente em composições da Antiguidade clássica, como em obras de Homero. Como afirma Sauder (1989, p. 275):

Stefan Nienhaus hat mit Kategorien der Textlinguistik Konstanten wie Parataxe, punkthafte Komprimierung, Mehrsinnigkeit und v.a. die leitmotivische Rekurrenz äquivalenter Elemente an Texten der Wiener Jahrhundertwende herausgearbeitet.

Paulo Martins (2007, p. 4) descreve a parataxe como “característica de certo tipo de elocução não-orgânica, isto é, não caracterizada pela unidade ou pela dependência dos enunciados”. Myrian Avila (2008, p.191), ao abordar o conceito da parataxe, assinala algumas dessas possibilidades. A parataxe poderia ser entendida como enumeração, em que a justaposição de elementos - com ou sem encadeamento entre eles - geraria um efeito semelhante à elaboração de listas ou catálogos. Outra possibilidade seria a concepção de parataxe como sinônimo de coordenação, em que composições de valores similares estariam coordenadas no mesmo esquema sintático, sem subordinação sintática entre elas, mas subordinadas a um discurso maior ou uma ideia superior. Por fim, a parataxe pode ser compreendida como oposta à ideia de coordenação, isto é, ela seria o que Ávila descreve como “luta contra o senso comum”

ou “contra o sentido corriqueiro”, em que os elementos justapostos não caminham para um sentido único, pré-estabelecido. Neste último caso, operaria uma distância entre os elementos justapostos, o que demandaria a interpretação do leitor e geraria certo adiamento na compreensão.

Para compreender o uso da parataxe no poema de Goll, empregamos a definição de Paulo Martins, como proposto em seu texto “Parataxe e Images”:

[...] parataxe é a relação entre proposições, frases, sintagmas nos quais não está explícito o conectivo de subordinação ou de coordenação, que marcam a dependência ou independência entre elas [...]; no primeiro caso há dependência semântica e sintática e no segundo há independência sintática e dependência semântica”. (MARTINS, 2007, p. 4).

O poema “Unterwelt” (1918) é formado majoritariamente por esse tipo de estrutura, conforme disposto nos versos 1 e 3, que aqui reproduzimos:

Orpheus war der ewige Dichter der Welt. In seinem Geist lag die Landschaft Doris.
Olivenwälder rauschen im Wind seiner Liebe.
[...]
Die jungen Blumen feierten Hochzeit in seinem Gesang. Der Wasserfall blieb
plötzlich in reuiger Geste erstarrt.
[...] (GOLL, 1996, p. 95).

Há uma independência sintática, que não oculta a dependência semântica, mas a torna menos visível, deixando a cargo do leitor estabelecer a conexão entre elas. O efeito de adiamento na interpretação, gerado pelo emprego de parataxes mais radicais, entretanto, não se aplica neste poema como acontecera no poema “Unterwelt” (1917) ou outros poemas expressionistas do período, como é o caso de poemas como “Weltende”, de Hoddiss. Em Goll, o efeito pretendido parece ser o de dar ao texto um atributo de poema. Para manter o equilíbrio entre um texto narrativo sem derivar completamente para a prosa, com suas subordinações e conexões lógicas, Goll estabelece, entre outros fatores, a parataxe como meio de expressão. Sob esse prisma, a independência sintática e dependência semântica operam, ao longo de todo o poema, como elementos que se complementam. Em alguns casos os pronomes atuam como elementos conectivos, estabelecendo um vínculo indireto entre as frases, como no exemplo a seguir:

Die Menschen hockten drunten in Fusel und Armut. **Sie** kannten Orpheus nicht. **Ihr** dunkles Rinnsal quoll durch die grauen Städte. (id., ibd.)

Trata-se, portanto, de um emprego peculiar da noção de parataxe para aproveitar seu efeito sobre o poema. Não se trata da parataxe radical, como Avila descreve, mencionando o

exemplo de Hölderlin, nem tampouco de listas ou coordenação de frases que se somam e subjazem a uma ideia central, mas elementos justapostos, sem conectivo direto, que conduzem a um fio narrativo. O poema tem, claramente, um narrador que opera nesse fio condutor, sem, no entanto, abrir mão da qualidade de poema.

Apenas em casos específicos essa regularidade paratática é quebrada, como nas raras aparições de orações subordinadas. Um dos poucos casos no poema “Unterwelt” (1918) aparece respectivamente nos versos 14 e 15:

Schwarz troff der Arbeiterzug durch die Vorstadt, wie ein Begräbnis. Gäule schleppten Möbelwagen an den grauerbauten Horizont. (id., ibd. p. 96.)⁸⁸

Der Straßentunnel war in den harten Wintertag gebohrt. Er führte zur tiefen Unterwelt, wo Schlot schwer droht und der vergrabene Dynamo rumort. (id., ibd. p. 96)⁸⁹
[...]

Nos dois excertos acima, as orações subordinadas não aparecem acidentalmente. Elas introduzem elementos descritivos que qualificam a oração principal. No primeiro caso se estabelece uma comparação explícita: o comboio operário é equiparado a um elemento fúnebre, melancólico, triste. No segundo caso, ainda ligado à esfera da melancolia, há uma especificação de *Unterwelt* que direciona não para a morada mitológica dos gregos, mas para o mundo dos homens e de suas paisagens cinzas, dominadas pelas fábricas e pelas máquinas. *Unterwelt* é, sob tal perspectiva, o próprio mundo dos homens e de sua rotina soturna, sem poesia. A figura de Orfeu assenta-se muito bem a este olhar sobre o mundo dos homens precisamente porque ele tem a característica de quem transita entre o polo da vida e o da morte ou entre o Hades e o mundo dos vivos. Se há um herói capaz de fazer tal travessia, este é Orfeu. Ainda mais importante, ele o faz usando-se não de astúcia ou da perícia na guerra, como outros o fizeram, mas de sua habilidade artística. O conteúdo acima se destaca a partir da quebra da regularidade paratática, que até então fora apresentada em prol de um ritmo que evidenciaria a relação de *Unterwelt* com a realidade dos homens e o aspecto fúnebre que cerca o trem operário em destaque no verso 14.

A presença da parataxe como elemento central do poema, que delineia desde sua disposição gráfica sobre a página até o estabelecimento do ritmo textual não é fortuita. Ela está

⁸⁸ Negro gotejava o comboio operário através do subúrbio, como um funeral. Cavalos arrastavam mudanças no horizonte cinzento.

⁸⁹ O túnel rodoviário fora perfurado no rigoroso dia de inverno. Ele conduzia para um profundo submundo, onde a chaminé pesadamente ameaça e o dínamo enterrado rumoreja.

ligada à concepção de poesia próxima dos *Salmos*, como esclarece Burdorf (2015, p. 129), que não estão vinculados à tradição grega, mas sim à tradição judaica. O poema de Goll tem grande proximidade formal também com essa forma sálmica, manifesta na obra de outros grandes poetas como Georg Trakl, Bertolt Brecht, Paul Celan e Ingeborg Bachmann. Os *Salmos*, em sua extensa maioria, são dedicados ao agradecimento, louvor ou clamor a Deus (semelhantemente aos hinos). O poema “Unterwelt” (1918) se aproxima dessas duas grandes tradições. Por um lado, dialoga com a tradição grega através de sua composição ditirâmbica e hímica, particularmente através do êxtase e liberdade aventadas pelas formas pindáricas – que por sua vez inspirara poetas dos séculos XVIII, XIX e XX (Klopstock, Goethe, Hölderlin e Nietzsche). Por outro lado, dialoga amplamente com a tradição judaica ao propor um poema cujas parataxes estão dispostas de modo semelhante a criar o paralelismo comum aos *Salmos* da Bíblia.

Bach e Galle (1989) fazem um abrangente estudo sobre a presença dos Salmos na lírica alemã desde o século XVI até o século XX e assinalam os trabalhos com os salmos ou aqueles que, de algum modo, usaram a forma sálmica e criaram um texto novo, com disposições próprias, que demandam interpretação e apreciação próprias. Isso implica dizer que, ao intitular o seu poema como ‘salmo’, o autor demanda do leitor um conjunto de ideias genéricas que devem ser incluídas na leitura e no entendimento do poema, mas que não o explicam por completo. Para o leitor e para o intérprete, o significado específico do poema surge apenas no contexto de seu próprio conceito de salmo (cf. BACH; GALLE, 1989, p. 7). No caso de Goll, tal proximidade não é declarada no título, que faz referência aos ditirambos da tradição grega, mas pela via da forma. A disposição das sentenças paratáticas, bem como o forte apelo rítmico, denuncia a afinidade dos poemas aos salmos.

No que concerne aos aspectos formais do gênero, Bach e Galle (1989, p. 30) afirmam:

[...] [die Psalmen] unterscheiden sich [...] von der prosaischen, fortlaufenden Rede anderer Büchern der Bibel durch ihre Versbindung [...]. Seit der Mitte des 18. Jahrhunderts wurde allgemein der *Parallelismus membrorum* als die eigentliche Bindung der hebräischen Poesie angesehen. Die Erforschung einer hebräischen Metrik ist jedenfalls nicht mehr denkbar ohne die Beachtung paralleler Vershaften im Text” (id., ibd.).⁹⁰

Destacamos no trecho supracitado dois aspectos essenciais para a compreensão dos salmos e, por consequência, importantes também para compreender a composição do poema de Goll: o *parallelismus membrorum* e a métrica.

⁹⁰ [...] Os salmos diferem do discurso prosaico e contínuo de outros livros da Bíblia por meio da unidade entre os versos [...] desde meados do século XVIII, o *parallelismo membrorum* tem sido considerado como o verdadeiro elo da poesia hebraica. Em todo o caso, o estudo de uma métrica hebraica não é mais concebível sem a consideração do paralelismo no texto.

O paralelismo é, sobretudo, um fenômeno lógico da língua hebraica, que vem acompanhado de uma forma específica. Tal forma seria a duplicação de um pensamento que produziria a quebra do verso em duas metades: “Die Versglieder werden auch Stichen oder Kola genannt. Der Dichter sah sich veranlasst, das jeweils zur Rede Stehende in zwei Versstichen d.h. aber auch in zwei Aspekten [...] zum Ausdruck zu bringen.” (BACH; GALLE, 1989, p. 30). Trata-se não somente de uma quebra do pensamento, mas de duas formas diferentes de expressão, um recurso estético. O paralelismo pode ocorrer de forma bipartida, mas também a partir da quebra em três, quatro ou mais sentenças, como o caso do Salmo 01: “Pois será como a árvore plantada junto a ribeiros de águas, a qual dá o seu fruto na estação própria, e cujas folhas não caem; e tudo quanto fizer prosperará.” (Salmos 01: 03).

Ainda segundo Bach e Galle (1989, p. 34) os paralelismos podem atuar para repetir, contrastar, suplementar ou aumentar a primeira metade do verso e são classificados a partir das seguintes possibilidades:

- a) Paralelismo sinonímico: repetição na segunda metade de algo que fora dito na primeira metade. Ex: “Volta-te, Senhor, **livra** a minha alma; **salva-me** por tua benignidade.” (Salmos 06: 04);
- b) Paralelismo antitético: quando a segunda parte contraria o que diz a primeira. Ex: “Porque **os malfeitores** serão desarraigados, **mas aqueles que esperam no Senhor** herdarão a terra” (Salmos 37: 09);
- c) Paralelismo sintético: a segunda parte complementa o que informa a primeira. Ex: “Para que eu **conte todos os teus louvores** às portas da filha de Sião, e **me alegre** na tua salvação”. (Salmos 09: 14);
- d) Paralelismo climático: a segunda metade reforça uma palavra da primeira e complementa o verso. Ex: “O Senhor será também um **alto refúgio** para o oprimido, um **alto refúgio em tempos de angústia**”. (Salmos 09: 09).

A estrutura sálmica presente no poema “Unterwelt” (1918) e nos demais poemas do ciclo *Der neue Orpheus* não é exclusiva do poema citado, ela se encontra presente também em poemas de Goll como “Noemi” (1915), embora realizada numa proposta diferente desta que observamos no poema “Unterwelt” (1918). Em “Noemi” o texto está estruturado em versos livres e, como bem observam Bach e Galle (1989, p. 331), calcado em *repetições, enumerações e paralelismos*:

Tenho tanto da herança do destino
De minhas mães bíblicas,

De minhas profetisas,
De minhas rainhas.

Com tanta força murmuram de séculos sombrios
Os anos de Deus,
Os anos de templo,
Os anos de gueto.
[...]

(GOLL, ano, p. ? Trad. Claudia Cavalcanti)

No poema “Unterwelt” (1918), particularmente, a composição do poema é dividida numa estrutura que varia do verso único, caso exclusivo presente no encerramento do poema: “Und Orpheus stieg in die menschliche Unterwelt”, para versos maiores, com duas ou mais sentenças paratáticas. Dentre os 26 versos que compõem o poema, temos 14 formados por duas sentenças paratáticas, 10 formados por três sentenças, 1 formado por quatro sentenças, além daquele formado por sentença única. Vejamos alguns exemplos abaixo:

Versos 02, 08 e 18, de duas sentenças:

Um seine Leier kamen die gelben Tiger geschritten. Adlernester wohnten in seinem Haar.⁹¹
Die nackten Fabriken ritzten den Himmel vergebens mit ihren Sirenen. Die Sträflinge fluchten vergebens in ihren Zellen.⁹²
Den Menschen war verboten, auf frierendem Pflaster nackt zu gehen. Die Armen mit ihren zerschnittenen Sohlen mußten sich schämen! Sich schämen!⁹³

(GOLL, 1996, p. 95-96).

Versos 05,07 e 19, de três sentenças:

Die Tiere wurden gut und schluchzten. Die Sterne schmolzen und bluteten. Aber die Menschen hatte er vergessen.
Seine Mutter weinte ihre braunen Augen aus. Seine Schwestern trugen durch die Zeit ihren blutenden Leib. Die Menschen waren drunten und er warf sein Herz an die Tiger. Die Menschen starben ein wenig an jedem Tag. Sie krampften sich an die Erde. Die Menschen waren der Staub der Welt.⁹⁴ (*id., ibd.*).

Verso 20, de quatro sentenças:

⁹¹ Em volta de sua lira caminhava o tigre amarelo. Ninhos de águia moravam em seu cabelo.

⁹² As fábricas nuas riscavam o céu em vão com suas sirenes. Os encarcerados alinhavam-se em vão nas suas celas.

⁹³ Aos homens era proibido caminhar sobre congelado pavimento. Os pobres com suas solas dilaceradas deviam se envergonhar. Se envergonhar!

⁹⁴ Os homens morriam um pouco a cada dia. Eles se agarravam sobre a terra. Os homens eram o pó do mundo.

Noch keiner hatte Orpheus vernommen. Nur die Tiere hatten sein blaues Gewand gelect. Die Bäume hatten sich dem Mond entlanggestreckt. Sterne hatten selig an Gottes Schulter gelegen.⁹⁵ (*id.*, p. 97).

O poema “Unterwelt” (1918) é formado majoritariamente por paralelismos sintéticos, em que a segunda e terceira sentenças retomam e complementam a informação da primeira, como acontecem nos primeiros versos em que se descreve a relação de Orfeu com a natureza, como no verso terceiro:

Die jungen Blumen feierten Hochzeit in seinem Gesang. Der Wasserfall blieb plötzlich in reuiger Geste erstarrt. (*id.*, p. 95).

No caso do verso acima, a primeira informação afirma que as flores celebravam o casamento em sua canção, já a segunda sentença complementa a primeira ao informar que, além de celebrarem casamento em sua canção, as cascatas paralisavam-se em seu gesto de cair para ouvir Orfeu. Ambas as sentenças ratificam as habilidades de Orfeu. Em verdade, elas complementam a informação que fora dada já no primeiro verso: *Orpheus war der ewige Dichter der Welt*.

Há poucos casos de paralelismos antitéticos, todavia eles são cruciais para o desenvolvimento da narrativa no poema. O primeiro aparece no verso quinto:

Die Tiere wurden gut und schluchzten. Die Sterne schmolzen und bluteten. **Aber die Menschen hatte er vergessen.** (*id.*, *ibd.*)

A oposição que se apresenta no quinto verso marca precisamente uma alteração na narrativa. Inicia-se o contraste entre o mundo romântico, ideal, vivenciado por Orfeu e a miséria dos homens. É a primeira vez, dentre as muitas, que o sujeito plural “die Menschen” aparece no poema, e a partir daí ganha o protagonismo. Os homens habitam o *Unterwelt*, estão presos nele; e o narrador dará protagonismo a esse estado de mundo e aos personagens que formam o submundo da miséria humana.

O contraste entre o mundo dos homens e o mundo órfico, ou entre o mundo da modernidade e o ideal romântico aparecerá novamente no vigésimo verso:

Noch keiner hatte Orpheus vernommen. **Nur die Tiere hatten sein blaues Gewand gelect.** Die Bäume hatten sich dem Mond entlanggestreckt. Sterne hatten selig an Gottes Schulter gelegen. (*id.*, p. 97)

⁹⁵ Ninguém conhecera Orfeu. Somente os animais lambeiram seu manto azul. As árvores esticaram-se à lua. Estrelas se assentaram abençoadas nos ombros de Deus.

O contraste entre ambos, contudo, muda de sentido: no verso quinto havia o mundo da natureza primeiro e o verso seguinte introduzia pela primeira vez a humanidade. Já no verso acima, a primeira sentença diz respeito à humanidade: no *Unterwelt* ninguém reconheceria Orfeu. Já a segunda sentença do verso faz uso do paralelismo antitético para enfatizar que a natureza sim, esta reconheceria Orfeu. O movimento de oposição tem duas vias: Natureza *versus* Homem e Homem *versus* Natureza. A modernidade inibe tal conciliação e não favorece a transcendência humana. A terceira e quarta sentenças do verso 20 atuam de modo sintético, reforçando os elementos da natureza e sua oposição ao universo dos homens.

Há ao longo do poema outros casos de paralelismo, como o sinonímico, que aparece no verso dezenove:

Die Menschen starben ein wenig jedem Tag. Sie krampften sich an die Erde. Die Menschen waren der Staub der Welt.⁹⁶ (*id.*, p. 96).

