

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

CRISTINA CALIOLO

Azuis românticos na lírica de Georg Trakl

**São Paulo
2007**

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

Azuis românticos na lírica de Georg Trakl

Cristina Caliolo

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em 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.

Orientadora: Profa. Dra. Claudia Sibylle Dornbusch

**São Paulo
2007**

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.

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

Caliolo, Cristina

Azuis românticos na lírica de Georg Trakl / Cristina Caliolo, orientadora
Claudia Sibylle Dornbusch. -- São Paulo, 2007.
124 ff.

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

- 1.
2. .
- 3.
4. .

Cristina Caliolo
Azuis românticos na lírica de Georg Trakl

Dissertação apresentada ao Programa de Pós-Graduação em 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.

Banca Examinadora

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

Prof. Dr. _____

Instituição: _____ Assinatura: _____

*A meus pais, diamantes lapidados
da minha existência*

*A Fabrizio, Isabella, Giulia, Enrico e
Emanuela, meus amados sobrinhos*

AGRADECIMENTOS

Em primeiro lugar agradeço à Profa. Dra Claudia Sibylle Dornbusch, pela paciente, dedicada e incansável orientação.

Agradeço sinceramente aos Profs. Drs. Eloá Di Pierro Heise e Helmut Paul Erich Galle, pelas críticas e valiosíssimas sugestões que viabilizaram este trabalho.

À Bete, irmã d'alma e Alexandre, pelo apoio e encorajamento constantes.

RESUMO

Motivos azuis recorrentes na última fase (1912 a 1914) do poeta austríaco Georg Trakl são comentados à luz de influências românticas. As imagens azuis desta lírica revelam vertentes românticas como o tributo à noite, a reinitização, o clima crepuscular e de obscurecimento progressivo a partir do final do século XIX. A atribuição inusitada de cores a seres do mundo empírico traduz um procedimento comum às vanguardas plásticas e líricas deste período.

Palavras-chave: Expressionismo, Romantismo, Georg Trakl, cor azul, lírica.

ZUSAMMENFASSUNG:

Diese Arbeit behandelt die blauen Motive in der letzten Phase der Lyrik Georg Trakls (1912-1914), im Hinblick auf ihre romantischen Einflüsse. Die blauen Bilder in dieser Lyrik weisen romantische Elemente auf, wie beispielsweise die Hommage an die Nacht, die Remythisierung, die Dämmerungsatmosphäre und die progressive Verdunkelung am Ende des 19. Jahrhunderts. Die unübliche Anwendung der blauen Farbe für die Darstellung von Wesen der empirischen Welt ist ein übliches Mittel der Avantgarde dieser Zeit.

Stichwörter: Expressionismus, Romantik, Georg Trakl, die Farbe blau, Lyrik

ABSTRACT

This study comments the recurrent blue motifs in the latest phase of poet Georg Trakl according to romantic influences. In this poems blue images reveal typical axes of Romanticism as the tribute to the night, remythologization and the progressive darkness at the turn of the century. The uncommon use of blue color had become a hallmark of pictorial and poetical avant-garde of the 20th century.

Key-words: Expressionism, Romanticism, Georg Trakl, blue color, poetry.

*Und der Himmel wird wie eines Malers Haus
Wenn seine Gemälde sind aufgestellt.*

*E o céu é como a casa de um pintor,
Quando as suas pinturas estão expostas.*

(Hölderlin)

SUMÁRIO

Resumo/ Zusammenfassung/ Abstract.....	7/8/9
Introdução.....	12
I. Poesia e pintura: uma relação controvertida.....	27
II. Breve história da cor azul.....	33
III. Goethe e as cores: uma incursão científica e poética do olhar.....	40
IV. O Romantismo e a emblemática flor azul.....	45
V. Trakl e a herança de Novalis e de Hölderlin.....	51
V.1. A mística noturna.....	52
V.2. Crepúsculo.....	55
V.3. Poeta vates e motivos órficos	58
VI. Trakl e a herança de Baudelaire e de Rimbaud.....	64
VI.1. Símbolos e hieróglifos.	66
VI.2. Idade de ouro: elevação e nostalgia.....	68
VI.3. Desregramento dos sentidos.....	75
VII. Kandinsky: o tom profético da arte e reviravolta espiritual.....	81
VIII. Inventário de motivos azuis nos poemas de Trakl.....	91
IX. A “fase azul” de Trakl.....	103
IX.1. Ruh und Schweigen.....	103
IX.2. Elis.....	109
IX.3. An Novalis.....	117
IX.4. Am Abend.....	120
IX.5. Abendland.....	125
IX.6. Passion.....	134
IX.7. Gesang des Abgeschiedenen.....	140
IX.8. Helian.....	145
Conclusões.....	157
Referências Bibliográficas.....	162

INTRODUÇÃO

A motivação para estudar a cor azul surgiu numa aula de literatura alemã. Descobrir que o emblema do Romantismo alemão era uma flor azul levantou duas questões: qual razão teria levado um romantismo marcado pela reflexão filosófica a escolher uma flor como seu símbolo por excelência? E por que a cor azul? O contato com autores do começo do século XX, como Schnitzler, aguçou a percepção da atmosfera decadente do fim do Império Austro-Húngaro. Nesse caminho de descobertas encontramos o lamento azul de Georg Trakl (1888-1914).

O ensaio do Professor Anatol Rosenfeld sobre a lírica do austríaco assinala a perplexidade de Rainer Maria Rilke diante desta, pois ocorria num espaço impenetrável e era experimentada "como de alguém que estivesse excluído e se comprimisse contra vidraças"¹. Esta imagem sugere uma transparência, mas também opacidade. O sentimento de exclusão e de inadequação foi efetivamente vivenciado por Trakl em sua breve e atormentada vida, transcorrida na cidade de Salzburg. O poeta fora viciado em cocaína, se sentira um excluído do núcleo familiar, devotara um amor incondicional e incestuoso à sua irmã Grete e por fim sucumbira num hospital militar da Cracóvia, vítima de uma overdose de barbitúricos.

A seu turno, o filósofo austríaco Ludwig Wittgenstein que, como um mecenas, contribuiu com vultosas somas a Rilke e Trakl, afirmou não compreender os poemas do último, porém neles reconhecer o tom de um verdadeiro gênio. A afirmação de Wittgenstein põe em relevo um conceito caro aos românticos: a do gênio inspirado pelo furor poético dos videntes.

¹ ROSENFELD, Anatol. Trakl ou a Inocência Perdida. In: *Letras Germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993, p. 49.

São estas afirmações que suscitam o hermetismo e mesmo a incompreensibilidade desta lírica, comumente classificada como expressionista que, a exemplo de conquistas líricas da modernidade, forjou imagens como hieróglifos a serem desvendados. A afirmação atônita de Rilke, por sua vez, toca num ponto cabal: o fato desta lírica sugerir a exclusão revela, de um lado, o tom elegíaco e quase desesperado de um mundo em ruínas e de outro, a saudade *Sehnsucht* de uma idade de ouro que um dia o império e os povos unidos pelo ideário supranacional da monarquia austro-húngara conheceram.

O autor Claudio Magris² assevera que a situação terminal do Império Austro-Húngaro foi imagetizada nos poemas de Trakl pela agonia outonal dos parques desertos, pela decadência dos muros, pela disposição de motivos grotescos de clara inspiração expressionista.

A lírica de Trakl é uma lírica de solidão que deixa o território da personalidade e atinge o *status* de universalidade: retrato fragmentado de uma época histórica, marcada pela decadência. Para Adorno, a lírica moderna define o poema como material através do qual se realiza a sedimentação e a cristalização involuntárias da relação entre o eu e a sociedade. Nesse sentido, o poema deixa de ser mera expressão subjetiva e alça seus conteúdos a uma dimensão de universalidade. Ainda segundo Adorno, "uma corrente subterrânea coletiva faz o fundo de toda lírica individual"³.