O narrador se manifesta usando de três fórmulas diferentes para tratar da miséria humana. Na primeira sentença do verso ele enuncia que os homens morrem um pouco todos os dias, já na segunda e terceira sentenças o narrador se utiliza de imagens ligadas à terra e ao pó, que estão também vinculadas à ideia da morte. Se na primeira a referência à morte é direta, na segunda e terceira sentenças o sentido é figurado, ligado à imagem bíblica do homem como o pó da terra. São três formulações sinonímicas para o mesmo fenômeno.,

No verso dezoito há um paralelismo climático, em que a segunda sentença retoma a palavra da primeira, potencializando o sentido, mas também contribuindo para instaurar uma relação dialógica no poema:

Den Menschen war verboten, auf frierendem Pflaster nackt zu gehen. Die Armen mit ihren zerschnittenen Sohlen mußten sich schämen! Sich schämen!⁹⁷ (*id.*, *ibid.*)

O paralelismo não é o único aspecto do poema “Unterwelt” (1918) que o assemelha aos salmos bíblicos, é possível depreender também certa semelhança no ritmo do poema. HOLANDA (2014, p. 21)⁹⁸ menciona:

Uma série de versos agrupados de 3+3 ou de 4+4 acentos se harmoniza com um balanceamento e um desenvolvimento regular do pensamento. Este tipo de verso é o mais frequente na poesia hebraica. Já uma sequência de versos dessimétricos de 3+2 acentos tende a produzir a impressão de abatimento; e uma sequência de 3+3+3 ou

⁹⁶ Os homens morriam um pouco a cada dia. Eles se agarravam sobre a terra. Os homens eram o pó do mundo.

⁹⁷ Aos homens era proibido caminhar sobre congelado pavimento. Os pobres com suas solas dilaceradas deviam se envergonhar. Se envergonhar!

⁹⁸ Hilma Holanda faz referência ao trabalho de Monloubou (1996, p. 30-31).

4+4+4 ou, ainda, 5+5 acentos dão a impressão do entusiasmo de uma multidão dançante.

“Unterwelt” (1918) é um poema fortemente marcado pelo ritmo, havendo uma alternância entre versos balanceados, em que há divisão exata entre a quantidade e o tipo de pés métricos e as sentenças dessimétricas, em que as quantidades e os tipos de pés variam entre si. Isso implica dizer que, embora fortemente marcado pelo ritmo, a métrica do poema não é constantemente regular. Um estudo aprofundado da métrica dos poemas em *Der neue Orpheus* certamente apresentaria resultados interessantes, entretanto, considerando a temática deste trabalho, não seria viável estudá-la em detalhe, muito embora seus aspectos sejam enfatizados sempre que produzirem efeitos que contribuam para esclarecer a imagem de *Unterwelt* no poema e na obra de Goll.

De antemão, e a título de exemplo, cabe citar um caso de verso cujas sentenças são balanceadas e estão presentes no poema em análise. Trata-se do verso terceiro, cuja estrutura apresenta seis pés métricos no primeiro verso e seis pés métricos no segundo verso, com a divisão de um trímetro jâmbico e um trímetro anapéstico para cada um, conforme segue:

Die **jun**/gen **Blu**/men **fei**/erten **Hoch**/zeit in **sei**/nem **Gesang**.// Der **Wasser**/**fall** blieb **plötz**/lich
jambo – jambo – jambo – anapesto – anapesto – anapesto // jambo – jambo – jambo – anapesto

in **reu**/iger **Ges**/te **erstarrt**./
anapesto – anapesto

O excerto acima citado aponta que a sequência de pés maiores e equânimes poderia significar um ritmo de “entusiasmos de uma multidão dançante”. O verso apresenta certa positividade e até exagero para exacerbar a figura de Orfeu, mas ao ler o poema em sua totalidade, nota-se que o entusiasmo está impregnado de um aspecto tragicômico que advém da justaposição entre o ideal romântico e a realidade dos homens. Toda essa expectativa reforçada através do ritmo e das palavras no verso é quebrado pela descrição do mundo humano que vêm a seguir e cujos versos, em sua maioria, não apresentam o mesmo grau de equilíbrio, embora permaneçam fortemente ritmados.

Outro caso bastante significativo, que apresenta rima – algo que não é típico da poesia hebraica em geral e dos salmos em particular -, se manifesta no verso treze, formado por dois tetrametros jâmbicos:

Der **Menschen** Erde **war** ein **Schacht**. Der **Menschen** **Himmel** ewige **Nacht**.

jambo – jambo – jambo – jambo // jambo – jambo – jambo – jambo.

A maioria do poema, contudo, é formada por uma variedade de metros complexa de reproduzir, como a primeira sentença do verso sexto:

Die **Menschen** **hockten** **drunten** in **Fusel** und **Armut**.

Jambo – jambo – jambo – anapesto – anapesto.

Dentre as especificidades do ritmo no poema, que são muitas, cumpre esclarecer que a quantidade de pés métricos influencia na extensão do verso e, muitas vezes, cria um tom crescente ou decrescente. O verso quarto, por exemplo, é formado por três sentenças. A primeira e a segunda são de tamanhos semelhantes, com número de pés métricos semelhantes. Já a terceira sentença é marcadamente maior e crescente, com cinco pés métricos – o que produz um momento de maior excitação no poema.

Sem dúvida muito se poderia falar sobre os aspectos rítmicos, que junto dos demais aspectos trabalham para a construção de sentido do poema. Contudo, cumpre compreender as características até então aventadas à luz do nosso objeto de estudo: as imagens do *Unterwelt*. Nesse sentido, interpretamos que o resgate das imagens do *Unterwelt* através dos gestos próprios dos *Salmos*, forma religiosa por princípio, e cujo título atesta se tratar de um ditirambo, está ligada à ideia de redenção. Tal noção, todavia, não está relacionada à salvação do homem que implora a deus pela libertação, como é frequente nos salmos bíblicos, uma vez que este homem do poema não conhece deus, especialmente, não conhece Orfeu e a arte. Ele está preso a um mundo alheio à beleza. O gesto é inverso: Orfeu, como o deus da poesia por excelência, é que deveria se acercar até o mundo dos homens e tentar resgatá-lo, da mesma forma como fizera com Eurídice.

A forma sálmica parece muito apropriada para tratar de um estado de desolação e pelo clamor da salvação – como Davi tantas vezes o fizera –, entretanto não cabe à Modernidade e aos seus sujeitos fazer o chamado. Logo, o salmo é subvertido: Orfeu vai aos homens, da mesma forma como Cristo o fizera.

4.2. Sob o signo de Orfeu: presença do mito na obra de Yvan Goll

Der neue Orpheus, Jean Sans Terre und Hiob sind nicht nur Gestalten aus Golls literarischem Werk, sie sind Ivan Golls selbst in den verschiedenen Phasen seines Lebens. (GLAUERT-HESSE, 1996, p. 360).

O excerto acima foi retirado dos *Textkritische Erläuterungen* feitos por Barbara Glauert-Hesse ao final da edição do longo poema *La chanson de Jean sans Terre*, obra publicada originalmente em francês e dividida em três diferentes volumes (I:1936, II:1938 e III:1939) e corrobora algumas das percepções sobre o poeta, já mencionadas por ocasião da interpretação do poema homônimo de 1917 e objeto de análise do capítulo anterior. Primeiro, confirma-se que a vida e a obra de Goll formam um conjunto coerente: muitos dos traços e das figuras que marcaram sua poesia estão intimamente ligados a sua trajetória e experiência e pavimentam um *caminho*, que se concretiza através dos sujeitos de sua lírica. Segundo, e não menos importante, é a constatação de que as imagens na obra de Goll não aparecem ao acaso, elas servem de aporte ao poeta para diferentes reflexões.

Dessa perspectiva, não se pode conceber o poema “Unterwelt” (1918) isolado do contexto em que foi produzido. O próprio lugar que ocupa dentro do ciclo o coloca em destaque. Trata-se de um poema de abertura e apresenta Orfeu como figura central em torno da qual outras gravitam. A imagem do *Unterwelt* está intimamente ligada à presença de Orfeu no poema como personagem capaz de transitar entre dois mundos, no caso, aquele que habita um espaço e se vê na iminência de adentrar o *Unterwelt*, espaço do aqui e agora – que aponta para a contemporaneidade do poeta – com suas angústias e incertezas.

O mito de Orfeu é presença significativa na literatura. No livro *Antike Mythen in der europäischen Tradition*, de Heinz Hofmann (1999), são citadas diversas obras que retomam o mito de Orfeu: *a Fávola d' Orfeo*, de Angelo Poliziano (1479), a ária de Christoph Willibald Glucks (1762), a pintura *Landschaft mit Orpheus und Euridyke* (1650), de Nicolas Poussin, a poesia “Urworte orphisch” (1820), de Goethe. Hofmann menciona ainda a presença do mito na obra de diversos autores do século XIX e XX, como Mallarmé, Valéry, Shelley, Swinbourne, Andre Breton, Laurence Durrel, W. G. Auden, entre outros. Alma Bennett (1991, p. 14) retoma as obras que referenciam Orfeu ao longo do século XX e menciona Rainer Maria Rilke, Jean Cocteau, Jean Anouilh's, William Faulkner, Tennessee Williams, H. D. Muriel Rukeyser, M. D. Herten Norton, Bridget Riley, entre outros. No que diz respeito à literatura alemã, Danilo Serpa (2019) faz um longo estudo sobre a presença do mito de Orfeu na obra de autores de língua

alemã: Rilke, Trakl e Ingeborg Bachmann.⁹⁹ Há ainda estudos que citam o mito de Orfeu e sua importância para o universo da música, como o caso das óperas *L'Orfeo*, de Claudio Monteverdi; *Orphée aux Enfers*, de Jacques Offenbach; *Orphée*, de Philip Glass e *Orpheus and Eurydice*, de Ricky Ian Gordon. O universo da ópera é relevante para Yvan Goll, uma vez que um de seus poemas sobre Orfeu – aquele publicado em 1924 na coletânea *Der Eiffelturm*, foi encarte da ópera criada por Kurt Weill em 1926.

Yvan Goll visita e revisita a figura de Orfeu insistentemente entre 1917 e 1926 a partir de uma proposta nova, que seria diferente da tradição. A repetição do título “O novo Orfeu”, em francês e alemão, seja nos poemas ou nas coletâneas, ratificam tal ideia. A edição de Barbara Glauert-Hesse nos permite recuperar a seguinte cronologia:

1917 – Goll escreve o poema “Le nouvel Orpheé”, que seria uma primeira versão do poema publicado em 1924 na coletânea *Der Eiffelturm*.

1918 – Publicação de um ciclo de poemas intitulado *Der neue Orpheus, Eine Dithyrambe*. Há a possibilidade de que uma primeira versão em alemão do poema “O novo Orfeu” tenha sido publicada em 1918 na revista *Die Aktion*, importante periódico vinculado ao Expressionismo, mas não foi possível comprovar e a editora das obras de Goll não confirma tal hipótese.

1923 – Goll publica uma coletânea de poemas, também intitulada *Le nouvel Orpheé*, livro dividido em três partes, com poemas escritos entre 1917 e 1921. Dentre estes, o poema “Le nouvel Orpheé”, que fora escrito em 1917.

1923 – Goll escreve o poema “Der neue Orpheus”/ “O novo Orfeu” (segundo Glauert-Hesse).

1924 – Publicação do livro *Der Eiffelturm. Gesammelte Gedichte/ A torre Eiffel. Poemas reunidos*. A obra está dividida em duas partes: I. Poemas Épicos. II. Poemas Líricos.

1926 – Kurt Weill transforma o poema numa cantata para soprano, violino solo e orquestra.

Depreende-se a partir da cronologia que Yvan Goll esteve envolvido com a figura de Orfeu ao menos desde 1917, ainda antes de sua mudança para Paris. Importante frisar que a proposta de Goll não somente recupera o mito, mas confere a ele uma nova feição, por isso, Glauert-Hesse foi sagaz em observar, nos mesmos *Textkritische Erläuterungen*, que não se trata somente de “Orfeu”, mas de “um novo Orfeu”.

Orfeu é o poeta por excelência e o poder de seu canto é amplamente referenciado em textos gregos e latinos da Antiguidade. Danilo Serpa, em *Versos da lembrança e continuidade*

⁹⁹ A tese enfatiza, entre outros aspectos, a ambivalência das representações do mito de Orfeu nas obras de Rilke, Trakl e Bachmann: ao mesmo tempo em que colocam em dúvida o alcance da poesia, eles são a própria afirmação do fazer poético. Serpa afirma: “O mito, em suas designações próprias nos poemas, retrata a continuidade da poesia, sua possibilidade, mesmo em condições adversas, na passagem pelo terror – que tem sentidos históricos [...], em face da morte, da perda do amor.” (2019, p. 382).

da poesia: reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Bachmann (2019), recupera cuidadosamente as referências ao mito de Orfeu na Antiguidade, lembrando que a primeira menção ao mito se dá por volta do século VI a. C no fragmento 306 de Íbico, sendo esta apenas uma breve menção, que realçava o caráter célebre do nome do poeta. Há ainda outras menções indiretas, como o fragmento 567, de Simonides de Ceos, na qual se faria menção aos poderes do canto de Orfeu: “Também incontáveis pássaros/voavam sobre sua cabeça, / peixes na vertical subiam da escura água/ com seu belo canto”. Serpa menciona brevemente uma possível referência a Orfeu na obra de Baquilides, em que aparentemente o poder de sua música é capaz de encantar árvores e águas (cf. SERPA, 2019, p. 28).

O primeiro a citar Orfeu com maiores detalhes é Eurípedes, que destacou no poeta novamente sua capacidade artística para domínio sobre as pedras, árvores e animais. Tais características aparecem com destaque nas Bacantes (405 a.C): “Talvez, agora, em Nisa/ fero-nutriz, ó Dio/ niso tirsóforo, o tíaso tirso -/ Incitas? Nos cimos/ corícios? Nos pluri-/ arbóreos recintos olímpicos, / onde, outrora/ Orfeu à cítara, / congregou árvores com sua música, / congregou bestas insubmissas. (Eurípedes, 2003, p.76, v.v. 556-565. Trad. Trajano Vieira *apud* SERPA, 2019, p. 27). O poder encantatório do canto órfico é endossado por outras personagens nos dramas antigos: Ifigênia, Admeto e Egisto. A figura de Orfeu aparece, segundo Serpa, como referência de capacidade de persuasão e serve de oposição aos “ladridos” (cf. p. 28) de outras personagens do drama.

Há, ainda, menção a Orfeu na obra de Píndaro: “de Apolo veio o pai dos cantos à lira/ o muito louvado Orfeu” (SERPA, 2019, p. 29). Reconhece-se em Orfeu não somente o poder do canto, mas o poder de restabelecer uma ligação perdida com a divindade, com o elo primordial:

Incluído no catálogo de heróis participantes da jornada do navio Argo [...] Orfeu representa uma força do princípio, da origem (“pai dos cantos à lira”, v.177) [...] Orfeu remonta à uma esfera passada. [...] Então, uma das tarefas do poeta é “recuperar esse ponto perdido de contato com o divino” (SERPA, 2019, p. 29).

A figura de Eurídice atrelada ao nome de Orfeu aparece apenas tardiamente, como aponta Serpa, por volta de 100 a.C., numa cratera de voluta provinda da Apúlia em que Orfeu é retratado com Eros, segurando a mão de uma figura feminina que viria atrás dele.¹⁰⁰ A imagem de Orfeu entre os mortos também é representada em vasos da Apúlia por volta de IV a. C. e

¹⁰⁰ Sobre o caso, Serpa apresenta os argumentos de Haingnuch Sarian, segundo o qual as imagens do vaso da Apúlia contrariariam a ideia da catábese de Orfeu como motivada pela morte de Eurídice.

retratam não somente o poeta, como os personagens recorrentemente ligados à história de Orfeu: Cérbero, Radamanto, Minos, Éaco, Sísifo, Tântalo, Íxion e Dânaides. Todas essas personagens estão vinculadas ao mundo dos mortos e aparecem na lírica de Goll, em especial, as figuras topográficas como os rios Aqueronte, Estige, Lete e Flagetonte, bem como lugares específicos do Hades, caso do Orco e Tártaro. “[...] Que Orfeu podia trazer alguém do Hades para cima, isto ainda se mantém em formulações posteriores do mito.” (SERPA, 2019, p. 36). Tal característica é importante na compreensão das aparições do mito na obra de Goll, em especial, o caráter “salvador” de sua figura, que viria numa tentativa de libertar os homens de sua miséria. A ideia de Orfeu como deus capaz de libertar a humanidade através da arte já aparece no ciclo de poemas *Der neue Orpheus* (1918), mas será radicalizada no poema homônimo de 1924 e cujos trechos apresentaremos ainda neste capítulo.

Serpa continua os estudos sobre a figura mítica de Orfeu apresentando suas ocorrências em épocas posteriores, como no período helenístico: a primeira referência a Orfeu nesse novo contexto é a obra de Apolonio de Rodes (por volta de 250 a.C) e faz menção ao papel expressivo de Orfeu junto aos Argonautas. Em tal missão, o traço de Orfeu enfatizado é novamente o caráter encantatório de sua música, que ajuda a apaziguar os tripulantes, bem como o tocar da cítara, que dita o ritmo das remadas na expedição (cf. SERPA, 2019, p. 39). Evidencia-se uma vez mais o caráter civilizatório de Orfeu: é graças ao toque do seu instrumento, capaz de exceder o canto das sereias, que Orfeu pôde libertar os companheiros dos poderes encantatórios.

Quanto à morte de Orfeu, há diversos relatos do mito. Serpa apresenta primeiro a obra *Catasterismus*, de Eratóstenes, segundo a qual Orfeu teria sido morto a mando de Dioniso por se dedicar ao culto à Apolo. O deus do vinho teria, então, convocado as bassarides (sacerdotisas de Dioniso) para matá-lo. Tal versão aponta a relação intermediária de Orfeu entre Apolo e Dioniso. Tal posição intermediária será referenciada por autores como Gottfried Benn, em poemas como “Orphische Zellen” (1927), ainda que neste último a figura de Orfeu não compareça diretamente, sendo apenas citada como adjetivo às células mencionadas no poema. Essa possível ligação fornece pistas para compreender os motivos que levaram Goll a denominar o ciclo de poemas *Der neue Orpheus* como *eine Dithyrambe*. Os ditirambos são formas tradicionais de louvor ao deus Dioniso, muito embora a figura de Dioniso não apareça em nenhum momento nos poemas do referido ciclo.