A obra de Trakl atinge a dimensão das inquietações do final do século XIX, que culminaram na catástrofe social e cultural da Primeira Guerra Mundial. Esta perspectiva não exclui outros aspectos desta lírica, como a descentralização do

² MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Otto Müller Verlag. 1988, pp. 192-193.

³ ADORNO, T. W. *Os Pensadores. In: Lírica e sociedade*. São Paulo, Abril, 1980. p. 220.

sujeito ou os conflitos familiares pertinentes a uma análise psicológica. Talvez esses influxos determinem uma composição lírica feita de imagens recompostas e rearranjadas vertiginosamente e de modo tão variado no corpo dos poemas.

No prefácio de seu livro, Walther Killy assevera que a estrutura da poesia trakleana não é passível de ser formulada, justamente porque se baseia no mais profundo da alma.⁴ A justificativa dessa afirmação encontra-se numa citação de Béguin sobre o papel das metáforas e das imagens, que destroem o universo sensível e orientam o poeta para uma região além de nós mesmos, mais profunda. (Apud Killy 1960: 37).

Na profusão de estudos hermenêuticos devotados à lírica de Trakl, sobretudo nos anos 50 e 60, uma vertente desta lírica multifacetada passa quase despercebida: a inspiração de cunho romântico que se revela na disposição de motivos azuis, sobretudo na fase final situada nos anos de 1912 a 1914. Ainda que fases iniciais da lírica de Trakl apresentem cores quase caleidoscópicas como vermelhos, amarelos, verdes, rosas, negros, castanhos, prateados e dourados, na fase de 1912 a 1914 é a cor azul que sobressai.

Por sua vez, Regine Blass afirma que as metáforas azuis da última fase poética de Trakl constituem um campo semântico de atualizações da produção inicial, mais escassa de cores e repleta de figurativismos florais e primaveris do *Jugendstil*. É a última fase lírica de Trakl que reflete uma evolução estética e estilística, na qual a cor azul alcança um lugar de destaque.

As tendências de interpretação que preconizam um caráter abstracionista, sobretudo a partir das palavras que autonomizam as cores “palavras-cor”

⁴ KILLY, Walther. *Über Georg Trakl*. Göttingen: Vandenhock & Rupprecht, 1960. p. 3: “Sie werden nie formulierbar sein, eben weil sie im Tiefsten der Seele gründen”.

(*Farbwörter*)⁵ -, requerem uma comparação interdisciplinar, histórica e cultural de tendências análogas nas artes plásticas e na música. Os poemas de Trakl desfiguram seres e objetos do mundo empírico e compõem fenômenos estéticos a partir da profusão de cores e de imagens. A lírica do poeta suscita um paralelo com a pintura e Kemper⁶, em sua interpretação do poema de 1910, *Im Winter (No Inverno)*, compara a plasticidade do poema a um quadro de Pieter Bruegel de 1565, *Die Jäger im Schnee (Os caçadores na neve)*. Ao invés de articular-se uma associação entre o campo frio e a escuridão, o poeta liga o frio ao branco e à luz. Kemper cita a formulação de Denneler, para o qual o poema de Trakl suscita impressões através do efeito da iconicidade, de um meio poético genuíno e análogo ao do pintor:

“Os motivos são escolhidos segundo o princípio de equivalência (no sentido de Jakobson) e aproximados semanticamente e estruturalmente uns aos outros. Nisto a função do simbolismo fonético é especialmente importante, como poderemos ver observando a primeira estrofe. Para a visualização e construção imaginativa das imagens da primeira estrofe, a seqüência organizada por Trakl é irreversível: O campo reluzia branco e frio”⁷

No poema *Im Winter* a cor branca é corporificada pelo campo e exemplifica como, nos poemas de Trakl, o mundo é apresentado pela força das imagens, em detrimento da discursividade.

⁵ KEMPER, Hans-Georg. *Gedichte von Georg Trakl*. Literaturstudium. Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 1999. p. 8: O termo *Farbwörter* é de Kemper e é explicitado no prefácio deste livro.

⁶ *Id* p. 8. No ensaio de Kemper *Form-(De-) Konstruktion Poetische Malerei im Reihungsstil*. p.51.

⁷ *Id*. p. 50: “Die Motive werden dazu nach dem Äquivalenzprinzip (im Sinne Jackobsons) ausgewählt und einander semantisch und strukturell angenähert. Dabei ist die Funktion der Lautsymbolik besonders wichtig, wie ein Blick auf die erste Strophe zeigen soll. Für Visualisierbarkeit und imaginativen Aufbau der Bilder in der ersten Strophe ist ihre von Trakl angeordnete Reihenfolge unumkehrbar: “ Der Acker leuchtete weiss und kalt”

A leitura de Carone Netto, na obra *Metáfora e Montagem*, registra a tentativa de compreensão de estruturas paratáticas de diferentes poemas segundo uma concepção cinematográfica e de disposição de planos, nos quais as imagens são conjugadas pelo contraste ou pela semelhança.

A tarefa que se nos impõe é mais limitada do que a de Carone, uma vez que elegemos para análise a cor azul no espectro cromático da lírica de Trakl. Porém antes de chegarmos a uma leitura da cor, é necessário reconhecermos que, do ponto de vista hermenêutico, uma exposição, ainda que breve, da interlocução entre pintura e poesia é inerente a qualquer leitura da cor. Nesse sentido, o capítulo I abordará o conceito do *ut pictura poesis* (poesia é como pintura) e sua dissolução no século XVIII por meio de um reconhecimento do caráter imagético da poesia. Nestes termos, a discussão deslocou-se da *mimesis* para uma teoria de linguagem que não podia prescindir das imagens enquanto produtoras de sentido.

A fim de analisarmos a cor azul na lírica trakleana, é mister que se tenha em mente a discussão sobre o emprego tradicional das cores, dado que houve uma mudança de atitude em relação ao espaço.

A teoria clássica da pintura sempre preconizara a disposição espacial nas telas de cores primárias quentes e vivazes como o amarelo e o vermelho em contraposição ao azul, que devia ser reservado às distâncias e aos espaços longínquos. Assim, Leonardo da Vinci - o *Mestre do Sfumato* - balizou em seu tempo alguns conceitos sobre a cor azul, associando-a ao céu e aos espaços longínquos e conseqüentemente, ao segundo plano da tela. Esse caráter aéreo, etéreo e inacessível da cor azul foi difundido pela iconologia cristã da Idade Média, que elegeu o céu cristão (reino de Deus) como o domicílio natural desta cor, além de outros motivos tradicionais como a água (o mar), sempre associados ao azul. A

história da cor azul é um produto cultural e fruto de uma longa evolução e de uma mudança de valores simbólicos.

A civilização greco-latina elegera uma tríade de cores dominantes composta pelo vermelho, branco e preto e essas cores constituíram o arcabouço de representações culturais, simbólicas e iconológicas da antiguidade, porém deve-se ressaltar o fato de que as dificuldades materiais de produção da cor azul determinaram a supremacia da tríade dominante aliada à recusa, ao desprezo e à desvalorização que os romanos imputavam a essa cor.

A fim de traçarmos um quadro da mudança de percepção da cor azul ao longo do tempo propõe-se a exposição, no segundo capítulo, de considerações teóricas do historiador francês Michel Pastoreau sobre esta cor. Esses postulados partem de uma dimensão e de um papel cultural diminuídos da cor azul na Antiguidade, cuja valorização chega ao ápice pela introdução do culto à Virgem Maria na Europa. Levam-se em conta os fatos de que a iconologia cristã difundiu o culto do manto azul e dignificou a expressão imagética preponderantemente espiritual desta cor, inserida no universo de representações simbólicas.

Antes de se chegar à força da imagem na lírica expressionista de Georg Trakl que, do ponto de vista cromático, revela uma obsessão pela cor azul, serão abordados, no capítulo III, alguns postulados da obra *Teoria das cores* de Goethe.

A reflexão de Goethe sobre a cor instaura um processo cognitivo e poético desta enquanto um objeto que foi autonomizado pela arte moderna. A filiação romântica do Expressionismo reside na valorização da subjetividade e da emoção, conjugada à criatividade do gênio como um ser único, assim como a subversão dos cânones do figurativismo na representação.

O caráter multifacetado do Romantismo é unificado pelo anseio de superar as antinomias da civilização moderna. O poeta expressionista Gottfried Benn (1886-1956) afirmou que os germes da dissonância na estética expressionista, como a genialidade e demência, o espírito puro e o demonismo remontavam ao século XIX, com a lírica de Hölderlin, a música de Wagner e o *Fausto* de Goethe. (APUD DIAS 1999:9). Apesar de variadas vertentes como a filosófica, a religiosa, a mística, a popular e mítica, o Romantismo era essencialmente impregnado de idealismo, que aspirava à unidade e à substância espiritual entre o homem e a natureza, opondo-se a toda visão ou interpretação racionalista da realidade.

Liberto dos cânones classicistas, o artista romântico é ligado ao culto do gênio e sua expressão justifica-se no poder mágico da sugestão emocional que seduz e enreda o receptor por meio de uma escrita fundada em imagens.

Para Anatol Rosenfeld⁸, o Romantismo quebrou normas e cânones clássicos como a proporção, o equilíbrio, a racionalidade e a harmonia. O autor clássico apagava-se em sua obra, considerada como fechada, ao passo que no Romantismo o que importava era o artista, sua subjetividade e sua auto-expressão. As obras românticas apresentam um caráter aberto, atetônico. Assim o fragmento, o esboço e as formas breves começam a ser valorizados, pois o que importa é a criação e não sua conclusão.

Sabe-se que o Romantismo orientou-se pela busca de uma poesia universal, a interpenetração de todos os gêneros e domínios do saber humano e foi nesse sentido que a ânsia dessa idealização artística elegeu a estética do fragmento e, portanto, do caráter inacabado da obra, como fomentadora da idéia de uma evolução constante.

⁸ GUINSBURG, J./ ROSENFELD, Anatol. *O Romantismo*. Um Encerramento. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 280.

No capítulo IV abordaremos o Romantismo com o intuito de detectarmos neste movimento tão heterogêneo as matrizes de imagens e de motivos azuis de Trakl que possuem uma filiação romântica. O apelo da distância, de uma saudade inata – *Sehnsucht* – imbuiu a alma romântica de uma sede insaciável do infinito, do inalcançável. O símbolo emblemático deste movimento, a flor azul, ressaltou a dimensão etérea, assim como o anseio do inatingível. A flor, que a Antiguidade greco-latina elegera como *leitmotiv* da beleza, da efemeridade dos seres, especialmente da mulher e de sua beleza, assume no Romantismo alemão o anseio ideal do sonho, além de reafirmar imagetivamente a filiação cromática da cor azul à cor preta e, portanto, às tenebras encantadas da noite.

Na literatura, Novalis e Tieck elegeram a noite como o domínio do sonho e de esferas oníricas do imaginário sendo, também o reino de uma profusão e riqueza de cores. A visão romântica infundiu nas artes pictóricas e na literatura, sobretudo na lírica, elementos mágicos encantatórios e que provinham do ocultismo e da tradição heterodoxa do misticismo cristão. Certos motivos, em Trakl, como a remissão voluntária à flor azul, presente no poema *An Novalis*, traduz uma afinidade eletiva do poeta com a herança romântica.

No ambiente cultural romântico de intensa interlocução entre pintura e poesia veremos, segundo notas de Ricarda Huch, como no domínio da pintura, quadros do pintor romântico alemão Caspar David Friedrich possuíam uma aura transcendente e mística, uma vez que o estudo da natureza implicava a complexidade de seus aspectos físicos, como a passagem do tempo e das estações relacionadas a uma dimensão simbólica das fases da vida.

Para facilitar a análise comparativa posterior, o capítulo V é constituído essencialmente por blocos temáticos que nortearão a discussão, a saber: em

Novalis, a mística noturna, o crepúsculo, poeta-vates motivos órficos. Veremos como o misticismo de Novalis cultua a noite primordial, o eterno feminino e como, em Friedrich Hölderlin (1170-1843) a dimensão de *poeta vates* (implicitamente ligado ao culto do gênio) e a remitização podem ser consideradas como heranças temáticas próprias do Romantismo. Estudos analíticos intertextuais de autores como Kurt Wölfel (APUD BLASS 1960: 121) assinalam influências de Hölderlin na lírica de Trakl, no que diz respeito ao valor estético da personificação de conceitos abstratos por meio de mitologias, mitos e mistérios.

Nos franceses os blocos temáticos são símbolos e hieróglifos, idade de ouro e desregramento dos sentidos) e que foram escolhidos por evidenciarem traços e características da lírica moderna que explicam certos procedimentos de Trakl.

Trakl herdou de Baudelaire o culto fervoroso às imagens. Grande crítico de arte de seu tempo e arauto da modernidade lírica, Baudelaire cultuava a arte romântica e versejou em um novo estilo.⁹

A influência literária e estética de Baudelaire na lírica trakliana é atestada pela própria biografia do poeta austríaco, dado que o interesse de Trakl pela poesia francesa foi despertado pela governanta da família, uma alsaciana chamada Marie Boring. As crianças se comunicavam entre elas e com a governanta em francês e em alemão com os pais. Em sua obra dedicada à vida de Trakl, Otto Basil¹⁰ revela que Trakl se interessara no ginásio pela obra de Baudelaire *Les Fleurs du Mal* e por determinados simbolistas. Outro indício que justificaria a filiação de muitos exotismos da primeira fase da lírica trakleana baseavam-se no conhecimento de escritos de autores como Huysmans, Loti, Maerterlinck, Louÿs, Rodenbach e Leberghe.

⁹ RIFFATERRE, Hermine. B. *L'Orphisme dans la Poésie Romantique*. Paris: A.G. Nizet, 1970. Na página 36 lemos que "as imagens não são tiradas de um alfabeto universal onde cada coisa tem seu lugar e seu sentido. p.36.

Ao lado de influências baudelairianas dispõem-se ainda considerações sobre Rimbaud, pelo fato deste ter influenciado a lírica mais madura de Trakl. Basil¹⁰ afirma que Trakl conheceu a obra de Rimbaud por meio da tradução publicada pela editora *Insel Verlag* em 1907. Além disso, autores como Béguin¹¹ asseveram que Rimbaud, mesmo sem saber, retomou ambições do Romantismo alemão na liberação e valorização do imaginário, ou seja, o poeta seria vidente ou gênio inspirado capaz de liberar o furor poético, o que incluía o não conformismo e a rejeição do filisteísmo dominante.

Rémy Colombat (nota que teóricos que se debruçaram sobre Trakl, como Bernhard Böschstein, Adrien Finck e Wolfgang Preisendanz assinalam o influxo de conteúdos simbolistas presentes em Rimbaud.¹² Para estes teóricos a influência de Rimbaud em Trakl pode ser verificada no léxico empregado, nas imagens e nos modelos de frases.