A morte de Orfeu é tratada também em tom de lamento no epigrama de Antípatro de Sídion (cerca de 120 a. C), que aqui reproduzimos:

Não mais, Orfeu, conduzirás árvores que foram encantadas, não mais

Pedras, não rebanhos, os sem pastores, de feras:
Não mais acalantarás o bramido dos ventos, nem tempestade,
Nem agitações de neve, nem o mar batendo
Pois estás morto: as filhas de Mnemosine muito te lamentaram, acima de todas a mãe,
Calíope.
Por que suspiramos pelos filhos mortos, enquanto não existem nem para os deuses o
poder de manter o Hades afastado dos filhos? (*apud* SERPA, 2019, p. 41).

Serpa distingue entre as obras da Antiguidade que mencionam Orfeu e contribuem para a consolidação das características atribuídas ao mito e as duas grandes obras que tratam da catábase de Orfeu: a *Geórgica* (29 a. C.), de Virgílio e as *Metamorfoses* (8 a. C.), de Ovídio.

A *Geórgica* é essencialmente um poema que trata do trabalho no campo.¹⁰¹ Trata-se de um poema composto por quatro livros que apresentam amplamente as matérias relativas ao campo: majoritariamente ensinamentos agrícolas e descrições dos ambientes rurais. Avellar afirma, após estudos de Dalzelle, tratar-se de uma das obras menos estudadas de Virgílio¹⁰². Cada um dos quatro livros discorreria sobre uma modalidade diferente de trabalho rural “respectivamente, a agricultura, a arboricultura, a criação de animais e a apicultura, assuntos previamente anunciados nos versos que abrem a obra, no proêmio do livro I (v. I-5)”¹⁰³ (AVELLAR, 2014, p. 245). A temática de Orfeu nas *Geórgicas* aparece, portanto, no livro IV, quando Proteu narra o acontecimento mítico da perda da colmeia por Aristeu e sua posterior recuperação, bem como trata da prática da apicultura.¹⁰⁴

¹⁰¹ Cf. Sobre o tema o trabalho de Julia Batista Castilho Avellar, *Linguagem, trabalho e Cultura: imagens do labor nos livros I e III das Geórgicas de Virgílio* (2014).

¹⁰² A divisão dos estudos da obra de Virgílio seria de, aproximadamente, 70% dedicados à Eneida, 20% para as bucólicas e menos de 10% para as *Geórgicas* (cf. p. 245)

¹⁰³ O que torna as searas férteis, sob que astro, / Mecenas convém lavrar a terra e unir a vinha/ Aos olmos que atenção dá aos bois, que cuidado/ À rês, quanta habilidade há nas simples abelhas, / Tudo isso daqui começarei a cantar. (Trad. de Avellar, 2014, p. 245)

¹⁰⁴ Reproduzimos a seguir os versos 453 a 527 do livro IV das *Geórgicas* traduzido por Paulo Eduardo de Barros Veiga (2011, p. 97-100): “É a ira de uma divindade que te persegue; pagas os grandes atentados: o pobre Orfeu de modo nenhum alivia estas penas a ti por causa do teu comportamento; se os destinos não se opõem, e enfurece-se severamente por causa da esposa raptada. De fato, aquela menina que vai morrer, enquanto fugia de ti precipitada através dos rios, não viu diante dos pés na erva alta a feroz cobra que observa as margens. Mas o coro uniforme das Driades encheu de clamor as montanhas supremas; os cumes rodopeus choraram, e os altos pangeus, e a terra marcial do Reso, e também os Getas, e também o Hebro, e também Oritia ateniense. Ele, procurando aliviar o amor dorido, cantava no casco oco a ti, ó doce esposa, a ti consigo no litoral deserto, a ti com o dia nascente, a ti com o poente. Caminhou às gargantas do Tênaro, entrada profunda dos Infernos, ao bosque obscuro sob o negro temor e dirigiu-se aos manes, ao rei temível e aos corações que não sabem se abrandar com as súplicas dos homens. Mas, comovidas pelo canto, as sombras tênues e os espectros dos carentes de luz acorriam das moradas profundas do Érebo, assim como muitos milhares de aves escondem-se nas folhagens, quando Vésper ou a chuva de inverno espanta-as dos montes, as mães, e também os varões e os corpos dos heróis magnânimos que deixaram a vida, e os meninos e as meninas solteiras, e os jovens colocados nas fogueiras, diante das faces dos pais. Em torno deles, a lama negra e o caniço horrendo do Cócito e a lagoa desagradável de água parada os encerra, e o Estige espalhado nove vezes os retém. Além disso, esses recintos e também os abismos mais profundos da morte pararam, e as Eumênides, entrelaçando as serpentes azuis nos cabelos, detiveram-se, e Cérbero, desejando abrir, segurou as três bocas, e também o giro da roda de Ixião, com o vento, cessou. E, já vindo, toda a morte evadira-se, e a Eurídice restituída vinha para a superfície seguindo atrás (pois Prosérpina tinha imposto esta lei), quando uma loucura súbita

Para Charles Segal (1989, p. 27), entretanto, as *Geórgicas* representam mais do que um conjunto de instruções sobre agricultura e outros aspectos da vida rural: ela teria como tema fundamental a relação entre o homem e a natureza, sendo as instruções agrícolas apenas uma parte de outros temas maiores: “The alternation between creativeness and destructiveness, gentleness and force in the world; the pessimistic sense of human sinfulness and the hope for regeneration; the possibilities, positive and negative, for human civilization against the flawed backdrop of human history and the elemental violence of nature's powers.”. A figura de Orfeu é estruturada, então em polo oposto ao de Aristeu. Enquanto o pastor é o polo prático da narrativa da segunda metade do quarto livro, Orfeu é o polo da beleza, de uma relação de simpatia com o mundo e não de controle.

From Aristaeus Orpheus is strongly differentiated by his "unproductive" way of life, his gentler relation to the world, and the implications of the nightingale simile. And not only is he not connected with productivity, but he is soon to relinquish entirely that concern with life and procreation which it is Aristaeus' concern to foster (nulla Venus, non ulli [...] hymenaeus, "No Venus, no marriage rites turned his mind" [516]). He too, like Proteus, like his own Eurydice, like the nightingale, is a victim of Aristaeus and what Aristaeus stands for: he suffers from man's aggressive behavior toward his world. (SEGAL, 1989, p. 32).

Tal característica aparece na poética de Goll quando Orfeu é ressignificado e se vê despojado da Grécia e do seu *habitat* natural para adentrar o mundo dos homens, o mundo do *labor*. Sua prática artística deixa de ser parte da natureza e se torna parte do mercado artístico do início do século XX. No poema “Der neue Orpheus”, de 1924 tal relação é trabalhada poeticamente por Yvan Goll:

tomou o incauto amante, que deveria ser perdoada, no entanto, se os manes soubessem perdoar: parou e para a sua Eurídice, já sob a luz, esquecido e, ai! Vencido da paixão, olhou. Nesse momento, todo o trabalho foi perdido, e a lei do cruel tirano foi infringida, e três vezes foi ouvido um estrondo nos lagos do Averno. Ela disse: “Quem, ó Orfeu, perdeu a mim, mísera, e a ti? Que tamanha loucura? Eis que os destinos cruéis pela segunda vez me chamam de volta e o sono encerra meus olhos amortecidos. E, agora, adeus: sou levada rodeada por uma noite imensa e estendendo a ti as inválidas mãos, ai! Já não sou mais tua.” Disse e subitamente fora das vistas, como o fumo tênue misturado às brisas, afastou-se em sentido contrário e, agarrando inutilmente as sombras e desejando dizer muito, não mais o viu, e o barqueiro do Orco não mais lhe permitiu atravessar a lagoa em frente. O que faria? Para onde se dirigiria, uma vez que a esposa lhe foi duas vezes raptada? Com que lamentação comoveria os manes? Quais deuses, com a voz? Ela, porém, já fria, navegava na barca estígia. Dizem que ele chorou durante sete meses inteiros um a um, sobre um rochedo elevado, junto da onda do deserto Estrimão, e que recordou tais fatalidades nas frias cavernas, abrandando os tigres e movendo os carvalhos pelo seu canto. Tal qual a triste Filomela sob a sombra do choupo lamenta os filhotes perdidos, os quais o cruel lavrador que observa retirou-os implumes do ninho. Ela, porém, chora durante a noite e, pousando na árvore, restabelece o canto triste e enche vastamente as regiões com as lúgubres lamentações. Nenhum amor, nem himeneus alguns dobraram-lhe o coração. O solitário percorria os gelos hiperbóreos, o Tânais coberto de neve e os campos aráveis nunca desprovidos de gelos dos montes Rifeus, lamentando a Eurídice raptada e os favores inúteis de Dite. As matronas dos Cícones rejeitadas por causa das exéquias espalharam o jovem despedaçado pelos campos extensos, durante os ritos dos deuses e as orgias de Baco noturno. Então, como o éagro Hebro corresse levando para o meio do mar a cabeça separada do pescoço marmóreo, a própria voz e a frígida língua chamavam “Eurídice”, ah! A mísera Eurídice, ao fugir-lhe a alma; as margens repercutiam “Eurídice” por todo o rio.”

O Zeitgenosse, sehr geehrter Herr!
Orpheus ist zu dir gekommen
Von den griechischen Hügeln
In die Ackerstrasse des Alltags
Ist der neue Dichter gestiegen
[...]
Grammofone
Pianolas
Dampforgeln
Verbreiten Orpheus' Musik

Auf dem Eiffelturm
Am 11. September
Gibt er in drahtlos Konzert
Orpheus wird zu Genie:
Er reist von Land zu Land
Immer im Schlafwagen

Seine Unterschrift faksimiliert
Für Poesiealbums
Kostet zwanzig Mark
[...] (GOLL, 1996, p. 250)¹⁰⁵

Além das *Geórgicas*, a catábase de Orfeu é mencionada também por Ovídio no canto X das *Metamorfoses*. Trata-se de um poema estruturado em 15 cantos cujo conteúdo trata primordialmente das transformações de diversos seres a partir dos mitos gregos e romanos e que se desenvolvem *ab ovo*, isto é, do princípio de todas as coisas até a contemporaneidade do poeta. Ao comparar o texto de Virgílio e Ovídio, Segal (1989, p. 37) ressalta o tom menos elevado do último em relação ao primeiro, apontando que ambos tratam, de certa forma, da loucura humana, mas com resultados bastante diversos. Enquanto Virgílio apresenta uma *humanitas* heroica e trágica, Ovídio prioriza uma *humanitas* mais humilde e menos heroica, como é de praxe ao longo de todo o poema “the gods and the underworld in Ovid's narrative appear as far less stern or awesome. Finally, Ovid draws Orpheus himself in more human terms. He emphasizes not tragic furor but the strength of his love.” (*id.*, p. 37).¹⁰⁶

¹⁰⁵ Ó contemporâneo, meu prezado Senhor! / Orfeu veio a ti/ Das colinas gregas/ Para o atalho do cotidiano/ Desceu o novo poeta// Gramofones/ Pianolas/ Órgãos/ Espalham a música de Orfeu// Na Torre Eiffel/ Em 11 de setembro/ Ele dá um concerto radiofônico// Orfeu torna-se um gênio:/ Viaja de país em país/ Sempre no carro-leito// Sua assinatura fac-similada/ Para álbuns de poesia/ Custa vinte marcos [...] (Trad. Claudia CAVALCANTI, 2000, p. 77-79).

¹⁰⁶ Reproduzimos a seguir o trecho do poema referente ao mito de Orfeu, também em tradução de Veiga (2011, p.106): De lá, através do éter imenso, velado com um manto acafroado, Himeneu afasta-se, dirige-se aos litorais dos Cícones e é chamado em vão pela voz orfeica. Certamente ele esteve presente, mas não trouxe nem palavras solenes, nem faces alegres, nem presságio feliz. Até mesmo o sibilante facho, que ele segurou, esteve o tempo todo com uma fumaça lacrimosa e não encontrou chamas com movimentos. O fim foi mais grave do que o presságio, pois, enquanto a recém-casada caminhava por entre as gramas, acompanhada pelo cortejo das Náiades, cai morta pelo dente da serpente, recebido no tornozelo. Depois que o vate do Ródope lamentou-a bastante aos céus a fim de tocar até as sombras, ousou descer pela porta do Tênaros até o Estige e, por entre as leves populações e os simulacros que alcançaram o sepulcro, foi até Perséfone e ao senhor das sombras, que possui os reinos não amenos,

Os trechos de Virgílio e Ovídio se ocupam não somente de reiterar as competências artísticas de Orfeu, seu caráter civilizador e sua figura mais afeita à arte e não à guerra - como é comum aos heróis gregos -, mas, sobretudo, por destacarem sua catábase. O fenômeno da “descida aos infernos” na tradição clássica não é exclusividade de Orfeu, uma vez que diversos heróis gregos e latinos a realizaram motivados por razões várias: Ulisses desce ao Hades para consultar o adivinho Tirésias, Eneias o faz a fim de visitar seu pai Anquises; do mesmo modo e por diferentes razões o fizeram também Hercules e Teseu. Para descrever a experiência da descida ao *Unterwelt* humano, esse lugar abundantemente referenciado na obra de Yvan Goll, a figura de Orfeu desponta como a enteléquia do autor, num conceito semelhante ao que Karl Kerenyi usa para interpretar a presença de Hermes na obra de Thomas Mann. Orfeu será, então, como Glauert-Hesse bem notou, uma máscara do autor, e uma das imagens fundamentais para compreender a ideia de *Unterwelt*.

e nas cordas tocadas junto aos cantos assim disse: “Oh, divindades do mundo posto sob a terra no qual recaímos, tudo que é criado mortal; se é lícito e permitis falar a verdade, depostos os rodeios da fala falsa, não desci até aqui para ver os Tártaros opacos, nem para vencer a tripla garganta do monstro Meduseu coberta de serpentes. O motivo da viagem é a esposa, em quem a víbora pisada espalhou o veneno e retirou-lhe os anos crescentes. Quis poder suportar, não negarei que tentei. Venceu Amor, este deus bem conhecido na região superior. Se existe também aqui, não sei, contudo, aqui também suponho existir. E se a fama do antigo rapto não mentiu, a vós também Amor uniu. Eu, através destes lugares plenos de medo, deste caos imenso e dos silêncios do reino vasto, peço: retecei os destinos precoces de Eurídice. Tudo é devido a vós e, demorando um pouco mais tarde ou mais cedo, precipitamos a uma única morada. Todos nós nos dirigimos até aqui, esta é a última morada e vós possuíis os reinos longuíssimos do gênero humano. Ela também, quando madura cumprir os anos justos, será de vossa alçada, pedimos o usufruto dela como um benefício. Mas se os destinos negam o favor à esposa, a mim é certo que não quero voltar, regozijai com a morte dos dois.” As almas exangues choravam aquele que diz tais coisas e que toca as cordas com as palavras. E Tântalo não pegou a água fugitiva, e a roda de Ixião parou, nem as aves devoraram o fígado, e as Bélides desocuparam-se dos vasos, e em tua pedra, ó Sísifo, sentaste. Então, conta-se que molharam com lágrimas pela primeira vez os rostos das Eumênides vencidas pelo canto. Nem a esposa real, nem o que rege os Infernos suportam negar àquele que suplica, e chamam Eurídice. Ela estava entre as sombras recentes e andou com passo lento por causa da ferida. Ao mesmo tempo, Orfeu do Ródope recebe esta lei: não volte para trás os seus olhos, até que tenha se retirado dos vales Avernos, ou os presentes seriam inúteis. É percorrido, através dos silêncios mudos, íngreme, árduo, obscuro, denso em escuridão opaca, o caminho. Nem estavam longe do limite da terra superior. Ele, temendo se afastar e ávido por vê-la, voltou, apaixonado, os olhos, e imediatamente ela retrocedeu, e estendendo os braços para ser abraçada e querendo abraçar, a infeliz nada abraçou a não ser os ares frouxos. E já morrendo pela segunda vez de nada se queixa de seu esposo (de que, de fato, se queixaria, exceto de ter sido tão amada?). E pela última vez disse “adeus”, que ele já a custo recebeu nos ouvidos, e de novo ela precipitou para o mesmo lugar. Não de outro modo, Orfeu parou diante da dupla morte da esposa como aquele que, receoso, viu as três gargantas do cão, portando no meio correntes, quem o pavor não abandonou antes que a natureza primeira, tendo nascido rocha pelo seu corpo; como Óleno, que se arrastou ao crime e quis parecer culpado, e tu, infeliz Leteia, confiada em tua figura, os corações juntíssimos outrora, agora lápides, as quais o úmido Ida sustém. O porteiro impedira aquele que suplica em vão e que deseja atravessar pela segunda vez. Ele, porém, esqualido, sentou na margem durante sete dias sem a dádiva de Ceres. A inquietação e a dor da alma e as lágrimas foram os seus alimentos. Queixando-se de que os deuses do Érebo fossem cruéis, recolheu-se no alto Ródope e no Hemo abalado pelos aquilões. O Titã findara pela terceira vez o ano encerrado nos Peixes marinhos e Orfeu evitara todo amor feminino, ou porque lhe acabara mal, ou porque dera fidelidade, entretanto, o ardor de juntar-se ao vate possuía muitas mulheres; muitas rejeitadas sofreram. E foi ele, entre os povos dos trácios, o primeiro a transferir o amor para os meninos e a colher, antes da juventude, a breve primavera da vida e as primeiras flores.