Ao atribuir cores, de modo aleatório, às vogais no soneto *Les Voyelles* e a despeito de ter classificado aquele procedimento como uma grande *buffonnerie*, percebe-se que Rimbaud afirmou, naquele soneto, o diálogo intuitivo da vida interior do poeta com as formas e seres do mundo empírico.

Rimbaud foi, ao lado de Baudelaire, um dos precursores de uma atitude não conformista aos grilhões da mimese na lírica; na pintura, telas de Kandinsky e de Franz Marc, assim como de outros pintores filiados às vanguardas plásticas, reafirmaram a oposição, instalada desde o Romantismo, ao primado do *ut pictura*

¹⁰ BASIL, Otto. *Georg Trakl mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt. 1965. p. 39.

¹¹ BÉGUIN, Albert *L'âme romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Paris: José Corti, 1991. p.520: "Ce n'est pas le propos de Rimbaud ni sa grande aventure exemplaire qui l'éloignent du romantisme allemand, dont il reprend, sans les connaître, toutes les ambitions majeurs;"

¹² COLOMBAT, Rémy. "Psalm". In: KEMPER, Hans-Georg. *Gedichte von Georg Trakl*. Literaturstudium. Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 1999, p.64.

poesis (poesia é como pintura), que norteava os tratados de poética e de pintura da Antiguidade.

A herança imagética do Romantismo, ao valorizar o onirismo e a expressão subjetiva, lhe atribuiu um novo valor. Ainda que o termo seja totalmente anacrônico em relação a esse movimento e o conceito psicanalítico do inconsciente surja com Freud, é o Romantismo que valida a expressão do inconsciente como valor estético. Sob este ponto de vista, as vanguardas plásticas e literárias do fim do século (Impressionismo, Fovismo, Pós-Impressionismo, Expressionismo, Cubismo e Surrealismo) foram fortemente influenciadas pelo Romantismo alemão

No capítulo VII, mencionaremos alguns princípios do almanaque *Über das Geistige in der Kunst* (Do Espiritual na Arte) de Kandinsky, como a atualização dos ensinamentos de Goethe e do Romantismo no sentido de que os românticos se opunham a uma interpretação racionalista da realidade em todos os campos: na ciência, na arte, na moral e na religião. Ao fazê-lo, consideraram a natureza como um organismo vivo que revelava a presença do absoluto no mundo empírico. Ainda neste capítulo, mostraremos a confluência desses postulados com alguns quadros de Franz Marc, que atestam um procedimento comum em Trakl: o emprego exarcebado de cores e a utilização destas como uma possibilidade expressiva autônoma.

Certo é que as imagens de Trakl deslocam o uso costumeiro e tradicional, sancionado pela linguagem na atribuição de cores a objetos e seres e são os azuis mais exarcebados na última fase (1912-1914), que motivam uma leitura dos poemas como uma sucessão de quadros, de telas dispostas ao olhar do leitor. Em alguns poemas, constelações de motivos azuis sugerem uma orientação romântica em sua vertente noturna, assim como a reatualização e a dimensão do *poeta-vates* que

vagueia e num tom nostálgico ou apocalíptico expõe o primado das imagens em um mundo em crise.

Ao colorir animais de azul, elementos do mundo vegetal como árvores e flores, partes do corpo humano tal como representantes do grupo *Der Blaue Reiter* o fizeram, um procedimento lírico de Trakl se singulariza: ao colorir substantivos abstratos, o poeta infunde em seu repertório lírico não só as cores, como também uma atribuição cromática insólita.

Conscientes do fato de que a abordagem metodológica da cor implica uma hermenêutica interdisciplinar e de que a grande dificuldade de interpretação reside na permutabilidade cromática dos motivos e signos, atrevemo-nos a fazer uma leitura que possa detectar, no corpo de alguns poemas, a filiação de motivos azuis ao Romantismo.

Numa lírica rica de imagens e multifacetada como a de Trakl, à qual os críticos atribuem um certo hermetismo, a análise da cor azul requer o conhecimento dos elementos cromáticos de percepção da cor azul. Um recorte cultural da cor azul pode efetivamente constituir o substrato de uma simbologia do poeta austríaco e de seu mundo em ruínas, assim como sinalizar uma herança imagética de filiação romântica: um mundo em decomposição identificado ao sentimento romântico de inadequação e não conformidade.

A constelação de motivos azuis na lírica de Trakl ultrapassa a abordagem da cor como um ornato e engendra uma capacidade expressiva autônoma. Logo, o azul na lírica trakleana explora não só zonas semânticas tradicionais como, como por exemplo, a cor do céu e a cor do mar, mas expande essas fronteiras ao efetuar o que seria considerado como um estranhamento cromático: a atribuição da cor azul a partes do corpo humano, seres do mundo animal e do mundo vegetal.

O rótulo de expressionista imputado à lírica de Trakl justifica-se no emprego de cores variadas, numa concentração que traduz um arrebatamento cromático. Procuramos focalizar um recorte da cor azul que possibilite interpretar níveis metafísicos engendrados nesta lírica, cujos valores mutáveis e intercambiáveis são dados a conhecer essencialmente em sua manifestação lexical, que não emprega somente a cor azul desde o modo mais tradicional, mas também em substantivos abstratos, como o silêncio e o lamento.

A fim de se operacionalizar o enquadramento teórico da cor azul e a discussão subjacente a respeito da interlocução entre pintura e poesia, é preciso partir de um elemento essencial do Romantismo: a valorização da transposição e integração das artes. Um trecho de um texto de Rosenfeld assim esclarece:

Em toda parte, o Romantismo ressalta e valoriza estas transposições e integrações das artes. Ora, não são precisamente elas que têm caracterizado as preocupações modernas no domínio artístico? O que se vê nas manifestações de vanguarda, na poesia, no teatro, no cinema e nas produções plásticas?

Não são quadros buscando a tridimensionalidade da escultura, massas esculturais confundindo-se com superfícies pictóricas, poesia querendo dominar o espaço e falar a linguagem visual, estrutura e movimento em incessante procura de integração e a conversibilidade? (grifos nossos) ¹³

No livro *O significado da pintura abstrata*, Mauricio Puls¹⁴ cita a concepção de Hegel, que afirmou que a pintura restringia as três dimensões do espaço à superfície sendo, portanto, uma arte estática e espacial por apresentar seus componentes simultaneamente. A lírica seria uma arte dinâmica, na qual os signos verbais se

¹³ GUINSBURG, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 290.

¹⁴ PULS, Mauricio. *O significado da pintura abstrata*. São Paulo: Perspectiva, 1998. p. 44. Nesta página lemos ainda: “Todo quadro é um expressão semiótica composta por um extrato material (significante) e um extrato material (significado). A imagem é um objeto social que reflete outro objeto, material ou ideal, que vem a ser a referência da sentença”.

sucediam no tempo. A despeito das diferenças das duas linguagens, estabelecida por Rousseau de que “o efeito das cores reside na sua permanência e o dos sons na sua sucessão” (Apud PULS 1998: 44), e tendo-se em vista a adoção de preceitos da modernidade na lírica e nas artes plásticas, que se pautam pela interlocução profícua entre estes dois campos de arte, é imperativo que se reconheça que um princípio comum as norteia: ambas são constituídas de uma matéria que expressa o pensamento e este, por sua vez, espelha uma referência material ou ideal.

Para tanto, no capítulo VIII efetuaremos um levantamento de motivos azuis em todas as fases da produção poética de Trakl: fase inicial, de 1909 a 1912 e de 1912 a 1914, a fim de que possam ser identificados os campos semânticos da cor com suas motivações simbólicas ou aleatórias. No entanto, o *corpus* usado na análise será o último bloco de poemas de Trakl (1912-1914): *Ruh und Schweigen*, *Elis*, *An Novalis*, *Am Abend*, *Abendland*, *Passion*, *Gesang des Abgeschiedenen* e *Helian*, que constituem o capítulo IX. A escolha da última fase é justificada pela concentração da cor azul nestes poemas.

O *corpus* deste trabalho é assim delimitado por traços de alguns poemas que marcam uma filiação romântica explícita, especialmente os poemas *Elis*, *An Novalis* e *Abendland* (Ocidente), tendo sido o último dedicado a Else Lasker-Schüler, poetisa expressionista e artista plástica que possuía afinidades eletivas com a cor azul e o Oriente místico, a ponto de ter forjado para si personas poéticas orientais e de ter afirmado a cor azul como a cor de uma saudade inata.

Dado que o recorte desta dissertação visa à detecção de motivos de filiação romântica como a noite, não nos furtaremos à utilização de alguns pressupostos teóricos do antropólogo Michel Durand, que muito nos esclarece quanto à identificação de constelações de mitos e motivos fundados sob a égide do regime

noturno da imagem. Discípulo de Bachelard, este antropólogo enfatiza o legado teórico deixado pelo mestre, que via inscritas na matéria as possibilidades de devaneio poético e da própria criação artística. Durand balizou o conceito de regime noturno da imagem constituído por uma constelação de imagens arquetípicas advindas de processos espaciais e temporais estritamente associados à noite e aos processos oníricos e que pressupunham um conteúdo simbólico e psicanalítico.

No ensaio *Poesia e Poema*, Octavio Paz assevera que palavras, sons, cores e outros materiais sofrem uma transmutação quando ingressam no círculo da poesia. Para ele, a criação poética envolve o ato de se colocar em liberdade a matéria:

“... a pedra da estátua, o vermelho do quadro, não são simplesmente pedra, cor, palavra: encarnam algo que os transcende e os ultrapassa. Sem perder seus valores primários, seu peso original, são também como pontes que nos levam à outra margem, pontes que se abrem para outro mundo de significados impossíveis de serem ditos pela mera linguagem. Ser ambivalente, a palavra poética é plenamente o que é – ritmo, cor, significado – e, ainda assim, é outra coisa: imagem. A poesia converte a pedra, a cor, a palavra e som em imagens”. (grifos nossos)¹⁵

A análise da cor não pode prescindir da matéria que esta reveste. Não se deve perder de vista o cerne deste trabalho como uma leitura da cor azul, sobretudo na terceira fase da lírica de Trakl, a ser exemplificada em alguns poemas, e o quanto esta é tributária em uma das vertentes do Romantismo em sua negação do racionalismo.

¹⁵ PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982, pp.26/27.

I. Poesia e pintura: uma relação controvertida

A abordagem da cor requer uma exposição dos preceitos que nortearam a interlocução entre a pintura e a poesia ao longo do tempo. A visão contemporânea reconhece que na lírica os signos verbais representam a estrutura dos seres, ao passo que a pintura é uma linguagem analógica por exhibir objetos. Em ambas as linguagens as imagens falam: seja a superfície cromática de um quadro, seja o conjunto sonoro e pictórico de um poema.

Os tratados de poética da Antiguidade foram forjados segundo o conceito do *ut pictura poesis*, de Horácio conceito sobre o qual foi embasado o arcabouço teórico sobre a interlocução entre a pintura e a poesia, consideradas como artes irmãs.

Horácio também ilustrou pictoricamente, através da descrição de uma estranha e híbrida criatura na poesia metalingüística *Ars Poetica*, a idéia aristotélica de coesão de uma poesia ou de uma pintura. Ao utilizar uma imagem quase "surrealista" de um animal composto de partes e órgãos pertencentes a vários animais, para exemplificar através de uma imagem o que os poetas deviam evitar em suas composições em termos da elocução,

O autor preconizou o reinado da verossimilhança plástica, ou seja, a poesia deveria ser composta segundo a *mimesis*, reprodução clara, fiel e verossímil do objeto. A elocução era a etapa do discurso retórico de escolha das palavras, e que se subdividia em dois elementos: a adequação (*adequatio*) em termos de busca da clareza, da correção, da elegância do discurso figurado e da linguagem ornada (*ornato*).

Desse modo, as qualidades dos textos poéticos e de belos quadros baseavam-se na clareza, na harmonia, na correção da totalidade, ou seja, as partes deviam integrar-se harmoniosamente na composição do todo.

Tertuliano associou a lírica à imagem cambiante de um pavão “multicolor, de várias cores, versicolor, nunca a mesma, mas sempre outra, embora sempre a mesma quando outra, tantas vezes mudando-se quantas movendo-se”¹⁶ e ao fazê-lo destacou a cor como um elemento que, ao ornar a linguagem, imprimia um caráter dinâmico à lírica.

A expressão *ut pictura poesis*, segundo Mario Praz¹⁷, expressaria não somente a correspondência entre poesia e pintura, como também o conceito horaciano de que alguns poemas agradam uma única vez enquanto outros resistem a repetidas leituras. Tanto a imagem de Tertuliano quanto a imagem de Horácio são imagens paradoxais: a primeira de exuberância e de harmonia; a segunda, desarmônica e multiforme não deixam de questionar cada qual a seu modo, a aura mutante da lírica.

Na obra *Instituições Oratórias*, de Quintiliano, embora sendo um manual do orador, não raramente encontramos a idéia de que é o decoro da linguagem que funda a distinção entre o poeta e o orador, cabendo ao poeta a exposição e o domínio do maravilhoso. Para o orador, o conhecimento das palavras envolvia uma

¹⁶ TERTULIANO, *De Pallio*, 3.1 In: Achcar, Francisco. *Lírica e lugar comum. Alguns temas de Híracio e sua presença em português*. Edusp, 1994. p. 32. A tradução é de Dante Tringali: “... multicolor et discolor et versicolor, numquam ipsa, semper alia, etsi semper ipsa quando alia, totiens denique mutanda quotiens mouenda”

¹⁷ PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo. Cultrix; EDUSP. 1982. p. 3.

familiaridade com o significado destas, com suas formas e valores rítmicos, ao passo que ao poeta seria facultada a liberdade de linguagem, o uso de figuras e a licença poética. Quintiliano utiliza a metáfora de armas com as quais o orador combatia e recomendava-se a si próprio, na busca da aprovação dos mestres e do louvor popular: "*Nec fortibus modo sed etiam fulgentibus armis proliatur*" (e combate com armas não apenas poderosas mas também fulgentes).¹⁸

Nestes termos, segundo Seligmann-Silva na introdução crítica do *Laocoonte*, a teoria das artes (da pintura e da escultura) foi desenvolvida segundo tratados de retórica e poética tendo, portanto, uma concepção lingüística¹⁹. Leonardo da Vinci defendera a supremacia da pintura ao revelar signos naturais ao privilegiado sentido da visão. Em sua obra *Tratado da Pintura*, o mestre afirma que "o engenho do pintor quer ser a similitude do espelho"²⁰, ou seja, caberia ao pintor eleger as melhores partes daquilo que via. O objeto e a matéria retratada deviam coincidir com a coisa espelhada. Da Vinci atribuía um caráter filosófico à pintura. A pintura não era uma imitação das obras da natureza e continha a invenção (inventio), ou seja, o inventário de todos os seres e lugares cingidos de sombra e de luz. A primazia da pintura em relação à literatura reside na representação das obras da natureza para os sentidos. Enquanto na pintura as obras são concebidas pelo olho como

¹⁸ QUINTILIANO. *Institutio oratória*, 8.3: "de ornatu" (1-7). Handout de palestra apresentada por Angélica Chiappetta na VI Semana de Estudos Clássicos "Mito e Literatura". "A elocução retórica e o mito da beleza feminina"

¹⁹ LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

²⁰ PINO, Paolo. *Diálogo sobre a pintura*. Tradução, apresentação e notas de Rejane Bernal Ventura. Cadernos de tradução. número 8. FFLCH, 2002. p. 137.

similitudes naturais, na poesia as impressões são traduzidas pelas letras e pela imaginação.