Ao estudar o mito de Orfeu e seu atrativo para os artistas do século XX, Alma Bennett (1991, p. vi) argumenta que os estudos individuais de cada obra órfica levam diretamente aos aspectos contraditórios e complementares que espelham as “arenas de poder” do nosso século, tornando Orfeu um ícone e, ao mesmo tempo, uma iconoclastia, um polo de poder alternativo disponível ao artista dentro da sociedade.¹⁰⁷

Bennett usa o termo “icônico” para se referir aos aspectos do mito de Orfeu como parte de um conjunto de símbolos religiosos ou culturais que acumularam várias camadas de significados e mistérios ao longo dos séculos e das civilizações. Já o termo “iconoclástico”, por outro lado, se refere aos fazeres artísticos que ampliam ou mesmo derrubam tais significados acumulados a fim de aproveitar e substituir autoridades tradicionais por aquelas de sua própria autoria, numa relação paradoxal. É um ato paradoxal na medida em que, para transgredir o mito, é preciso se valer do mito original ou de suas versões tradicionais (*id.*, p. 8). Esse é precisamente o caso do poema “Der neue Orpheus” (1924), cujos traços já estão presentes no poema “Unterwelt” (1918). No caso do primeiro, publicado como parte do que Goll classificou na coletânea como “poemas épicos”, e depois incorporado ao encarte da ópera homônima de Kurt Weill, há uma radicalização da figura mítica de Orfeu. Ele representa, por si só, uma dada concepção de artista. A “salvação da humanidade” por meio da arte não é uma possibilidade, como o Orfeu de 1918 faz crer. O Orfeu de 1924 reconhece que qualquer conforto é paliativo e não resolve os problemas definitivamente, como o trecho abaixo permite entrever:

Du triffst ihn überall wo Lippen lechzen
Wo Herzen hungern
Musik wie einen warmen Umschlag
Auf allen Weltschmerz legt er dir
Orpheus singt den Menschen Frühling

Am Mittwoch zwischen halbeins und halbzwei
Als schüchterner Klavierlehrer
Befreit er in Mädchen vom Geize der Mutter

Abends im Welt-Variété
Zwischen Yankee girl und Schlangenmensch
Is sein Couplet von der Menschenliebe die dritte Nummer [...] ¹⁰⁸

(GOLL, 1924, *apud* GLAUERT-HESSE, 1996, p. 248-249).

¹⁰⁷ a group of contemporary artists have used the orphic model as a multi-dimensional iconic and iconoclastic power-system – a system that allows artists to find ways to expand the power of their own voices through the very act of overstepping, revising, the ancient Orpheus myth. (BENNETT 1991, p. 8).

¹⁰⁸ Encontra-o em toda parte onde lábios anseiam/ Onde corações passam fome/ Ele cobre com música, como um abraço quente, / Todas as tuas dores do mundo/ Orfeu canta aos Homens a primavera // Na quarta-feira entre meio-dia e meia e uma e meia/ Como tímido professor de piano/ Liberta uma moça da avareza da mãe. // À noite em ambientes mundanos/ Entre yankee girl e encantador de serpentes/ O terceiro número é o seu couplet sobre o amor humano. [...] (Trad. Claudia CAVALCANTI, 2000, p. 77-79).

O excerto acima permite observar o ampliamiento e a transgressão da figura órfica, que deixa o campo do sublime para adentrar na Modernidade do poeta. Essa figura que adentra o *Unterwelt* moderno tem que ser capaz da máxima metamorfose e incorporar uma multiplicidade de artistas, não se limitando mais ao universo do clássico.

4.3 A narratividade e a missão órfica em “Unterwelt” (1918)

Embora de títulos semelhantes, a constituição do poema “Unterwelt” (1918) o coloca num polo distante do poema homônimo de 1917, analisado no capítulo três. As próprias funções do título em ambos são diferentes. Vimos que no poema de 1917 o título era metafórico, ou seja, não havia uma relação de contiguidade entre o título e as imagens apresentadas. A palavra *Unterwelt* presente exclusivamente no título exercia uma função fundamental de agregar informação ao poema. Tudo o que é descrito ao longo do poema de 1917 passa a ser identificado como parte do *Unterwelt* unicamente através do título. O mesmo não ocorre no poema de 1918. Ao longo dos versos e sentenças que o formam, a palavra *Unterwelt* aparece por três vezes:

Der Straßentunnel war in den harten Wintertag gebohrt. Er führte zur tiefen **Unterwelt**, wo Schlot schwer droht und der vergrabene Dynamo rumort.¹⁰⁹ (*id.*, p. 97.).

Die Menschheit hockte unten an der Erde. Er fühlte sie fern wie die Geliebte in der **Unterwelt**. Als Gott der Kunst mußte er sie befreien.¹¹⁰ (*id.*, *ibd.*).

Und Orpheus stieg in die menschliche **Unterwelt**.¹¹¹ (*id.*, *ibd.*).

A relação que se estabelece entre o título e o poema de 1918, portanto, é mais metonímica do que metafórica e harmoniza com o conteúdo do poema apontando para o que será central em seu desenvolvimento. O poema não apresenta apenas as imagens de *Unterwelt*, mas um contraste de imagens entre a descrição romantizada da morada de Orfeu e o *Unterwelt* expressamente citado no poema, como os versos anteriores permitem observar. Não se ressalta tanto o espaço de Orfeu como elemento central do poema, mas sim a ideia de um submundo humano.

¹⁰⁹ O túnel rodoviário fora perfurado no rigoroso dia de inverno. Ele conduzia para um profundo submundo, onde a chaminé pesadamente ameaça e o dínamo enterrado rumoreja.

¹¹⁰ A humanidade prostrava-se abaixo na terra. Ele a sentia longe como a amada no submundo. Como deus da arte ele deveria libertá-la.

¹¹¹ E Orfeu entra no submundo humano.

A observação de que o título do poema, neste caso específico, leva diretamente ao assunto central da narrativa é algo bastante comum se pensarmos em romances, contos ou novelas como gêneros em que a ideia do título sempre esteve presente. Burdorf (2015, p. 133-134) afirma:

Das ein Gedicht einen Titel trägt, ist jedoch keineswegs selbstverständlich und war in manchen Jahrhunderten sogar ganz unüblich. Das hängt damit zusammen, dass Gedichte aufgrund ihres meist relativ geringen Umfangs von jeher nur ganz vereinzelt als Einzelpublikationen erscheinen. Ein Buch dagegen (also ein Roman oder ein Drama) benötigt einen Titel [...]. Auch die einzelnen Erzählungen einer Sammlung wie des Decamerone Boccaccios, manchmal sogar die Kapitel eines Romans wie des *Simplicissimus* Grimmelshausens tragen Titel oder titelähnliche Inhaltsangaben.¹¹²

É evidente, portanto, que a presença do título no poema de Goll não deve ser ignorada, uma vez que aporta informações relevantes sobre o seu conteúdo. Todavia, a presença do título no poema contribui também para acentuar certas características épicas. Como já mencionado, “Unterwelt” (1918) está inserido num ciclo de poemas maior – *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe* – e é fortemente marcado por seu caráter narrativo, que guia não somente a estrutura maior do ciclo, em que os sete poemas estão inseridos, mas também a própria composição individual do poema. Pensando nos níveis narrativos, é possível identificar ao menos três deles atuando concomitantemente: um primeiro nível, basilar, formado pelo enredo do ciclo de poemas, o segundo nível formado pelo enredo do poema “Unterwelt” (1918) e um terceiro nível formado pelas micronarrativas presentes no poema.

A proposta de olhar um poema a partir de suas categorias narrativas pode parecer singular a princípio. De fato, se tomarmos por base a descrição feita por Emil Staiger em seu *Conceitos Fundamentais da Poética* (1997), veremos que as particularidades atribuídas ao gênero lírico são amplamente distintivas do épico e os colocam, até mesmo, em polos opostos.¹¹³ Tal compreensão sobre a poesia, contudo, é remanescente de uma visão do século XIX e de um fazer poético a partir dos séculos XVIII e XIX, que não contemplam grande parte da variedade poética existente e não deveriam ser aplicados como definição do que é ou deixa de ser poesia. É comum que poemas menos afeitos ao gênero lírico – a partir dessa visão do

¹¹² [...] O fato de um poema ter um título não é de maneira alguma algo óbvio e até incomum em alguns séculos. Isso é explicável ao se levar em conta que os poemas, por causa de sua dimensão em geral relativamente pequena, aparecem apenas como publicações individuais. Por outro lado, um livro (isto é, um romance ou um drama) precisa de um título [...] também as narrativas individuais de uma coleção como o *Decamerão* de Boccaccio e às vezes até os capítulos de um romance como o *Simplicissimus*, de Grimmelshausen têm títulos ou conteúdos semelhantes a títulos.

¹¹³ Antes mesmo de adentrar o texto de Staiger, apenas olhando o sumário, já é possível depreender a distinção que se faz. O gênero lírico é visto como aquele próprio da recordação, enquanto o épico como o gênero da descrição.

lírico como o gênero próprio da recordação e em polo oposto ao épico – sejam analisados usando das mesmas categorias dessa poesia eminentemente lírica. Bryan McHale (2009, p. 12) afirma:

[...] to say that “many poems are narratives” drastically understates the case; in fact, most poems before the nineteenth century, and many since then, have been narrative poems. The range of narrative poetry is enormous; it includes the entire epic tradition, primary and secondary, oral and written, as well as medieval and early-modern verse romances, folk ballads and their literary adaptations, narrative verse autobiographies such as Wordsworth’s *The Prelude*, and novels-in-verse from Eugene Onegin through *Les Murray’s Fredy Neptune* and Anne Carson’s *Autobiography of Red*. The category also includes many lyric sequences or cycles, including many sonnet sequences, as well as the many free-standing, non-sequence lyric poems that evoke or imply narrative situations, incorporate narrative elements, or display some degree of “residual narrativity”.

McHale aponta um fator relevante: muitos poemas incorporam em sua estrutura os elementos da narrativa ou situações narrativas que nem sempre são adequadamente exploradas nas análises críticas, como no caso do poema “Unterwelt” (1918) que aqui analisamos. Se pensarmos num *continuum* em que haveria num extremo a poesia lírica como gênero da recordação e manifestação imediata do autor e em polo oposto o gênero épico, certamente o poema de Goll estaria no limite do segundo polo. Parece-nos inapropriado tratar, portanto, da categoria “eu-lírico” no poema em questão, justamente porque não há a figura de um eu. O poema “Unterwelt” (1918) é inteiramente narrado em terceira pessoa, e, sem dúvida, não busca uma recordação, mas um passado épico.

Salienta-se, contudo, que a análise da poesia a partir de suas características narrativas pode ser realizada não somente por poemas narrados em terceira pessoa, como o caso de Goll, em que é óbvia a relação do poema com a estrutura narrativa. Sobre isso, Hühn e Sommer (2009, p. 228) relembram:

Narration as a communicative act in which a chain of happenings is meaningfully structured and transmitted in a particular medium and from a particular point of view underlies not only narrative fiction proper but also poems and plays in that they, too, represent temporally organized sequences and thus relate “stories”, albeit with certain genre specific differences, necessarily mediating them in the manner of presentation. Lyric poetry in the strict sense (and not only obviously narrative poetry like ballads or verse romances) typically features strings of primarily mental or psychological happening perceived through the consciousness of single speakers and articulated from the position.

A proposta de Hühn e Sommer é que a narratividade seja observada como um conjunto de características transgenéricas, logo, passíveis de serem aplicadas a diferentes textos, sejam eles da ordem da prosa, da poesia ou do drama e que o exame de tais estruturas aplicadas aos

gêneros tradicionalmente alheios às possibilidades narrativas contribuam para o enriquecimento da própria teoria narrativa (cf. id., p. 228).

O que primeiro sobressai na leitura do poema “Unterwelt” (1918) é a ausência da figura do “eu”, que ensejou a necessidade da categoria “eu-lírico”¹¹⁴. O conceito de “eu-lírico” é marcante nos estudos da poesia e tão familiar aos críticos que se torna bastante nebuloso o defrontar-se com um texto poético que abdique dessa categoria e que expresse a subjetividade através do uso de um narrador em terceira pessoa. No poema em análise a história nos é apresentada por um narrador que funciona no que Jan Alber e Monika Fludernik (2009, p. 174) chamam de “teller-mode”¹¹⁵, ou seja, ele apenas conta a história sem participar dela diretamente, atuando como o mediador de um evento ficcional. Nesse sentido, o narrador em “Unterwelt” (1918) não participa do enredo e adota certa posição que lhe permite uma postura objetiva diante dos fatos. Com efeito, tal objetividade e distanciamento do objeto se notam desde o início do poema. O verso primeiro nos permite atestar: “*Orpheus war der ewige Dichter der Welt. In seinem Geist lag die Landschaft Doris. Olivenwälder rauschen im Wind seiner Liebe.*” Ao longo do poema essa estrutura se mantém; entretanto, assim como o sujeito-lírico do poema “Unterwelt” (1917), o narrador aqui estabelece um movimento narrativo de se aproximar ou distanciar dos personagens ou da cena. No décimo segundo verso, por exemplo, o narrador prescinde da objetividade ao qualificar as máquinas como “die bösen Maschinen” e relatar que elas atropelam o coração nostálgico do sinaleiro. O narrador assume, então, uma perspectiva em que conhece tanto os fatos como os sentimentos e pensamentos das personagens. Esse fator fica ainda mais evidente no penúltimo verso do poema:

Die Menschheit hockte unten an der Erde. Er fühlte sie fern wie die Geliebte in der Unterwelt. Als Gott der Kunst mußte er sie befreien.¹¹⁶

A presença do narrador expõe, nesse momento, não apenas a situação do mundo moderno, desse *Unterwelt*, como faz parecer que a consciência da situação comove o próprio Orfeu e o impele a entrar no *Unterwelt* para resgatar a humanidade, identificada à figura de Eurídice. No verso “*Als Gott der Kunst mußte er sie befreien*” não se trata apenas da observação

¹¹⁴ Juliana P. Perez (2018, p. 225-226) retoma as observações de dois críticos, a saber, Martínez (2002) e Burdorf (1997) sobre a presença da categoria “eu-lírico” na poesia, indicando dois fatores essenciais: primeiro que o conceito de eu-lírico não está assentado sobre uma definição estável e segundo que é possível haver diversas formas de expressão da subjetividade que envolvam o uso, por exemplo, o uso da segunda ou terceira pessoa.

¹¹⁵ “Teller-characters narrate, inform, and comment as if they were transmitting a piece of news or a message” (ALBER; FLUDERNIK, 2009, p. 174).

¹¹⁶ A humanidade prostrava-se abaixo na terra. Ele a sentia longe como a amada no submundo. Como deus da arte ele deveria libertá-la.

do narrador, mas de um pensamento do próprio Orfeu. A sentença imediatamente anterior permite fazer tal inferência, pois o narrador aponta diretamente para um pensamento de Orfeu. O movimento do verso, portanto, é da narração mais objetiva: “*Die Menschheit hockte unten an der Erde*”, para a mais subjetiva, que revela os pensamentos e sensações dessa personagem central: “*Als Gott der Kunst mußte er sie befreien*”.

Além da categoria do narrador, responsável pelo modo de mediação no poema, é importante considerar também a combinação dos diversos elementos do universo narrativo que formam as especificidades do poema, dentre eles o enredo, as personagens, o tempo e o espaço – fora outras características não imediatamente atribuídas aos aspectos narrativos, mas que atuam em conjunto com estes para compor o poema e que são imprescindíveis para compreendê-lo. Para nos acercarmos de tais aspectos da maneira mais orgânica possível, isto é, sem necessariamente seccionar o poema em diversas partes e consequentemente prejudicar sua unidade, buscamos percorrer o poema atentando para suas especificidades.

Antes, convém destacar que, por se tratar aqui de um poema eminentemente narrativo, daremos destaque aos enredos de segundo e terceiro níveis, a saber, não focaremos no enredo basilar completo que aborda desde a entrada de Orfeu no *Unterwelt*, passando por seu percurso e finalizando no desfecho de sua presença e atuação junto aos homens – enredo este que só poderia ser abordado com propriedade numa análise completa dos sete poemas que compõem o ciclo *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe* –, mas olharemos o enredo de segundo nível, que descreve a primeira entrada de Orfeu no mundo dos homens, bem como as micronarrativas que contribuem para a descrição do que seria o *Unterwelt*. A imagem de *Unterwelt* no poema é formada por uma descrição da humanidade e do mundo dos homens em oposição ao mundo órfico e tal descrição passa pela presença de micronarrativas articuladas entre si.

O grande evento do poema, sem dúvida, é a entrada de Orfeu no *Unterwelt*, que acontece somente no último verso do poema, em sentença única, destacado. Todos os 25 versos que precedem a entrada de Orfeu no mundo dos homens é uma sucessão de micronarrativas que formam uma imagem do *Unterwelt* e que justificam a decisão de Orfeu ao adentrar o mundo dos homens. O narrador, portanto, descreve os espaços, as personagens e as ações que as movem da maneira mais objetiva possível, isto é, adotando um ponto de vista que se pretende imparcial, mas que passo a passo se aproxima cada vez mais da onisciência, sobretudo, pouco a pouco se aproxima e desnuda ao leitor o pensamento de Orfeu, o que vimos acontecer no vigésimo quinto verso quando a mesma conclui: “*Als Gott der Kunst mußte er sie befreien*”. No que tange à personagem principal, o poema atua num crescendo para o mais subjetivo – ou de um ponto de

vista mais distante do objeto para um ponto de vista próximo, que expõe a alma e os sentimentos da personagem.

O primeiro verso se inicia pela definição categórica de Orfeu. Não há dúvidas, Orfeu é o *eterno* poeta do mundo e protagonista da narrativa que irá se desenvolver ao longo do ditirambo. Ao caracterizá-lo como *eterno poeta do mundo*, estabelece-se uma imagem arquetípica: Orfeu passa a ser o símbolo, *par excellence*, do poeta. De fato, tal característica está entre as muitas atribuídas a Orfeu ao longo de séculos de construção e reinterpretação do mito. As descrições seguintes comportam o ideal clássico e mobilizam as características comumente atreladas ao poeta: As árvores lhe sussurram amorosamente, as feras se aproximam pacificamente para ouvir seu instrumento, os pássaros fazem ninhos em sua cabeça.

Sendo “*O novo Orfeu. Um ditirambo*” o título do ciclo no qual o poema analisado se encontra, pressupõe-se que, além do fato inegável de que Orfeu é o personagem principal da composição, sua figura está ressignificada. Não se trata do mesmo Orfeu das *Metamorfoses* de Ovídio ou das *Geórgicas* de Virgílio, nem sequer das releituras feitas posteriormente, como em Rilke. Goll aponta conscientemente para um Orfeu de novas características. Para pensar o novo Orfeu, porém, é fundamental que haja um horizonte de retrospecto e um horizonte de projeção, como é mister em qualquer construção do saber.¹¹⁷ Ao retomar o mito de Orfeu, Goll está, ao mesmo tempo, escolhendo, organizando a tradição e refletindo sobre a realidade presente.