O *abbé* Dubos, partindo de uma teoria mecanicista do século XVII sobre o funcionamento do cérebro, também atribuíra à linguagem da pintura um culto visual preponderante na apreciação estética, por não ser intermediado por signos artificiais, como na poesia.

Na tradição estética alemã, Lessing descartou quaisquer relações entre a pintura e a poesia, considerando-as como campos distintos. Ele qualificou “a pintura como a transfiguração de um suceder simultâneo e a poesia como a tentativa de uma descrição de estados sucessivos”²¹. No prefácio de sua obra *Laocoonte*, Lessing atribui aos críticos de arte deduções equivocadas e rasas sobre a concordância dos objetos e dos modos de imitação entre pintura e poesia, sendo que essa atitude teria causado na primeira o alegorismo e na segunda a mania de descrição.

Na obra *Essais sur la Peinture*, Diderot reconhece a relação profícua entre pintores e poetas: “*Encontramos os poetas nos pintores e os pintores nos poetas*”. Ainda segundo ele, “*A paisagem dos quadros de grandes mestres é útil também a um autor como a leitura de grandes obras a um artista*”.²²

Esteta e filósofo, Diderot exerceu grande influência na evolução nas concepções estéticas, e sua obra, traduzida por C. F. Cramer em 1797, teve grande repercussão na Alemanha. Goethe e Schiller foram notoriamente influenciados pelas reflexões estéticas do filósofo francês, a ponto de lhe terem rendido homenagem e construírem suas próprias estéticas conforme a adoção do procedimento dialético de

²¹ LESSING, *Op. cit.* p. 9.

²² DIDEROT. *Essais sur la peinture*. Tome V. Introduction par Jean Pierre. Textes établis et commentés par Roland Desné. Editions Sociales, Paris, 1955, p. 119.

Diderot. Em seus comentários sobre os ensaios, Goethe reconhece a riqueza dos pontos de vista e dos paradoxos que as leituras da reflexão estética do filósofo suscitavam. Schiller compartilhava essa visão e escreveu a Goethe:

Ontem, por acaso, me quedei na leitura de Diderot, que me encanta realmente e que movimentou as profundezas de meu espírito. Cada um de seus aforismos é um clarão que ilumina os segredos da arte e suas observações decorrem do que a arte tem de mais alto e de mais íntimo...Estas observações valem igualmente para tudo que se relacione com a arte e constituem indicações para o poeta como também para o pintor. (APUD DIDEROT 1955: 8)

Goethe respondeu que concordava: que aquela era uma obra magnífica e que falava com mais utilidade ao poeta do que ao pintor. Schiller e Goethe comentam também que encontraram nos *Essais* concepções valiosas para a literatura. Esta visão de interdependência criativa entre poesia e pintura reflete, em última instância, o embate sobre o papel da imaginação nas duas artes.

Esta visão de interdependência criativa entre poesia e pintura contapõe-se à concepção de Lessing. No prefácio de sua obra *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da Poesia*, Lessing admite que a concepção de mimesis ou *ut pictura poesis* ou seja, a aplicação dos princípios da pintura à poesia, foi aplicada com parcimônia e exatidão por Aristóteles, Cícero, Horácio e Quintiliano. (LESSING 2002: 9). Os críticos de arte modernos forçaram os limites de convergência entre estes dois campos, no que dizia respeito à recepção - *receptio*, aos objetos e aos modos.

Para outros, como o autor Louis Hourticq, da Academia de Belas Artes francesa, a influência entre as artes pictóricas e a poesia leva a afinidades e incompatibilidades entre as palavras e as imagens, uma vez que “a pintura é inferior

à literatura por não poder analisar a vida moral, mas a primeira possui a superioridade de sugerí-la ao mostrar a vida dos rostos e das atitudes”.²³

A literatura para tornar-se pintura não tem, portanto, que fazer seu esforço na escolha de imagens e palavras. Não é a descrição analítica que evoca melhor o que esta quer nos mostrar; ela tem o inconveniente de chamar nossa atenção sobre os detalhes sucessivos, uma vez que nossa visão procede sinteticamente e recolhe na memória um traço característico que basta na reconstituição de um conjunto.²⁴

O trecho acima corrobora a premissa de Lessing no que diz respeito a diferentes meios da pintura e da poesia. No entanto, para este autor, a oposição entre as artes plásticas e a literatura não é uma rivalidade e sim um paralelismo, sendo que a poesia recebe o impulso das artes plásticas. A fim de se operacionalizar um recorte da cor azul na lírica expressionista de Trakl que, por sua vez, pressupõe uma interlocução entre pintura e poesia, é preciso remontarmos à história da cor azul no Ocidente.

²³ HOURTICQ, Louis. *L'art et la littérature*. Paris: Flammarion, 1946. pg. 5 : “Les relations de l'art et de la Littérature, l'influence réciproque de ces deux modes d'activité créatrice se ramènent aux affinités ou incompatibilités entre les mots et les images”. Lemos ainda na página 99: “La peinture a sur la littérature l'inferiorité de ne pouvoir analyser la vie morale; mais elle a la superiorité de la suggérer en montrant la vie des visages et des attitudes”.

²⁴ *Id.* p. 7.

II. Breve história da cor azul

O homem reproduziu, fabricou e dominou tardiamente a cor azul. No neolítico, esta cor não é encontrada em nenhuma pintura e muito menos no paleolítico com o aparecimento das primeiras técnicas de pintura.²⁵

Povos do Oriente Médio e Próximo e especialmente os egípcios consideravam o azul uma cor benéfica que afastava as forças do mal. Os egípcios produziram tons de azul e de azul-verde a partir de silicatos de cobre. Estes tons possuem um aspecto vítreo e precioso e são encontrados em estatuetas, figurinhas e pérolas da mobília funerária.²⁶

O estudo teórico da cor azul realizado por Pastoreau não perde de vista a idéia de que a Antiguidade greco-romana apreciava as cores vermelha e púrpura e relegava a cor azul a um plano inferior. Essa argumentação explora o fato de que a reprodução e a fabricação da cor azul no Ocidente se deu tardiamente e de que foram o ramo comercial de tingimento de tecidos e de comercialização de pedras os fatores determinantes de todas as representações ideológicas e estéticas da Antiguidade.

Os celtas e germânicos utilizavam a *guède*, uma planta selvagem que nascia nos solos úmidos e argilosos de inúmeras regiões da Europa, cujo princípio colorante chamava-se indigotina. Os povos do Oriente Médio importavam da Ásia, especialmente da Índia e da África, uma planta que continha o índigo, princípio de coloração. Já os gregos e romanos conheciam o índigo asiático e o distinguiam do

²⁵ PASTOREAU, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2002. p. 13.

²⁶ *Id.* p. 23

azul dos celtas e germânicos a ponto de o terem nomeado *indicum*. Os gregos e romanos acreditavam que, no caso do índigo, se tratasse de uma pedra que vinha do Oriente, formada por blocos compactos de folhadas secas e prensadas (PASTOREAU 2002: 18). Esses povos importavam pedras da Armênia (*lapis armenus*), do Chipre e do Monte Sinai (*caeruleum cyprium*). Os romanos conheciam as pedras preciosas como a safira e o lápis-lazúli. As principais jazidas de lápis-lazúli encontravam-se na Sibéria, na China, no Tibet, no Irã e no Afeganistão. A pálida cor azul das pinturas greco-romanas deveu-se ao alto preço, às dificuldades de extração e purificação do material em pigmento, ao passo que o mundo muçulmano e cristão revelava um azul mais belo e puro.

Estas referências sobre a origem e o comércio dos materiais (plantas e pedras), assim como a utilização da cor azul nas artes plásticas, fornecem indícios sobre a utilização e a percepção negativa da cor azul pela Antiguidade e apontam para o conseqüente estabelecimento do sistema de representações das cores dominantes nas sociedades indo-européias.

Segundo Pastoreau, ainda que a cor azul tenha-se afirmado tardiamente na sociedade humana, nos dias de hoje ela é de longe a cor preferida da Europa ocidental. Mas nem sempre foi assim: da Antiguidade greco-latina ao século XI, o sistema de representações sociais, institucionais e simbólicas fundou-se na tríade das cores dominantes: o branco, o preto e o vermelho. Esta última cor associada à cor púrpura fez parte, na sociedade grega, da supremacia imagética nas artes. Teorias das cores de Demócrito, que enfatizava a substância, e de Platão, que acentuava um caráter estetizante, dignificavam o aspecto brilhante e resplandecente das cores.

As cores vermelha e púrpura traduziam as cores da luz na expressão lírica de poetas como Safo. Não raro as qualidades de Afrodite eram apresentadas na cor púrpura e a cor rosa aparecia em outras figuras femininas. No entanto, a cor vermelha era considerada a cor da poesia - *die Farbe der Dichtung*. A poesia homérica também elegeu uma seqüência de imagens púrpuras do mar como um símbolo de perigo mortal (1990: 204). Os gregos possuíam afinidades eletivas com as cores vermelha e púrpura, sendo que a composição de quadros, de representações cênicas, nas quais a face de certos personagens ostentava o vermelho como forma de ênfase na apreensão da cena por parte do observador. Também segundo Goethe, “os imperadores romanos eram extremamente ciosos do púrpura”.²⁷

A propósito de uma paleta de cores mais diversificada na pintura grega, Stulz menciona que, contrariamente à dinâmica das cores na ilustração épica, que atribua à cor vermelho-púrpura um teor mais poético, mais elevado no escalonamento cromático, os pintores do período micênico fugiam à regra:

“Os pintores dos tempos micênicos encontram-se ainda sob a influência dominante da arte de Creta. Naturalmente aqui e lá têm-se uma impressão não naturalística das cores.(Farbgebung). Essas cores não naturais não vêm de uma paleta limitada. As cores, de que dispunham os pintores de Tirana eram variadas e estendiam-se até o rosa, o violeta, o amarelo e o azul, assim como por exemplo os dois fragmentos de uma cena de caça de Tirns, em 1250, com caçadores, cachorros e presas nessas cores”²⁸

²⁷ GOETHE, W. Doutrina das Cores. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 141.

²⁸ STULZ. *Op. cit.* p. 72.: Die Malerei der mykenischen Zeit stand noch unter dem beherrschenden Einfluss der kretischen Kunst. Den Eindruck nicht naturalistischer Farbgebung hat man hier wie dort. Diese unnatürlichen Farben kommen nicht von einer beschränkten Farbpalette: Die Farben, die den Malern in Tiryns zur Verfügung standen, waren vielfältig und reichern bis rosa, violett, gelb und blau, so etwa die zwei Fragmente einer Jagdszene aus Tiryns, um 1250, mit Jägern, Hunden und Wild in diesen Farben.

O azul era mera cor de fundo nas policrômicas escultura e arquitetura gregas e as cores dominantes eram o vermelho (eleita como cor da luz), o preto, o amarelo, o branco e o ouro (amarelo), cores que, como mencionamos acima e que, segundo Plínio, na obra *História Natural*, constituíam a paleta de pintores. Foi, no entanto, a arte bizantina, vinda do Oriente, que introduziu cores mais verdes e azuladas na paleta dos pintores e elegeu a cor azul como a cor da água e da luz.²⁹

Os gregos não rechaçaram a cor azul como os romanos e em seu trabalho sobre a caracterização simbólica da cor azul, Tornquist³⁰ assinala que na Grécia o azul era a cor de Zeus e o índigo de Netuno. Este autor elenca no rol simbólico das cores a concepção de que o azul é a cor mais espiritual e que o azul índigo infunde um tom misterioso e triste. Essa cor é ligada ainda ao mar e à água, que simbolizam as profundezas do inconsciente e de seus domínios encantados. Se as artes pictóricas gregas não aboliram a cor azul relegaram, porém, esta cor a um segundo plano. Os romanos percebiam a cor azul como “uma cor sombria, oriental e bárbara” (PASTOREAU 2002: 27).

Para eles, essa cor era freqüentemente associada aos infernos e à morte. Pastoreau assinala o fato de que no começo da república e do império, vestir-se de azul era extremamente desvalorizador e excêntrico. Quanto ao aspecto físico, ter olhos azuis era considerado uma desgraça física: nos homens significava um traço efeminado, bárbaro e ridículo e nas mulheres signos de naturezas não-virtuosas. No teatro, Terêncio (comédia *Hecyra*, 160 a. C), associa olhos azuis aos cabelos ruivos e frisados, à medida gigantesca e à corpulência adiposa. Pastoreau cita ainda

²⁹ PASTOREAU, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil., 2002. p. 23.

³⁰ TORNQUIST, Jorrit. *Colore e Luce- lo spettro orchestrato in teoria e pratica*. Milano: Ikon editrice srl, 1996.

numerosos autores e personalidades do mundo romano que desconfiavam e menosprezavam a valorização da cor azul, por causa dos celtas e germânicos. Ovídio, por exemplo, comentou que os germânicos tingiam seus cabelos brancos com a *guède*, Plínio afirmava que as mulheres dos bretões pintavam o corpo de azul antes de rituais orgásticos. Também segundo César e Tácito, os bárbaros, celtas e germânicos tinham o hábito de pintar o corpo de azul para assustar os adversários. (PASTOREAU 2002: 27).

“Assim como na Roma antiga o azul permanece, na alta Idade Média, uma cor pouco valorizada simbolicamente. Ainda que o azul esteja presente na vida cotidiana, nos tecidos e roupas da época merovíngia, como uma herança bárbara, essa ausência na liturgia e no mundo de símbolos e emblemas transforma-se, nos fins da época carolíngia, sobretudo nas miniaturas em uma cor de fundo, que em certas imagens atua como uma iluminação vinda dos planos mais distantes aos mais próximos do espectador”.

Os códigos da vida social e religiosa são fundados nas cores branca, vermelha e preta e na cor azul. Mesmo o céu, ao qual o cristianismo devota um culto privilegiado, é representado de branco, vermelho ou dourado (2002: 32).

De fato se, como dissemos, a tríade de cores dominantes como o branco o vermelho e o preto sempre dominou o plano simbólico, iconográfico e iconológico da Antiguidade greco-latina até o século XI, foi somente a partir do século XII que, na visão de Pastoreau, um fato decisivo mudou radicalmente a supremacia da tríade: a representação na pintura do manto azul da Virgem Maria, como símbolo de luto. Antes disso, a virgem sempre vestira cores sombrias e discretas, que evidenciavam o luto pela morte de seu filho. A própria cor estatuária da Virgem obedeceu à cronologia de quatro cores: a cor dourada da arte barroca, o branco, cor da pureza e

virgindade conferido pela igreja à Virgem, por volta de 1854, e o preto pela dor do filho perdido e o azul, cujo prestígio foi instaurado pelo culto da virgem, culto esse que constituirá o fator de expansão e prestígio da cor azul em todos os domínios da criação artística, sobretudo na produção de vidros nos canteiros das catedrais, nos esmaltes, na produção de objetos litúrgicos. Por sua vez, a iconologia cristã difundiu, popularizou e valorizou a cor azul como um símbolo de purificação e de elevação espiritual então ao atribuir a cor azul ao manto da Virgem. A cor azul passa a denotar uma ascensão espiritual e uma elevação.