Há em Orfeu um caráter civilizatório fundamental. É através da arte que tal atributo se manifesta no poema. O tigre é seduzido pela lira, os animais são transformados e soluçam, comovidos. Até a força dos elementos, como a cachoeira, congela e se paralisa em gesto arrependido:

[...] Um seine Leier kamen die gelben Tiger geschritten.
[...] Die Tiere wurden gut und schluchzten
[...] Der Wasserfall blieb plötzlich in reuiger Geste erstarrt.¹¹⁸

(GOLL, 1996, p. 95).

Os cinco primeiros versos do poema, com exceção da última sentença do quinto verso, tratam de Orfeu em seu ambiente. Ele aparece entre os elementos que lhe são familiares: a lira, os elementos da natureza, a paisagem grega. O mundo órfico é pacífico, calmo, com pouco

¹¹⁷ O ato de saber possui, por definição, uma espessura temporal, um horizonte de retrospecto, [...] assim como um horizonte de projeção. O saber [...] não destrói seu passado como se crê erroneamente com frequência: ele o organiza, o escolhe, o esquece, o imagina ou idealiza, do mesmo modo que antecipa seu futuro sonhando-o enquanto o constrói. Sem memória e sem projeto, simplesmente não há saber. (AUROUX, 1992, p. 11).

¹¹⁸ [...] Em volta de sua lira caminhava o tigre amarelo. / [...] Os animais estavam satisfeitos e suspiravam. A cascata permanecia parada em arrependido gesto.

movimento. Os verbos que acompanham a narrativa são a chave para compreender o tom do poema. Em sua maioria são verbos que denotam um estado de coisas ou são verbos de movimento ligados às ações positivas e tranquilas. Por exemplo, ao descrever as árvores, o eu-lírico propõe: “*Olivenwälder rauschten im Wind seiner Liebe*”. O movimento de soprar das árvores está ligado aos sussurros de amor.

Nessa primeira parte do poema, os verbos denotam um estado de coisas:

Orpheus war der Ewige Dichter der Welt
[...] In seinem Geist lag die Landschaft Doris
[...] Der Wasserfall blieb plötzlich in reuiger Geste erstarrt.¹¹⁹

(*id., ibd.*, p. 95).

Tais características coincidem também com o já mencionado ideal do Romantismo, em que homem e natureza estariam em perfeita harmonia. Os elementos românticos no poema de Goll, entretanto, não estão ligados à esfera humana, não há harmonia possível entre os dois universos. Os homens não conhecem Orfeu e, sem dúvida, estão muito distantes do ideal clássico.

A percepção da modernidade como oposta aos ideais românticos de comunhão entre homem e natureza permanecerá atrelada ao mito de Orfeu e à visão de Goll sobre o *Unterwelt* ao menos até 1924, quando o poeta publica o poema “Der neue Orpheus” na coletânea *Der Eiffelturm*. No referido poema tais características aparecem de forma mais condensada:

Orfeu
Músico do outono
Embriagado do mosto de estrelas
Ouves a Terra girar
Hoje com mais força que sempre?
O eixo do mundo enferrujou
À tarde e de manhã as cotovias voam para o céu
Procuram em vão o infinito
Leões entediam-se
Riachos envelhecem
E os miosótis pensam em suicídio. [...]

(GOLL, 2000, p. 71, Trad. Claudia Cavalcanti).

Em verdade, a presença da natureza nos dois poemas intitulados “Unterwelt”, seja o de 1917 ou de 1918 apresenta padrões semelhantes, que estão mais bem trabalhados no poema de 1918, dada sua extensão e proposta francamente narrativa. Em ambos os poemas – e poderíamos

¹¹⁹ Orfeu era o eterno poeta do mundo. / [...] Em seu espírito repousava a dória paisagem. / [...] A cascata permanecia parada em arrependido gesto.

dizer o mesmo para o poema “Der neue Orpheus”, de 1924 –quando a natureza aparece atrelada ao mundo dos homens ela perde o seu brilho e seus elementos positivos. No caso do poema de 1917 a natureza aparece castigada pelos homens, imagem que também aparece no poema de 1918, no verso vinte e três:

Die Blätter waren gefäult, die er als Krone getragen. Die Tiere waren krepirt: ihre Kadaver schwammen in den Strudeln hinab.¹²⁰

(GOLL, 1996, p. 97).

Ao passo que a narrativa transcorre e Orfeu toma conhecimento da situação do mundo humano, a beleza da natureza que o cerca se transforma e perde o brilho, são contaminadas pela consciência de Orfeu, que o narrador adentra com precisão:

Herbst barst in seine Einsamkeit. Schwarze Wurzeln gruben sich in sein Blut. Schuld wühlte in seines Herzens Schutt.¹²¹ (*id.*, *ibid.*)

A mesma imagem de natureza destruída pelo contato com a humanidade e com os elementos projetados por ela aparece também no poema de 1924:

Cansada está a boa natureza
Diluído o oxigênio de eternas florestas
É sufocante o ozônio nas alturas
Nuvem chove e deseja a lama
Homem sempre volta aos Homens. [...]

(GOLL, 2000, p. 71, Trad. Claudia Cavalcanti).

Há, portanto, duas configurações da natureza neste momento da poesia de Yvan Goll: ora ela aparece como positiva, mas distante e em oposição ao mundo dos homens, ora aparece castigada, destruída pelas ações humanas da modernidade. Em ambos os casos fica evidente que a conciliação não é mais possível, que a paisagem dória não pode habitar o seu espírito ou lhe sussurrar amor ao vento, como outrora fizera com Orfeu.

Se os cinco primeiros versos apontam para o mundo grego e para Orfeu em seu estado natural e universo familiar, no quinto verso a conjunção adversativa *aber* [mas] introduz o primeiro momento de mudança na narrativa:

¹²⁰ As folhas, que ele trajava como coroa, apodreceram. Os animais morreram: seus cadáveres boiavam redemoinho abaixo.

¹²¹ Outono rompia em sua solidão. Negras raízes cavavam-se em seu sangue. Culpa cavava-se nos escombros do seu coração.

[...] **ABER** die Menschen hatte er vergessen¹²²
(id., p. 95)

É a partir de então que a paisagem grega e os elementos da natureza ficam para trás e o narrador passa a descrever o mundo dos homens e o estado da humanidade, *esquecidos* por Orfeu. A mudança que se opera é fundamental: os verbos de estado mudam para verbos de ação com conotação negativa e, muitas vezes, violenta:

[...] Die Menschen **hockten** drunten in Fusel und Armut. [...] Die Nackten Fabriken **ritzten** den Himmel vergebens mit ihren Sirenen.¹²³
(id., *ibid.*)

Há uma mudança sensível no tom do poema. Os homens estão presos num misto de miséria e silencioso desespero, às vezes mitigado por um conhaque de baixa qualidade (*Fusel*). São homens que não conhecem Orfeu, não estão afinados com a dimensão do poético. Se Orfeu tinha por companhia as cascatas, aos homens era dado somente contemplar o regato escuro que brotava de cidades cinzentas. Há uma oposição que se estabelece entre a cascata e o regato. Enquanto a primeira demonstra queda abundante de água corrente e limpa, o segundo é apenas um veio escuro, que não domina a paisagem, mas brota de cidades cinzas – o que pressupõe uma água contaminada pela poluição das cidades que cresciam. As figuras femininas da mãe e das irmãs aparecem como elementos elegíacos, pranteando a tristeza sobre o corpo sangrento:

Seine Mutter weinte ihre braunen Augen aus. Seine Schwestern trugen durch die Zeit ihren blutenden Leib. Die Menschen waren drunten und er warf sein Herz an die Tiger.
(id., p. 95)

O tigre, animal ligado à esfera das representações dionisíacas, que já aparecera nos primeiros versos como fera amansada pelo canto de Orfeu, reaparece neste verso como predador. São os homens, entretanto, que lançam o coração aos tigres e não o tigre que avança sobre os homens. A destruição é causada pela humanidade que atua como agente de seu próprio aniquilamento.

Os elementos da modernidade que aparecem, como as fábricas, as celas e os relógios, presentes nos versos oito e nove, são personagens das micronarrativas que se desenvolvem em prol da narrativa maior e corroboram as imagens de destruição apresentadas no verso sete. A

¹²² [...] Mas os homens ele esquecera.

¹²³ [...] Os homens prostravam-se na bebida e na pobreza. [...] As fábricas nuas riscavam o céu em vão com suas sirenes.

imagem da fábrica que risca o céu com suas sirenes tem um viés expressionista claro, bem como os encarcerados alinhados e suas celas. Sobressai o uso do advérbio *vergebens* [em vão] repetidos nas duas sentenças:

Die nackten Fabriken ritzten den Himmel **vergebens** mit ihren Sirenen. Die Sträflinge fluchten **vergebens** in ihren Zellen.¹²⁴
(*id.*, *ibd.*)

Através do trabalho com a imagem das fábricas, diversos sentidos são criados e mobilizados no poema. As fábricas são personagens que atuam, por um lado, como agentes da ação de riscar o céu, portanto, através da prosopopeia, as fábricas passam a ter um protagonismo na ação e um protagonismo de poder. Elas não são meramente objetos criados pelos homens e a seu serviço, ao contrário, ditam o ritmo da vida moderna ao riscar o céu com suas sirenes. Tal ato, contudo, é em vão [*vergebens*], isto é, não está dotado de um sentido maior. As fábricas são nuas e suas ações estão, por sua vez, despidas de sentido. A imagem seguinte é a dos encarcerados que praguejam, também em vão, em suas celas. A parataxe do verso é particularmente interessante porque as sentenças paratáticas, conforme expostas acima, estão coordenadas sem qualquer elemento sintático ligando-as explicitamente, todavia o advérbio *vergebens*, presente tanto na primeira sentença quanto na segunda, denuncia a ligação entre ambas. A ausência de um sentido maior une “as fábricas nuas que riscam o céu” e os “encarcerados que praguejam em suas celas”. Os encarcerados podem ser compreendidos, assim, como os trabalhadores das fábricas alinhados em seus postos de trabalhos, como em celas, maldizendo, mas sem compreender um sentido maior advindo das atividades que desempenham e tendo seus corpos administrados pelas sirenes das fábricas.

Yvan Goll tinha manifesta simpatia pelo Movimento Socialista, e estava positivamente impressionado com os recentes movimentos revolucionários na Rússia, sem, contudo, aderir completamente ao Programa Partidário, como é possível observar a partir da leitura de Schmidt (1999, p. 70):

[...] Golls Idee des „Menschheitssozialismus“ entspricht jedoch vielmehr seinem eigenen humanistisch-pacifistischen Weltbild im Sinne etwa der Aufklärung als einem am Marxismus orientierten politischen Bewußtsein. Aus diesem Grund muß er auch schon 1918 das „überlebte Wort“ ‚International‘ der Sozialistischen Kongresse [...] ablehnen. Internationalismus in diesem Sinn ist nur noch eine leere Floskel, nur noch das Gerippe einer einst revolutionären Idee [...] Als Parteiprogramm ist für ihn kein Modell einer Weltanschauung, auch wenn Goll sich Versatzstücke der Ideologie

¹²⁴ As fábricas nuas riscavam o céu em vão com suas sirenes. Os encarcerados maldiziam em vão em suas celas.

durchhaus zunutze macht und, [...] sein Interesse und seine Sympathie für das „neue Rußland ausdrückt.¹²⁵

Schmidt menciona a presença de certos conceitos afeitos à ideologia socialista que perpassam a obra de Goll e estes sem dúvida estão presentes na configuração de seu *Unterwelt*. A palavra “proletário”, estreitamente vinculada às teorias marxistas, aparece no poema de 1917, bem como determinada visão da rotina dos trabalhadores e da oposição entre esses e a classe burguesa. A figura do pedreiro que aparece no poema de 1917 torna a aparecer neste poema de 1918, desta vez *erigindo seu próprio túmulo*.

A visão da fábrica como ambiente de trabalho no poema de Goll, portanto, se assemelha com a descrição e análise que Karl Marx (2017, p. 494) faz no *Capital*:

Na manufatura e no artesanato, o trabalhador se serve da ferramenta; na fábrica, ele serve à máquina. Lá, o movimento do meio de trabalho parte dele; aqui, ao contrário, é ele quem tem de acompanhar o movimento. Na manufatura, os trabalhadores constituem membros de um mecanismo vivo. Na fábrica, tem-se um mecanismo morto, independente deles e ao qual são incorporados como apêndices vivos.

Marx faz ainda uma comparação significativa da rotina do trabalhador na fábrica ao mito de Sísifo, condenado a empurrar infinitamente a rocha de mármore no Hades.¹²⁶ Em “Unterwelt” (1918) Goll faz uso de imagem próxima, todavia colocando como protagonista os carregadores de malas das estações de trem:

Packträgern lag der Koffer heiß auf dem Rücken wie die Atlaskugel. Am Güterbahnhof piffen die bösen Maschinen und überfahren des Bahnwärters Sehnsuchtsherz.¹²⁷

(GOLL, 1996, p. 96).

O trabalhador não é visto como um ser pleno no domínio de sua atividade, mas como um ser condenado a exercer determinada função, assim como Atlas, por sua revolta contra Zeus, fora punido com a missão de sustentar o globo. Goll equipara as duas atividades através do uso

¹²⁵ [...], no entanto, a ideia de Goll de "socialismo humanitário" corresponde antes à sua própria visão de mundo humanista-pacifista no sentido do Iluminismo, por exemplo, do que uma consciência política orientada para o Marxismo. Por essa razão, mesmo em 1918, ele rejeita a "palavra sobrevivente" 'Internacional' do Congresso da Sociedade Socialista [...]. O internacionalismo, nesse sentido, é apenas uma sentença vazia, apenas o esqueleto de uma noção outrora revolucionária [...] Como um programa partidário, para ele, não é o modelo de uma visão de mundo, mesmo que Goll faça uso de conceitos internos da ideologia e [...] expressou seu interesse e simpatia pela “nova Rússia”.

¹²⁶ A morna rotina de um trabalho desgastante e sem fim (*drudgery*), no qual se repete sempre e infinitamente o mesmo processo mecânico, assemelha-se ao suplício de Sísifo – o peso do trabalho, como o da rocha, recai sempre sobre o operário exausto. (ENGELS, 1989, p 213 *apud* MARX, 2017, p.494).

¹²⁷ Carregadores traziam a mala sofregamente sobre as costas como a esfera de Atlas. Na estação de mercadorias apitavam as máquinas malignas e atropelavam o coração nostálgico do sinaleiro.

do símile. Não há a fusão de uma em outra, como é própria da metáfora, em que a comparação se torna opaca, mas uma demarcação quase matemática: Der Koffer = Atlaskugel. Na continuação do verso, esclarece-se de modo indireto que se trata de uma imagem presente na estação de trem, em que há carregadores e sinaleiros. O trabalho dos carregadores é comparado ao sofrimento de Atlas, condenado a suportar sobre os ombros o peso do globo terrestre. Contudo, sabemos que Atlas foi punido por se rebelar contra os deuses do Olimpo, enquanto os carregadores eram punidos injustamente, por fazerem parte de um sistema sobre o qual não exerciam qualquer autonomia. Os trens, como elementos da modernidade e normalmente atuando como meio de transporte desses trabalhadores às fábricas, são descritos pelo narrador como “malignos” [*böse*], são máquinas malignas que atropelam o coração nostálgico do sinaleiro. A nostalgia tem um viés da melancolia, de certo pesar que domina o espírito da personagem.

Embora a insatisfação do trabalhador seja manifesta, ela não se concretiza em ações libertadoras que modifiquem sua própria realidade, por isso mesmo era uma atitude vã, sem sentido, incapaz de gerar qualquer transformação. As fábricas atuavam como estrutura de “poder disciplinar” (FOUCAULT, 2010, p. 75) a manter os corpos dóceis, sem ação:

É dócil um corpo que pode ser submetido, que pode ser utilizado, que pode ser transformado e aperfeiçoado. [...] Nesses esquemas de docilidade, em que o século XVIII teve tanto interesse, o que há de tão novo? [...] em qualquer sociedade, o corpo está preso no interior de poderes muito apertados, que lhes impõem limitações, proibições ou obrigações.

Os corpos encarcerados nas fábricas estavam submetidos ao poder da sirene, que riscava o céu. O movimento da sirene era o de se elevar sobre todos. Hierarquicamente, as sirenes parecem ter um poder quase divino, pois a capacidade de riscar o céu é simbólica de um poder supremo, que subjuga os que estão abaixo, no caso, os encarcerados que aparecem na sentença seguinte.¹²⁸ Estabelece-se no poema, a relação já antevista por Marx em que o objeto domina o homem e não o homem domina o objeto.

É notável como Goll faz uso dos elementos sonoros na criação das imagens. Se no verso anterior houve uma imagem criada a partir da mistura do elemento tátil (*ritzten*) com o sonoro (*Sirenen*), no verso de número nove predominam os elementos sonoros: os relógios gritavam agudos (*schrien spitz*) com lamento enferrujado (*rostringem Klang*) e o dia chuvoso chorava continuamente (*der Regentag weinte*). As imagens trazem a dimensão do excesso e do agudo,

¹²⁸ A figura da sirene aparece na obra de Marx (2017, p. 496), ao mencionar o trabalho de Engels (1989, p. 211-213): [...] a sirene tirânica da fábrica arranca-o da cama, apressa seu café e seu almoço. E, na fábrica, o patrão é o legislador absoluto. [...]

próprias das composições expressionistas. A figura do relógio no poema grita e lamenta. Novamente há a personificação da imagem, que emite ruídos de desespero e angústia. Os relógios não marcam a passagem de tempo, mas emitem lamentos e suas torres são como túmulos de pedra imersos na chuva constante:

Glocken schrien spitz, mit rostigem Klang, aus dem steinernen Turmgrab. Immer, immer Weinte der Regentag.¹²⁹

(GOLL, 1996, p. 96).

A ideia do ruído enferrujado não é exclusiva deste poema de Goll. No poema “O novo Orfeu”, de 1924, a expressão aparece de outro modo, mas com carga semântica semelhante:

Ouves a terra girar
Hoje com mais força que sempre?
O eixo do mundo enferrujou

(GOLL, 2000, p. 71, Trad. Claudia Cavalcanti).

O ruído enferrujado é repetitivo, indica algo que está corroído. Os relógios anunciam, dessa forma, não a passagem das horas ou a mudança do tempo, mas a degradação e a ruína.

Anthony Giddens (1990, p. 21) aborda a marcação do tempo na modernidade atentando para uma questão primordial: nas sociedades pré-modernas, essa marcação era guiada por uma vinculação indissociável entre tempo e lugar, isto é, as horas não eram precisas e invariáveis, mas estavam sujeitas às próprias variações do lugar. O advento do relógio mecânico alterou significativamente a marcação e, sobretudo, a percepção do tempo:

A invenção do relógio mecânico e sua difusão entre virtualmente todos os membros da população (um fenômeno que data em seus primórdios do final do século XVIII) foram de significação chave na separação entre o tempo e o espaço. O relógio expressava uma dimensão uniforme de tempo "vazio" quantificado de uma maneira que permitisse a designação precisa de "zonas" do dia (a "jornada de trabalho", por exemplo) (GIDDENS, 1990, p. 21).

Um dos efeitos dessa alteração é que houve um esvaziamento das noções de tempo e lugar. Ambas perderam suas relações com a vida cotidiana e o tempo passou a ser regido pela mecanicidade dos relógios. Nessa relação não mais importa o lugar, a iluminação natural, as características físicas do espaço, mas o que a máquina marca. Sem dúvida, tais mecanismos foram incorporados à vida do trabalhador como mais uma forma de organização social do tempo e, sobretudo, um dispositivo de controle sobre a jornada de trabalho.

¹²⁹ Os relógios gritavam agudos, com seu lamento enferrujado, de suas torres – túmulos de pedra. Contínuo, contínuo chorava o dia chuvoso.

Baudelaire aponta a diferença entre o tempo do relógio e o tempo natural ao tratar do assunto em seu poema em prosa “O relógio”, publicado no *Le Spleen de Paris*. Nele, um missionário, sem seu relógio, pergunta as horas a um garoto chinês, que recorre aos olhos de um gato para lhe dar a resposta. O narrador do poema retoma tal história para afirmar que nos olhos de seu próprio gato ele vê o único tempo que importa: a eternidade. O poema baudelaireano marca, portanto, a diferença entre o tempo exigente e preciso dos relógios e o tempo fluido advindo da natureza:

E se algum importuno vier me perturbar enquanto meu olhar repousa sobre esse delicioso mostrador, se qualquer gênio desonesto e intolerante, qualquer demônio do contratempo vier me dizer: “O que olhas tu com tanto cuidado? O que procuras nos olhos desse ser? Vês a hora, pródigo e mortal preguiçoso? Eu responderia, sem hesitar: Sim, eu vejo a hora: a Eternidade.” (Baudelaire, 2014: 25)¹³⁰

Em outro de seus poemas, Baudelaire – que certamente exerceu influência sobre a obra de Goll – aponta para a crueldade do relógio e seu passar indiferente, mas que marca a morte de todos os sujeitos:

Relógio! deus sinistro, hediondo, indiferente,
Que nos aponta o dedo em riste e diz: “Recorda!
A Dor vibrante que a lama em pânico te acorda
Como num alvo há de encravar-se brevemente;
[...] (Baudelaire, 2012: 51)¹³¹

No poema das *Flores do Mal*, o relógio aparece como deus *sinistro*, *hediondo* e *indiferente*, possuindo certa semelhança com o relógio do poema de Goll, com seu grito agudo em sua torre-túmulo. Baudelaire, entretanto, trata da passagem do tempo que marca o momento da morte do homem, fim natural e destino de todos. O relógio de Goll, contudo, não marca a morte como processo natural da vida, mas um tipo de morte em vida. O homem vive, continuamente, mas como se não mais vivo estivesse. A rotina da modernidade, que está ligada aos elementos que regem o mundo do trabalho nas produções capitalistas, lhe retira o viço e a própria capacidade de reação. Todas as suas ações são automatizadas como as máquinas e *em vão*.

Outro fator que acentua o caráter decadente é o formato do relógio: não as altas torres com seus sinos, mas torres-túmulos, que preconizam a morte. Em seguida, o dia chuvoso como lamento constante acentua o sentido lúgubre. Goll faz uso da palavra *immer* duas vezes a fim

¹³⁰ Tradução de Ieda Magri.

¹³¹ Tradução de Ivan Junqueira.

de causar a intensificação do efeito. Dessa forma, a ideia de continuidade se dá não somente no campo do sentido, mas no próprio campo da expressão. Dizer que “Der Regentag weinte immer” produz um efeito muito diverso de “Immer, immer weinte der Regentag”. O verso é construído por uma anáfora, a repetição da palavra, e por um hipérbato. A combinação de ambas acentua a morosidade e continuidade da chuva. Não é que chove sempre, é que a chuva se arrasta de modo melancólico e monótono.

No verso seguinte a descrição é direta: “Kein Mensch war froh” [Nenhum homem era feliz]. O elemento humano volta a aparecer sem qualquer traço de positividade. No momento em que entram os verbos de ligação, eles não anunciam a felicidade, mas precisamente o contrário. No ambiente dominado pelas fábricas e pela modernidade, em que a própria percepção do tempo é alterada, a sensação de prazer e bem-estar não acontece. Os homens estavam em casa, eles estavam prostrados em casas úmidas, jogando cartas em lugares malcheirosos. Quando não está encarcerado no ambiente de trabalho o homem está em lugares lúgubres e malcheirosos, passando o tempo sem qualquer prazer real ou realização pessoal. O verso que se segue a essa percepção opera como um comentário do narrador sobre o mundo dos homens: trata-se de um trecho formado por duas sentenças justapostas e com diversas correspondências, inclusive no nível da expressão:

Der Menschen Erde war ein Schacht. Der Menschen Himmel ewige Nacht.
(GOLL, 1996, p. 96)

A sonoridade é o que primeiro desponta no verso. As sentenças justapostas são formadas por tetrâmetros jâmbicos que estabelecem num primeiro nível a relação de oposição entre “Erde” [terra] e “Himmel” [céu], mas que no cômputo geral se complementam, pois a terra está ligada ao seu elemento mais profundo e escuro – o poço, já o céu também está ligado ao seu elemento mais escuro, que é a noite. Para complementar, trata-se da única rima presente em todo o poema: Schacht [poço] e Nacht [noite], estabelecendo mais um elo entre as sentenças. A ideia de negatividade e abandono presente em ambas, portanto, são complementadas nos níveis, sintáticos, semânticos e rítmicos.

No decorrer da narrativa as personagens referentes ao mundo operário se sucedem: o comboio que leva os trabalhadores é comparado, novamente de maneira explícita, a um funeral. Os elementos modernos se sucedem, sempre carregados da noção de sofrimento, penúria e morte. O túnel, construído no inverno, e, portanto, graças ao trabalho incansável dos operários, leva os mesmos homens a um submundo ainda mais profundo, a uma dimensão encenada do

Unterwelt, concreto, onde chaminés ameaçam e o dínamo rumoreja. Pela primeira vez a palavra “*Unterwelt*” aparece no corpo do poema, denotando um submundo concreto, uma descida para o local de trabalho dos homens, insalubre e turbulento. Se Orfeu deve descer ao submundo dos homens, ao *Unterwelt* humano, há outro ainda mais profundo e concreto onde esses mesmos homens realizam suas atividades diárias.

A dimensão da natureza e da religião no mundo dos homens também aparece carregada de negatividade. Em diversos momentos Goll se utiliza de tons escuros para descrever o ambiente soturno e triste. Ao final do poema, quando a figura da árvore reaparece, predomina não o tom escuro, mas o verde. A árvore, contudo, não se eleva sobre os homens, ela está presa ao chão, como *grünspan* [azinhavre]. Por sua vez, a religiosidade não é um estado espiritual de virtude e contato com Deus, mas meramente a presença das igrejas como objetos que repetem *ihre Lügen vom roten Gott* [mentiras de um Deus vermelho], em outra instância, as igrejas como lugares que mantêm a ordem do mundo através de um Deus vermelho. O verbo usado para descrever a ação das igrejas é *wimmern* [gemer], novamente há uma personificação em que as igrejas, como as fábricas e os relógios assumem posturas humanas, são dotadas da capacidade de agir e dominar, seja através da disciplina (como as sirenes das fábricas), seja através de mentiras (igrejas).

A morte é uma presença que paira constantemente sobre os homens, não a morte como o fim de todas as coisas ou como processo natural que é parte do ciclo da vida, mas a morte em vida, conforme o verso a seguir demonstra explicitamente:

Die Menschen starben ein wenig an jedem Tag. Sie krampften sich an die Erde. Die Menschen waren der Staub der Welt.¹³²
(*id.*, *ibd.*)

A presença ameaçadora da morte em “*Unterwelt*” desponta também através do campo semântico: *blutenden Leib*, *Turmgrab*, *Grab*, *Begräbnis*, *Kadaver*. Tais elementos se relacionam aos aspectos da vida cotidiana; morte e vida estão, assim, interligadas através do sofrimento humano. A vida está repleta de morte, pois não é dotada de qualquer transcendência ou libertação e está inserida na lógica reificante da ordem produtiva capitalista e suas consequências.

A figura de Orfeu é fundamental na construção do poema também como aquele capaz de transitar entre os polos da vida e da morte. Além de ser a imagem do poeta por excelência,

¹³² Os homens morriam um pouco a cada dia. Eles se agarravam sobre a terra. Os homens eram o pó do mundo.

Orfeu fez a travessia do submundo na tentativa de resgatar a amada e, ainda que não tenha logrado êxito, a passagem se realizou. Além da capacidade poética, de transformar ou trazer alento para o submundo das misérias humanas, Orfeu é capaz de compreender a humanidade profundamente, de cantar os seus sofrimentos mais íntimos, pois conhece tanto da vida quanto da morte.

Ao descrever os homens como *Staub der Welt* [pó do mundo], o narrador evidencia a situação de miséria e humilhação da humanidade. A construção, inclusive, encontra eco nos escritos bíblicos. Em *Salmos*, os homens aparecem como pó da terra, no reconhecimento do salmista sobre a grandeza dos pensamentos divinos e consciência da insignificância do homem: “Denn er kennt, was für ein Gemächte wir sind; er gedenkt daran, daß wir **Staub** sind.” (*Die Bibel*, Psalm 103.14). Em outra passagem bíblica bastante conhecida aparece a descrição do homem como aquele que é feito do pó e que deve ao pó retornar: “Denn der **Staub** muß wieder zu der Erde kommen, wie er gewesen ist, und der Geist wieder zu Gott, der ihn gegeben hat”. (Prediger 12.7). Por fim, em outra passagem presente no segundo livro de Samuel há um cântico em louvor a Deus pela vitória na guerra, em que os inimigos são destruídos e tornados como o pó da terra: “Ich will sie zerstoßen wie **Staub** auf der Erde; wie Kot auf der Gasse will ich sie verstäuben und zerstreuen” (II Samuel 22.43). A ideia do pó, portanto, guarda o sentido de diminuição e submissão. No caso do poema de Goll, o reconhecimento do homem como pó do mundo está ligado não à esfera da humildade perante o divino, mas à esfera da modernidade e da ausência de sentido nas atividades cotidianas, que apequenam o homem e o tornam prisioneiro e subjugado como o pó na terra.

Após a passagem inicial, em que é descrita a paisagem grega na qual Orfeu está inserido, o poema muda sensivelmente de tom e inicia a representação do mundo dos homens e sua labuta cotidiana, especialmente enfatizando as relações humanas na modernidade com o trabalho, o tempo e a natureza. O mundo órfico e o mundo humano permanecem, até então, separados. Os homens não conheciam Orfeu. Os elementos ligados à natureza sim, mas não os homens:

Noch keiner hatte Orpheus vernommen. Nur die Tiere hatten sein blaues Gewand gelect. Die Bäume hatten sich dem Mond entlanggestreckt. Sterne hatten selig an Gottes Schulter gelegen.¹³³
(GOLL, 1996, p. 97)

¹³³ Ninguém ouvira Orfeu ainda. Somente os animais lambeiram seu manto azul. As árvores esticaram-se à lua. Estrelas se assentaram abençoadas nos ombros de Deus.

Retornam ao poema as figuras familiares: mãe, irmãs e irmãos. Os mesmos, tal qual na passagem anterior, choram e imploram a Orfeu sua intervenção, ainda que suas vozes não apareçam diretamente no poema, somente através do narrador. Trata-se do único momento em que há um direcionamento de súplica à Orfeu e este não é feito pelos homens, contudo, desperta-se no *eterno poeta* o sentimento de culpa pelo estado de abandono da humanidade e o mundo de Orfeu sofre um abalo:

Herbst barst in seine Einsamkeit. Schwarze Wurzeln gruben sich in sein Blut. Schuld wühlte in seines Herzens Schutt.¹³⁴
(*id.*, *ibd.*)

Die Blätter waren gefäult, die er als Krone getragen. Die Tiere waren krepirt: ihre Kadaver schwammen in den Strudeln hinab.¹³⁵
(*id.*, *ibd.*)

O que antes era paz e tranquilidade no mundo órfico parece ser invadido pelo caos e pela desordem do mundo dos homens através da tomada de consciência do poeta da condição de destruição e miséria da humanidade. É o despertar de Orfeu para a condição humana que instaura o caos e nesse caos Orfeu passa a perceber os homens da mesma forma como percebia Eurídice, distante e presa no submundo.

Die Menschheit hockte unten an der Erde. Er fühlte sie fern wie die Geliebte in der Unterwelt. Als Gott der Kunst mußte er sie befreien.¹³⁶
(*id.*, *ibd.*)

A consciência da miséria humana faz Orfeu se apiedar e entender que, como deus da cultura, ele necessitava libertar a humanidade da lógica esmagadora do cotidiano e para isso nada mais lhe restava a fazer do que entrar no submundo.

O poema “Unterwelt”, assim, narra a entrada de Orfeu no submundo humano. Não é por acaso, como já explicitado anteriormente, que o verso mais curto, direto e decisivo do poema apareça isolado dos demais. O grande acontecimento do poema é o seu fim: *Und Orpheus stieg in die menschliche Unterwelt*. Contudo, há um caminho que é preparado e que se realiza ao

¹³⁴ Outono rompia em sua solidão. Negras raízes cavavam-se em seu sangue. Culpa cavava-se nos escombros do seu coração.

¹³⁵ As folhas, que ele trajava como coroa, apodreceram. Os animais morreram: seus cadáveres boiavam redemoinho abaixo.

¹³⁶ humanidade prostrava-se abaixo na terra. Ele a sentia longe como a amada no submundo. Como deus da arte ele deveria libertá-la.

longo das descrições e comparações que fundamentam as ações em sequência, que serão abordadas nos poemas seguintes.

A imagem de Orfeu como deus da cultura aparece com frequência nas reflexões de Goll. No poema “O novo Orfeu”, de 1924, o herói trágico toma a forma de diversos artistas e faz, através de sua arte, o percurso de Orfeu em sua tentativa de resgate de Eurídice do Hades, sem, entretanto, lograr êxito:

“[...]

Orfeu torna-se um gênio:
Viaja de país em país
Sempre no carro leito

Sua assinatura facsimilada
Para álbuns de Poesia
Custa vinte marcos

E de Atenas vai para Berlim
Através das auroras alemãs
Lá espera na Estação da Silésia
Eurídice! Eurídice!
Lá está a saudosa amada
Com o seu velho guarda-chuva

E amarrotadas luvas
Tule sobre o chapéu de inverno
E na boca batom demais
Como antigamente
Sem música
Pobre de alma
Eurídice: a humanidade não libertada

E Orfeu olha em volta
Ele olha em volta – e já quer abraçá-la
Tirá-la pela última vez do seu Orco:
Ele estende a mão

Levanta a voz
Em vão! A multidão não o ouve mais
Ela recua para o submundo o cotidiano e o sofrimento!
Orfeu sozinho na sala de espera
Parte com uma bala o coração em dois!

(GOLL, 2000: 77-79)¹³⁷

No poema acima citado Goll reflete sobre o papel do artista na possibilidade de dar ao homem a libertação definitiva e logo fica claro que não há saída para a desventura humana. O papel do artista fica relegado a propiciar pequenos momentos de alívio, que não são duradouros, estão misturados às dores do mundo e são sufocados por elas. A libertação definitiva da humanidade, a saída do submundo, não acontece: a Orfeu resta apenas o suicídio

¹³⁷ Trad. de Claudia Cavalcanti.

como saída para o impasse.

A influência do pensamento de Nietzsche aparece na questão central do desenvolvimento do poema: a função redentora da arte, elemento capaz de tirar os homens do seu submundo de miséria e mesquinhez. Toda a evolução tecnológica que se fazia presente já no início do século XX não era capaz de dar ao homem uma rota de fuga, uma libertação. O Orfeu de Goll é invocado para essa missão e a figura será recorrente na obra do autor. Outros poemas, com títulos até semelhantes, retomarão essa questão central. Havia uma aversão à sociedade tecnicista. Sobre isso, Olivio Caeiro (1983, p. 432) afirmaria: “De qualquer modo, na literatura, ficou documentada [...] o mal-estar subjacente [...] em consequência da evolução técnica e do aniquilamento das estruturas sociais [...] a angústia do mundo em crise e o imperativo de sua transformação”.

O poema “Unterwelt” apresenta exatamente o mundo em crise, os homens perdidos em meio aos elementos da modernidade, confinados em suas casas lúgubres, vivendo uma vida sem esperança e profundamente presos na miséria intelectual e na ausência de qualquer força transformadora, capaz de alterar o estado das coisas e, mais do que isso, capazes de alterar a percepção dos homens sobre si mesmos e sobre a vida. São homens paralisados pela força motriz do cotidiano, sem metafísica, autonomia ou poder de operar mudanças profundas. A figura de Orfeu, com seu canto, com a arte de poeta, seria aquela com o poder de despertar o homem da sua miséria, de gerar nele a força necessária para a transformação. Essa visão do poder transformador da arte e de sua capacidade de fazer o homem voltar o olhar sobre si mesmo e sobre a vida foi um dos aspectos que Nietzsche enxergou na tragédia grega e que o fez refletir sobre os polos do apolíneo e do dionisíaco. No poema de Goll, embora não haja a figura de um ou outro, há uma figura ainda mais emblemática, que é a figura de Orfeu. Além de músico, representante máximo das artes e, portanto, o único com a capacidade de despertar a humanidade, ele une os polos de Apolo e Dioniso, ou seja, o sonho e a embriaguez. O excerto a seguir demonstra tal efeito sobre os gregos:

A tragédia proporciona ao grego a possibilidade de experimentar o dionisíaco e voltar para o dia a dia, sem a visão pessimista da vida. A revelação levada a cabo pela tragédia traz consolo. Expõe o abismo, mostra-o e, ao mesmo tempo, protege, salva, cura mesmo as consequências destrutivas dessa exposição. Traz de volta o grego sofredor, conforta-o, proporciona-lhe a possibilidade de transformar o horrível em sublime. (Dias, 2015, p. 6).

Goll considera a hipótese, baseado nos estudos de Nietzsche, que somente a arte seria capaz de transformar o horrível em sublime, de semear a própria semente da transformação. Mas a leitura do poema “Unterwelt” (1917) e do poema “Der neue Orpheus” (1924) nos faz

perceber que qualquer possibilidade de transcendência é vã.

A catábase de Orfeu em busca do resgate de Eurídice é o substrato mítico que estrutura o poema narrativo de Goll e que o permite descrever e refletir sobre as dimensões e possibilidades da figura do *Unterwelt* no poema de 1918. Contudo, tal estrutura é formada por diversas camadas que se sobrepõem e que atuam em conjunto para compôr uma imagem maior.

A primeira delas, sem dúvida, é o motivo órfico. Através do olhar para o mito de Orfeu e suas características delineadas desde a Antiguidade, o poeta pôde criar um arcabouço para olhar a Modernidade. Tal arcabouço é claramente indicado: Orfeu é o eterno poeta do mundo e Eurídice é a humanidade não libertada, *die Geliebte in der Unterwelt*.

A segunda camada é a dimensão aparente e encenada do *Unterwelt*, aquilo que os olhos e a percepção humana contemplam e experienciam como os efeitos da Modernidade: a classe operária explorada, as fábricas subterrâneas, os comboios de trabalhadores, a poluição, as sirenes, os bares, as ruas, os túneis, os pobres. São essas imagens e personagens que atuam e se correlacionam em micronarrativas e, sobretudo, que se aproximam quase teatralmente da visão que se construiu sobre o Hades ao longo dos séculos de história da humanidade e tradição literária. É uma dimensão metafórica mais concreta, ligada não apenas por ideias abstratas que se atribuem ao *Unterwelt*, como o sofrimento, o cansaço ou as dores, mas às ideias concretas, corpóreas, que se materializam poeticamente em figuras subterrâneas, como os dínamos, os metrô, o poço, as covas e a lama, por exemplo. Por fim, há uma terceira camada que são as estruturas que dão suporte às personagens e figuras das micronarrativas – o esqueleto que sustenta o *Unterwelt* – e que são pilares importantes para a Modernidade: o sistema capitalista e as religiões.

5. CONCLUSÃO

As figurações do *Unterwelt* na obra de Yvan Goll presentes em sua poética e mostradas pela análise e interpretação dos poemas homônimos “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918) revelam sua leitura da modernidade. Marshall Berman declara na introdução do livro *Tudo o que é sólido desmancha no ar*: “Existe um tipo de experiência vital – experiência de tempo e espaço, de si mesmo e dos outros, das possibilidades e perigos da vida – que é compartilhada por homens e mulheres em todo o mundo, hoje. Designarei esse conjunto de experiências como modernidade.” (1986, p. 10). Anthony Giddens (1991, p. 8), em busca de definir o que seria a Modernidade, afirma se tratar de um modo de vida, costumes e organização social que surgiram a partir do século XVIII e que se tornaram mais e mais globalizadas em sua influência. Giddens enfatiza, sobretudo, as descontinuidades que marcaram o advento da Modernidade e que nos colocam no estágio de modernidade atual – que alguns descrevem como pós-modernidade. (Lyotard, 1985 apud Giddens, 1991, p. 08). Nesse sentido, compreender o *Unterwelt* de Goll não é apenas conhecer a Modernidade no estágio em que se encontrava no início do século XX, – quando os poemas foram concebidos e quando o poeta esteve vigorosamente envolvido com tais imagens –, mas também refletir sobre o hoje e projetar um amanhã. Nas palavras de Berman (1986, p. 34): “Aproximar-se das modernidades de ontem pode ser, ao mesmo tempo, uma crítica às modernidades de hoje e um ato de fé nas modernidades – e nos homens e mulheres modernos – de amanhã e do dia depois de amanhã.”.

A essência do *Unterwelt* de Goll serão as descontinuidades da Modernidade materializadas através das imagens que formam o tecido de sua poesia. Mais do que isso: será a materialização de tais descontinuidades através da própria forma de se fazer poesia. Assim, ao buscar analisar os poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918), prestou-se atenção também ao que convencionalmente se chama *a forma do poema*: o advento da modernidade não contamina apenas o trabalho com as imagens, mas sua própria estrutura. Os traços expressionistas que se observam nos poemas e que são ainda mais evidentes no “Unterwelt” (1917) são consequências da nova realidade social permeada pelo sentimento de desintegração.

No poema “Unterwelt” (1917) o trabalho com as parataxes é mais radical, não há enjambements ou uma métrica regular que modere o verso, todo o poema se desenvolve a partir da percepção dos espaços da modernidade filtradas pela experiência do sujeito-lírico. O substrato mítico é fundamental no percurso: assim como os heróis da Antiguidade Clássica percorreram o Hades em busca de respostas aos seus enigmas ou em busca de salvar alguém –

como é o caso de Orfeu – o sujeito-lírico do poema adentra o *Unterwelt* humano, o espaço da grande cidade, o lugar onde paradoxalmente todos são iguais e diferentes ao mesmo tempo. Se por um lado, todos estão presos num mesmo submundo humano, é evidente que nem todos experimentam a Modernidade da mesma forma. As imagens constitutivas do poema o evidenciam: os burgueses, a prostituta, os trabalhadores assalariados, os artistas, as dançarinas... e o próprio sujeito-lírico que nos narra a experiência, todos compõem o *Unterwelt* e o experimentam de modos distintos. Como o Hades da tradição greco-latina, no *Unterwelt* da modernidade, nem todos recebem o mesmo tratamento: alguns parecem estar no Orco, outros nas Planícies Aquerônticas, outros ainda, os menos privilegiados, se escondem onde as sombras são mais escuras: o Tártaro.

Em “*Unterwelt*” (1918) Goll retoma a tradição alemã do século XVIII no trabalho com os hinos, imitando os gestos dos *Salmos* bíblicos, para tratar da catábase de Orfeu em um poema narrativo. Há, no entanto, uma diferença fundamental: não são os homens que clamam por Orfeu, como os salmistas costumam clamar a Deus, mas o próprio Orfeu se comove com o triste estado da humanidade. Não convém, por isso, sequer falar de sujeito-lírico: o poema dispõe de um narrador que descreve, a partir de uma perspectiva que se pretende objetiva, o contraste entre o mundo órfico e o *Unterwelt* humano, com amplo destaque para este último. A catábase de Orfeu passa a ser uma tentativa de resgate da humanidade, como outrora ele tentara resgatar Eurídice. O mesmo trabalho com o mito encontra ecos em outras publicações do autor, como o poema *Der neue Orpheus*, de 1924.

Ambos os poemas operam com as imagens que protagonizam as rupturas da modernidade e que formarão a essência do *Unterwelt*. Dentre essas estruturas, convém mencionar o acelerado ritmo de mudança, a transformação dos produtos em mercadoria – e da própria arte em mercadoria – o trabalho industrial moderno e, por fim, mas não menos importante, os novos assentamentos urbanos ordenados por princípios dessemelhantes àqueles das cidades tradicionais (cf. GIDDENS, 1991, p. 12).

O acelerado ritmo de mudança da Modernidade está presente nos poemas de Goll através do trabalho com as formas, as parataxes mais incisivas do poema “*Unterwelt*” (1917) são bons exemplos desse fenômeno, mas também pela presença de elementos como o *carro* e os *relógios*. No poema de 1917, o carro é a imagem que abre e fecha o texto e apresenta em si uma contradição que é própria da Modernidade: ao mesmo tempo que aparece como promessa de velocidade, progresso, superação dos limites humanos, e até mesmo a chance de levar a um alhures, na verdade, conduz o homem *de volta à negra terra*, ao cotidiano. E ele o faz

impacientemente, de modo apressado – o que é muito diferente de veloz. A velocidade libertadora almejada não acontece, resta apenas a pressa, certo alvoroço e a estafa, que aprisiona ao invés de libertar. Do mesmo modo, o acelerado ritmo de mudança é concretizado na figura dos *relógios* presentes no poema de 1918. Estes gritam impacientes, anunciando o desespero e a morte. A figura dos relógios está ligada também à percepção do trabalho humano na era da industrialização. Nesse caso, os relógios passam a ser objetos que marcam não as horas do dia, mas as horas da morte e de determinado controle sobre o tempo. Uma das grandes criações da modernidade foi o relógio mecânico. A partir dele, como Giddens destaca, houve a separação fundamental entre as categorias de lugar e tempo (1991, p. 21). Mais do que isso, ela permitiu o estabelecimento preciso da jornada de trabalho, que, por sua vez, não está ligada ao lugar de pertencimento, mas às necessidades industriais.

O trabalho de Goll com as imagens ligadas ao mundo operário e industrial, bem como seus efeitos nos sujeitos submetidos à lógica do processo capitalista perfaz a maior quantidade de referência nos poemas analisados. Sua complexidade nos instiga a dividi-las em diferentes grupos: o grupo dos sujeitos e dos objetos que movimentam o mundo do trabalho. Entre os sujeitos, destacamos o *operário*, o *pedreiro*, os *carregadores* e o *sinaleiro*. Dentre os objetos, em sua maioria personificados, estão: *os trens*, *o metrô*, *as estações de trem*, *o comboio operário*, *os túneis*, *as chaminés*, *o dínamo*. É possível considerar um terceiro grupo de imagens que em sua maioria, embora não exclusivamente, opera como elemento de comparação aos dois grupos já mencionados. Em geral, elas estão ligadas à ideia de prisão e morte: *os condenados*, *as celas*, *os túmulos*, *a cova*, *o ato de atropelar*, *o poço*, *o funeral*, *o pó da terra*, *o sangue*, *o corpo morto* e *os cadáveres*. Nota-se, desde o princípio, que são imagens ligadas ao que chamamos de dimensão encenada do *Unterwelt*. As próprias imagens dos poemas remetem aos elementos que estão presos à terra ou embaixo da terra. Os sujeitos que formam o contingente de trabalhadores das grandes cidades estão num *Unterwelt* muito mais profundo do que se pode imaginar. Em verdade, estão num *Unterwelt* literal. O poeta não sinaliza uma realidade que lembra o *Unterwelt*, mas que o encena e, sobretudo, que o torna presente. O Hades, enquanto lugar mítico, não está morto, mas vivo. Ele indica não a morte como processo natural, mas a morte em vida, pois os trabalhadores estão ligados às máquinas como se fossem apêndices vivos, tornados objetos.

Inserida na lógica de mercado, mas apresentada como figura dialética está a prostituta. Por um lado, ela faz parte de um cenário em que o homem vende sua força de trabalho e comercializa um produto, que é um valor dentro da sociedade burguesa. Por outro lado, essa

mesma prostituta é excluída da vida social pela mesma moral burguesa – que consome o produto, mas lhe nega o lugar social. Para Goll a figura da prostituta encerra um ideal positivo de possibilidade de libertação, de uma arte que seria mais voltada aos sentidos do que à razão. É uma defesa de Yvan Goll à força vital profunda imanente da arte, alheia a todos os convencionalismos e que encontra eco na figura do artista negro em poemas como “Der Varieté-Neger” (1919).

Dentre as imagens que compõem o *Unterwelt* de Goll e que são parte essencial dessas rupturas próprias da Modernidade se destaca, sem dúvida, a presença decisiva da grande cidade e de seus elementos como consequência e lugar onde as contradições acontecem. Nos poemas de Goll a cidade não é somente cenário, ela opera e constrói a experiência da Modernidade junto aos sujeitos dos poemas. Como exemplo, podemos citar a *luz* presente no poema “Unterwelt” (1917) e que poderia ser tomada, a princípio, como um elemento decorativo da cena descrita. Todavia, tal luz exerce um papel importante: ela chicoteia as montanhas. Portanto, a luz não é somente cenário, mas um elemento da Modernidade que opera e age sobre a natureza, criando um ambiente, dando contornos à ideia de *Unterwelt*, sendo agente e aporte de significados: as ações humanas sobre o meio-ambiente.

Para compreender a configuração das grandes cidades do início do século XX é necessário voltar um pouco no tempo e relembrar as profundas alterações que aconteceram já no século XIX, quando as grandes transformações no cenário europeu tiveram início. O primeiro fator de destaque, sem dúvida, é o *boom* de urbanização ocidental em que pessoas saíam das áreas rurais para se tornarem os proletários dos centros urbanos em formação. Iniciava-se, então o processo de transformação da sociedade, que deixaria de ser majoritariamente rural para se tornar urbana. Contudo, o crescimento fora maior do que as cidades estavam preparadas para suportar, com ausência de transporte público, crescimento desmedido da população dentro de espaços diminutos, levando ao aparecimento de unidades de moradia cada vez menores. Antigos apartamentos maiores eram subdivididos, quintais eram transformados em moradias, antigas ruas medievais cercadas por muros e com pouca passagem de luz criavam um ambiente soturno. Ar fresco e luz do sol eram elementos raros na vida dessa população urbana em formação. Muitos deles viviam em porões e sofriam com vazamentos e falta de ventilação e luz. A concepção de *Unterwelt* de Goll, portanto, não pode ser compreendida apenas como metáfora maior da ideia de marginalidade e oposição ao mundo essencialmente burguês, mas também como condição do espaço físico, que aparecem tanto no poema “Unterwelt” (1917) quanto no “Unterwelt” (1918).

Houve mudança significativa a partir de 1850, quando as autoridades começaram a pensar seriamente os problemas dessa urbanização crescente. Entre as medidas, viu-se a necessidade de uma polícia para controlar a questão criminal, melhor iluminação da cidade para inibir a prática de crimes e melhor sanitização para proteger a saúde dos habitantes. Entre 1850 e 1870 Napoleão III governou a França e deixou o planejamento urbano de Paris nas mãos do barão George Eugène Haussmann (1809-1891) que combinou o dinheiro governamental com capital privado para promover transformações em Paris. Foram construídos novos bulevares cortando as antigas ruelas medievais e as transformando em largas avenidas, visando facilitar a circulação de pessoas e de mercadorias, além de permitir melhor circulação de ar fresco. Os novos bulevares permitiram que os antigos veículos a cavalo fossem substituídos por bondes que circulavam sobre trilhos de aço (cf. WIESNER; RUFF; WHEELER, 2004)

Em 1900 a cidade de Paris inaugurou um sistema ferroviário chamado *Metropolitan*, que era, na ocasião, o mais abrangente daquele tipo no mundo. O início do século XX marcou também em Paris uma mudança fundamental na questão da moradia: se anteriormente os operários se amontoavam na cidade, próximos aos seus ambientes de trabalho, com o passar do tempo eles foram sendo substituídos por uma classe-média alta que passou a investir no grande centro de Paris, enquanto a classe operária mais pobre foi pouco a pouco afastada para os subúrbios, onde somente os mais pobres e as grandes fábricas (sem espaços no centro) ficavam. Tal realidade está contemplada na poesia de Goll pela imagem frequente dos subúrbios [*Vorstadt*], parte do trajeto realizado pelos operários, que em muitos casos se deslocavam nos comboios para chegar até o trabalho

Ligado ao crescimento da cena urbana e à crescente industrialização, não passou despercebida a Goll, já no início dos anos 20, a degradação do homem em sua relação com a natureza e como esta é afetada pelo novo estágio de desenvolvimento social. Imagens da natureza intocada pelo homem se contrapõem à natureza presente no contexto das grandes cidades. No poema “Unterwelt” (1918) a antítese se faz clara: a natureza no mundo órfico, intocada pelo homem e resguardada por Orfeu: *bosques de oliveira, tigres, andorinhas, flores e cascatas*. A esses elementos harmoniosos opõem-se as figuras do *regato escuro*, das *árvores coladas ao chão como azinhavre*, da *névoa*, da *chuva torrencial*, da *paisagem outonal* sem flores, das *raízes negras, folhas podres, cadáveres de animais e nuvens de corvos*. No poema *Der neue Orpheus*, de 1924, o sujeito-lírico diz claramente: “Cansada está a boa natureza/ Diluído o oxigênio de eternas florestas/ É sufocante o ozônio nas alturas/ Nuvem chove e deseja a lama/ Homem sempre volta aos Homens.” (Trad. CAVALCANTI, 2000, p. 71).

Assente na análise e interpretação dos poemas “Unterwelt” (1917) e “Unterwelt” (1918), é possível depreender que a obra de Goll trabalha aspectos centrais para a compreensão da Modernidade, especialmente as tensões que se estabelecem no seio da grande cidade urbana: as novas relações de trabalho, a transformação do meio-ambiente, a conversão dos objetos em mercadoria, em suma: o triunfo do Capital.

6. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- A BÍBLIA. *Isaías é escolhido e consagrado para profeta*. Tradução de João Ferreira Almeida. São Paulo: Geográfica, 2009. 1210 p. Velho Testamento e Novo Testamento.
- ALBER, J. & FLUDERNIK, M. Mediacy and Narrative Mediation. In: Handbook of Narratology. Hühn, P; Pier, J., Schmid, W., Schönert, J. (orgs). Berlim: Walter de Gruyter, 2009.
- ANDRADE, Alexandre de Melo. Aspectos da Natureza no Romantismo: um recorte crítico. A Palo Seco - Escritos de Filosofia e Literatura, [S.l.], n. 8, mar. 2017. ISSN 2176.3356. Disponível em: <<https://seer.ufs.br/index.php/apaloseco/article/view/6317>>. Acesso em: 18 set. 2019.
- AUMONT, J. *A Imagem*. Campinas: Papirus editora, 2001. 6ª edição.
- AUROUX, S. *A questão da origem das línguas, seguido de A historicidade das ciências*. Trad. Mariângela Peccioli Gali Joaquinho. Campinas, SP: Ed. RG, 2008.
- AVELLAR, Julia Batista Castilho. *Linguagem, trabalho e Cultura: imagens do labor nos livros I e III das Geórgicas de Virgílio*. Cadernos CESPUC, Belo Horizonte, n.25, 2014.
- ÁVILA, Myrian. *Dupla consciência e parataxe como conceitos críticos*. Remate de Males – Campinas: 28(2) – jul./dez. 2008. Disponível em: file:///D:/_Dados%20do%20Usu%C3%A1rio/Downloads/8636300-5973-1-PB.pdf. Acesso em 06 dez 2018.
- BACH, I. & GALLE, H. *Deutsche Psalmendichtung vom 16. bis zum 20. Jahrhundert : Untersuchungen zur Geschichte einer lyrischen Gattung*. Berlin : Walter de Gruyter, 1989.
- BARBOSA, Maria A. *Les Cinq continents, a antologia de Goll apelo (po) ético cosmopolita*. Revista de Estudos Neolatinos (ALEA). Vol. 13. Nº 02, julho-dezembro 2011.
- BAUDELAIRE, Charles. *Pequenos Poemas em Prosa*. Disponível em: <https://iedamagri.files.wordpress.com/2014/07/ baudelaire-spleen-de-paris.pdf>. Acesso em 12.08.2019.
- _____. *As flores do mal*. Tradução de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012.
- BENNETT, Alma. Orpheus in the twentieth century: myth as iconic and iconoclastic power. 1991. Tese. (Doutorado) – The University of Texas, Dallas, 1991.
- BERGMANN, Hansgeorg S. *Lyrik des Expressionismus*. Stuttgart: Philipp Reclam jun. GmbH & Co, 2003.

- BERMAN, Marshall. *Tudo o que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés e Ana Maria L. Toratti. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- BENJAMIN, Walter. *A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica*. Marcio Seligmann-Silva (org). Trad. Gabriel Valladão Silva. Porto Alegre: L&PM, 2015.
- BIBEL, Die. Alemão. Salmos 103.14. Bibel online. Disponível em: <https://www.bibel-online.net/>. Acesso em: 05 dez.2018.
- _____.idem. Eclesiastes 12.7. Bibel online. Disponível em: <https://www.bibel-online.net/>. Acesso em: 05 dez.2018.
- _____.idem. II Samuel 22:43. Bibel online. Disponível em: <https://www.bibel-online.net/>. Acesso em: 05 dez.2018.
- BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Cultrix, Ed. da Universidade de São Paulo, 1977.
- _____. *A interpretação da obra literária*. In: *Céu, inferno: ensaios de crítica literária e ideológica*. São Paulo: Ática, 1988.
- BURDORF, Dieter. *Einführung in die Gedichtanalyse*. Stuttgart J.B. Metzler, 1997.
- CAEIRO, Olivio. Oito séculos de poesia alemã. Antologia Comentada. Fundação Calouste Gulbenkian, Lisboa, 1987.
- CAMPOS, Regina S (trad). Yvan Goll: Uma ponte para a America Latina. In: Rivas, Pierre. Diálogos interculturais, São Paulo: Hucitec, 2005.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- CASAGRANDE-KIM. *The journey to the Underworld: Topography, Landscape, and divine Inhabitants of the Roman Hades*. Tese (Doutorado em Filosofia). Graduate School of Arts and Sciences. Columbia University, 2012.
- CAVALCANTI, Claudia (org.). Poesia expressionista alemã: uma antologia. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.
- CHAUÍ, Marilena. *Janela da alma, espelho do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras 1989. p.31-63.
- DIAS, Rosa Maria. Arte e vida no pensamento de Nietzsche. Cad. Nietzsche, São Paulo, v.36 n.1, p. 227-244, 2015. Disponível em: <http://www.scielo.br/pdf/cniet/v36n1/2316-8242-cniet-36-01-00227.pdf>. Acesso em: 19 set.2017.
- DUGNANI, Patrício. *O profano e o sagrado no Barroco e na Pós-modernidade*. Diálogos (Maringá. Online), v. 19, n.3, p. 1141-1159, set.-dez./2015. DOI 10.4025/dialogos.v19i3.1079.

- ELIADE, Mircea. *O Sagrado e o Profano*. Trad. Rogerio Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FAUCHEREAU, S. (1974). Yvan Goll expressionniste et moderniste appliqué. *Liberté*, 16(4), 50–79.
- FERNANDES, R.M. Rosado. *Catábase ou descida aos infernos: alguns exemplos literários*. HVMAMTAS Vol. XLV (1993)
- FERREIRA, João Mendes (org). *Antologia do futurismo italiano. Manifestos e poemas*. Lisboa: Editorial Veja, 1979.
- FOUCAULT, Michel. *Microfísica do poder*. Rio de Janeiro: Edições Graal, 2010.
- GELLHAUS, A.; HERRMANN, K. Qualitativer Wechsel. Textgenese bei Paul Celan. In: *Qualitativer Wechsel*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2010.
- GIDDENS, Anthony. *As consequências da modernidade*. Trad. Raul Fiker. São Paulo: UNESP, 1991.
- GOLL, Iwan. "Unterwelt" (1917). In: *Die Lyrik in Vier Bänden*. Editado e comentado por Barbara Glauert-Hesse. Berlim: Argon, 1996.
- _____. "Der Expressionismus stirbt". In: *Zenit* 1-8, 1921: 8. Disponível na Biblioteca Digital. Mundial online em 18/07/2016:<http://www.wdl.org/en/item/2327/zoom/#group=1&page=8>.)
- _____. Manifeste du Surrealisme. *Surrealisme*. Octobre: 1924, nº 01. pp. 2-3. Disponível em: <http://www.ieeff.org/ub525gollmanifestesurrealiste.html>. Acesso em: 06.dex. 2018.
- _____. "Der neger erobern Europa", 1926. In: *Deutsche Geschichte in Dokumenten und Bildern*. Band 6. Die Weimarer Republik 1918/19–1933. Disponível em: http://germanhistorydocs.ghidc.org/pdf/deu/CULT_GOLL_DEU.pdf. Acesso em: 01 de jan. de 2018.
- HEINE, Heinrich. *Samtliche Werke*. Fritz Strich (org.). Munchen: Georg Muller 1930.
- HEINE, Scott. *The world of the Paris Cafe. Sociability among the french working class, 1789-1941*. Baltimore: The John Hopkins University Press, 1996.
- HERING, Victor. "reApresentação de Yvan Goll". *Modo de Usar & Co*. 2012. Disponível em: <http://revistamododeusar.blogspot.com/2012/07/reapresentacao-de-yvan-goll-por-victor.html?view=magazine>. Acesso em: 06 dez.2018.
- HOFMANN, Heinz. *Antike Mythen in der europäische Tradition*. Attempto, 1999.
- HOLANDA, Hilma. *O livro dos Salmos e a literatura*. Trabalho de Conclusão de Curso (Licenciatura em Letras), Universidade Federal do Rio Grande do Sul, 2014.
- HOMERO. *Odisseia*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Digitalização da 3ª edição Biblioteca Clássica, São Paulo, 2009. Versão para e-book.

- KERÉNYI, Karl. *La religion Antigua*. Edição de Magda Kerényi e Cornelia Isler-Kerényi. Trad. Adan Kovacsics e Marco Leon. Barcelona: Herder, 1999.
- KLOPSTOCK, F. Auf meine Freunde (1747). Projekt Gutenberg. Gedichte: Kapitel 7. Disponível em <https://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-9422/7>. Acesso em set. 2019.
- KRAMER, Andreas & VILAIN, Robert. Yvan Goll: A Bibliography of Primary Works. Oxford: Peter Lang, 2006.
- LYE, Suzanne C. *The Hypertextual Underworld: Exploring the Underworld as an Intertextual Space in Ancient Greek Literature*. Tese. (Doutorado de Filosofia em clássicos) – University of California, Los Angeles, 2016.
- MACHALE, Brian. Beginning to Think about Narrative in Poetry. *Narrative*. Volume 17, Number 1, January 2009, pp. 11-27. Disponível em: <https://muse.jhu.edu/article/256469/pdf>. Acesso em 27.09.2019.
- MARTINS, Paulo. Parataxe e Imagines. *Revista de Estudos Históricos e Filosóficos da Humanidade*. Campinas, n.24. jul/2007-jun/2008. Disponível em: <file:///C:/Users/Mariana/Downloads/804-2195-1-SM.pdf>. Acesso em: 2017-07-19.
- MARX, Karl. O Capital: livro I. Trad. Rubens Enderle, 2ª ed. São Paulo: Boitempo, 2017.
- MELLO, Mariana do Amaral. Os ditirambos de Baquilides: um poeta entre dois mundos. 2012. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2012. doi:10.11606/D.8.2012.tde-26102012-101335. Acesso em: 2017-07-19.
- MELO, Victor Andrade. *O automóvel, o Automobilismo e a modernidade no Brasil (1891-1908)*. Rev. Bras. Cienc. Esporte, Campinas, v. 30, n. 1, p. 187-203, set. 2008.
- MENDOZA, Helder Quiroga. *Cinema e poesia uma relação intersemiótica em Akira Kurosawa*. Dissertação. FAC, Brasília, 2006.
- NIETZSCHE, F. *O Nascimento da Tragédia ou Helenismo e Pessimismo*. Trad. Notas e Posfácio de J. Guinsburg. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- _____. *A Gaia Ciência*. Paulo Cesar de Souza (trad, notas e posfácio). São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- OLIVEIRA, F; GERALDO, L. G. Ditirambo: culto e louvor a Dioniso. *Hélade, Niterói*, vol.2 num.3, dez. 2016. http://www.helade.uff.br/v2n3/helade_v2_n3_flavio_e_lidiana.pdf . Acesso em: 2017-07-19.
- OLIVEIRA, Leonardo Teixeira de. Os ditirambos de Píndaro: introdução, tradução e comentários. 2017. Dissertação (Mestrado em Letras Clássicas) - Faculdade de Filosofia, Letras

e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2017. Disponível em: <<http://www.teses.usp.br/teses/disponiveis/8/8143/tde-19052017-110935/>>. Acesso em: 2017-07-19.

OVÍDIO, P.: *As Metamorfoses*; organização Mauri Furlan, Zilma Gesser Nunes. Florianópolis UFSC 2017. 820 p.

PANHARD, Jean. *Petite histoire de l'automobile em France*. Disponível em: http://documents.irevues.inist.fr/bitstream/handle/2042/31899/C&T_1989_19_29.pdf?sequence=1. Acesso em 18.06.2019.

PENNA, Heloisa. As catábases virgilianas (Geórgicas IV e Eneida VI): omniauincit amor. *Aletria*, Belo Horizonte, v. 28, n. 3, p. 149-162, 2018.

PEREZ, Juliana P. Ficcionalidade e Poesia: um estudo de A Máquina do Mundo, de Carlos Drummond Andrade. In: *Ficcionalidade: uma prática cultural e seus contextos*. Helmut P. E. Galle, Juliana P. Perez, Valéria S. Pereira (orgs). -- São Paulo: FFLCH/USP: FAPESP, 2018.

PERVANCHON, Maryse. Du monde de la voiture au monde social: conduire et se conduire. Paris: L'Harmattan, 1999.

PICKARD-CAMBRIDGE, Arthur Wallace Sir 1873-1952. *Dithyramb, tragedy and comedy*. Oxford: Clarendon Press, 1927.

PONTES. Dicionário Aulete online, 01 set. 2018. Disponível em <<http://www.aulete.com.br/ponte>>. Acesso em 06 dez. 2018.

PROJETO PRIMEIRO FILME. *Enquadramentos: Planos e Ângulos*. Disponível em: <http://www.primeirofilme.com.br/site/o-livro/enquadramentos-planos-e-angulos/> Acesso em: 05 fev. 2020.

RAGO, Margareth. *Do cabaré ao lar a utopia da cidade disciplinar: Brasil 1890-1930*. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

REDONDO, Tercio. *Três poemas expressionistas*. Acta Scientiarum. Language and Culture, vol. 38, núm. 1, Universidade Estadual de Maringá, 2016. Disponível em: <http://www.redalyc.org/jatsRepo/3074/307444317011/html/index.html#fn2>. Acesso em: 31.05.2019.

ROSENFELD, A. 1912-1974: Teatro moderno. São Paulo Perspectiva 199, p. 123.

ROSSI, Aparecido. *A nekyia em Homero e Virgílio*. Anais eletrônicos do XIV Congresso Internacional Fluxos e Correntes: trânsitos e traduções literárias. Universidade Federal do Pará, Belém, 2015.

- SANTOS, Lúcia G. A experiência surrealista da linguagem: Breton e a psicanálise. Ágora: Rio de Janeiro. Vol. 5 no. 2 July./Dec. 2002. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.1590/S1516-14982002000200003>. Acesso em 06.dez. 2018.
- SAUDER, Gerhard. Das Prosagedicht im historischen Kontext. In *Poetik und Geschichte*. Viktor Smegac. Niemayer: Tübingen, 1989.
- SCHMIDT, Heike. Art Mondial: Formen der Internationalität bei Yvan Goll. Saarbrücken: Königshausen & Neumann, 1999.
- SCHÖNFELD, Christiane. *Dialetik und Utopie*. Tese (Doutorado em Filosofia) – The Graduate School College of the Liberal Arts, The Pennsylvani State University, 1994.
- SCHRÖDER, Michaela. “...Gehöre aber nur Europa, der Dichter Yvan Goll (1891-1950)”. Kritische Ausgabe. Winter, 2008-2009. Disponível em: <http://www.kritische-ausgabe.de/sites/default/files/hefte/europa/schroeder.pdf>. Acesso em: 06.dez. 2018.
- SEGAL, C. *Orpheus. The myth of the poet*. Baltimore; London: Johns Hopkins University Press, 1989.
- SERPA, D. C. “Seguindo lei firme, como outrora, gerado do caos sagrado, sente-se de novo o entusiasmo”: a representação do poeta e do seu fazer no hino alemão de Klopstock a Hölderlin. 2014. 216 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2014.
- SERPA, D. C. “Versos da lembrança e continuidade da poesia: reflexões sobre o poeta e a lírica na representação do mito de Orfeu em poemas de Rilke, Trakl e Bachmann”. 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.
- SMITH, Evans L. *The descent to the Underworld: Towards an archetypal poetics of Modernism*. Tese (Doutorado em Filosofia). Graduate Faculty of English, Claremont, 1986.
- STAIGER, Emil. *Conceitos fundamentais da poética*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1997. 3ª ed.
- STOVALL, Tyler. *The Rise of the Paris Red Belt*. Berkeley: University of California Press, 1990. <http://ark.cdlib.org/ark:/13030/ft5r29n9vt/>
- TUCHOLSKI, Kurt. “Ulisses”. In: *Die Weltbühne*, 47, 1927: 788. Disponível: <http://www.textlog.de/tucholsky-ulysses-joyce.html>. Acesso em 06 dez. 2018.
- UGRIČIĆ, Sreten (Palestrante). BIBLIOTECA DIGITAL MUNDIAL. Disponível em: <https://www.wdl.org/pt/curator-video/15/>. Acesso em: 06.dez. 2018.

- VEIGA, Paulo Eduardo de Barros. Virgílio e Ovídeo, poetas de Orfeu: um estudo sobre a poética da Expressão, seguido de tradução e notas. (2011). 129 f. Dissertação (mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras de Araraquara, Universidade Paulista “Júlio de Mesquita Filho”, Araraquara, 2011.
- VILAIN, Robert. The death of Expressionism: Yvan Goll (1891-1950), *Oxford German Studies*, 42:1, 96-109, 2013. Disponível em: DOI: 10.1179/0078719113Z.000000000028. Acesso em: 06 dez. 2018
- VIETTA, Silvio & KEMPER, Hans-Georg. Expressionismus. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1994. 5ª ed.
- VILAIN, Robert & KRAMER, Andreas. Yvan Goll: A Bibliography of the *Primary Works*. Berna: Peter Lang, 2006.
- VILAIN, Robert. "Yvan Goll: Die Lyrik in vier Banden, Vols I-IV." *The Modern Language Review*, vol. 95, no. 3, 2000, p. 891, Disponível em: http://link.galegroup.com/apps/doc/A65506738/AONE?u=usp_br&sid=AONE&xid=ef56963 a. Acesso em: 6 dez. 2018.
- _____. 'Orpheus' Unterschrift faksimiliert? Yvan Goll's bilingualism and Der Panama Kanal. In: Yvan Goll-Claire Goll: texts and contexts. Orgs. Robertson, Eric & Vilain, Robert, Amsterdã: Atlanta, 1997.
- VILAIN, Robert & CHEW, Geoffrey. Iwan Goll and Kurt Weill: Der neue Orpheus and Royal Palace. In: Yvan Goll-Claire Goll: texts and contexts. Orgs. Robertson, Eric & Vilain, Robert, Amsterdã: Atlanta, 1997.
- VIRGILIO. *Eneida*. Tradução de Manuel Odorico Mendes. Digitalização da 3ª edição Biblioteca Clássica, São Paulo, 2005. Versão para e-book.
- WATKINS, Nan & CROWE, Thomas. Sóis gêmeos: Yvan e Claire Goll na América. Tradução de Éclair Antonio Almeida Filho. *Revista Agulha*, nº 53 Fortaleza/São Paulo - setembro/outubro de 2006. Disponível em: <http://www.jornaldepoesia.jor.br/ag53goll.htm>. Acesso em: 06.dez.2018.
- WHITE, John. Iwan Goll's Reception of Italian Futurism and French Orphism. In: ROBERTSON, E. & VILAIN, R (Orgs). *Yvan Goll--Claire Goll: Texts and Contexts*. Amsterdam: Atlanta, GA: Rodopi, 1997.