O autor Louis Hourticq³¹ assevera que não podemos conceber o Cristianismo sem as Escrituras e tampouco podemos conceber e o paganismo sem as imagens, sendo estas as duas formas pelas quais o homem fez a ligação da idéia de Deus com uma realidade material. Assim sendo, as imagens da pintura e da estatuária exercerão uma ação constante no sentimento e na imaginação cristã no curso dos séculos. Ainda que esse autor não delimite a cronologia das relações entre a plástica e a poesia, ele afirma que as relações entre as duas artes se misturam na história do Cristianismo. Atendo-se à plástica bizantina, ele assevera que esta, de uma forma artificial e paradoxal, conciliou o realismo grego e o decorativismo oriental, assim como a religião conciliou as imagens e o monoteísmo iconoclasta. A pintura bizantina perpetua a Grécia clássica, ao passo que a estatuária perdeu o senso de relevo que possuía da escultura. Para esse teórico, a submissão da pintura à literatura é atestada pelos textos evangélicos, que fornecem a base da ilustração das imagens bizantinas (HOURTICQ 1946: 145). Ainda segundo ele, o culto da virgem Maria nasceu mais dos ícones do que dos Evangelhos, pois a pintura bizantina destacou as figuras que emocionavam a sensibilidade cristã da iconografia

³¹ HOURTICQ, Louis. *L'art et la littérature*. Paris: Flammarion, 1946, p.145.

evangélica. É nesse período que os monges do Oriente ornamentaram a Virgem de ouro e de esmalte (1946: 147). No fim do século XIII, o tema da virgem e do menino Jesus foi tratado com muito fervor pelos mestres seneses e florentinos.

Mas a cor azul não foi relacionada indiretamente à cor preta apenas pela representação iconológica do luto da Virgem. Da Vinci pautou suas premissas sobre a cor azul em bases físicas, determinando que a visão de um objeto distante, através da atmosfera, ela mesma azul, emitia poucas radiações visíveis. A esse propósito, Lapicque³² afirma que a idéia mais cara a Leonardo da Vinci era que a cor azul ligava-se a um princípio tenebroso.

Assim, a tradição clássica da pintura postulava que se colocassem os azuis nas distâncias (no segundo plano da tela) e que se reservassem os vermelhos, alaranjados e os amarelos vivos para os primeiros planos. A lógica de disposição cromática de da Vinci corresponde aos princípios clássicos da pintura, que delegavam à cor azul o princípio aéreo e distante. Contudo, foram os impressionistas que mantiveram uma posição de independência em relação à teoria do obscurecimento e dos tons azulados, como da Vinci a formulara.

Ainda que Leonardo da Vinci tenha unido as cores azul e preta ao princípio aéreo e distante, do ponto de vista naturalista este princípio era irracional, uma vez que qualquer mancha de azul evocava um corpo terrestre e sombrio e inviabilizava um ponto de vista naturalista das paisagens (LAPICQUE 1951: 124).

³² LAPICQUE. CH. La couleur dans l'espace. In: *Formes de l'Art Formes de l'Esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. p. 107/111.

III. Goethe e as cores: uma incursão científica e poética do olhar

Assim como Da Vinci, Goethe também afirmou em sua obra *Doutrina das Cores - Die Farbenlehre* - o princípio aéreo e distante da cor azul. Antes de nos determos na análise desta cor, acreditamos que seja oportuno ressaltarmos algumas premissas desta obra, publicada em 1813, que instaurou a tentativa de unir a ciência e a poética. Esta produção teórica contrapunha-se formalmente à teoria física da cor de Newton, estando esta última centrada na concepção da derivação da cor a partir da luz. Contrariamente, Goethe pressupunha que a luz possuía uma afinidade eletiva com a cor e que a luz não poderia simplesmente ser composta de luzes coloridas. Segundo Marco Giannotti, no prefácio de sua tradução da *Doutrina das Cores*, esta oposição refletia uma polêmica instaurada pelo idealismo alemão, que não separava o homem do mundo: “o idealismo alemão recusa a ótica mecanicista, já que interpreta tanto a natureza quanto a arte a partir da idéia de organismo, de uma finalidade interna”.³³

A metáfora que Goethe atribui à teoria das cores de Newton é a de uma cidade construída precocemente e que teria sido fortificada e guarnecida a cada ataque ou conflito. Assim sendo, a afirmação de Goethe de que as cores são ações e paixões da luz, instaura um olhar humano, que, liberto de dogmatismo, elege o olho humano como um centro que observa, reflete e sintetiza.

A idéia de que a construção do mundo sensível passa necessariamente pelo olho, órgão que, em última instância, deve sua existência à luz, articula a idéia de que a cor é o meio pelo qual a natureza se revela à visão: “a cor é um fenômeno elementar da natureza para o sentido da visão, que, como todos os demais, se

³³ In: GOETHE. W. *Doutrina das Cores*. São Paulo: Nova Alexandria, 1993. p. 37.

manifesta ao se dividir e opor, se misturar e fundir, se intensificar e neutralizar, ser compartilhado e repartido, podendo ser bem mais intuído e concebido nessas formas gerais da natureza” (GOETHE 1993: 45).

Esta definição privilegia o caráter de reflexão nos fenômenos físicos de luz e de cor, mas condiciona, sobretudo, a existência da natureza à revelação desta aos sentidos. Cabe, pois, a constituição da visão baseada na luz, sendo que as cores só podem aparecer junto à luz e não como produtos de composição da luz como queria Newton.

Goethe estipulou que o círculo cromático pressupunha a complementaridade no olho de cores compostas e diametralmente opostas. “Assim, o amarelo requer o violeta, e nesta cor encontram-se o azul e o vermelho; o laranja requer o azul, que é composto pelo amarelo e pelo vermelho; o púrpura requer o verde que reúne o azul e o amarelo, e vice-versa. Apesar de considerações sobre o círculo cromático, importa salientarmos que Goethe atribuía à cor azul uma afinidade com o preto e, como já dissemos, o culto da cor azul do manto da Virgem passou antes pela cor negra do luto. A polaridade entre as cores amarela e azul determina oposições imanentes entre qualidades físicas e morais como ação, luz, força, claridade, calor, proximidade do amarelo a qualidades de privação, sombra, fraqueza, escuridão, frieza e repulsão da cor azul: “Assim como o amarelo sempre implica uma luz, pode-se dizer que o azul sempre implica algo escuro” (excerto 778) ou ainda no trecho “Na luz surge para nós, em primeiro lugar, uma cor que chamamos amarelo, e uma outra, na escuridão, que chamamos azul” (1993: 46).

Na seção destinada à cor azul, Goethe classifica esta cor como uma energia que está do lado negativo e a vê como uma contradição entre estímulo e repouso. Quanto à idéia de distância proporcionada por superfícies azuis, Goethe nos diz que

“do mesmo modo que o céu, as montanhas distantes parecem azuis, uma superfície azul também parece recuar diante de nós” (1993: 132).

Ao mencionar o fenômeno de sombras coloridas, Goethe relata impressões de uma viagem do naturalista, geólogo e físico suíço Horace Benedict Saussure ao Montblanc, na qual o cientista atribuía sombras coloridas e uma misteriosa qualidade azul ou anil ao ar a partir do fenômeno de vapores e da clareza do ambiente de montanha. Esta observação nos mostra que Goethe analisa o fenômeno das cores segundo uma ótica científica, no entanto sua obra se singulariza por instaurar uma reflexão poética. A cor azul, para ele, surge na escuridão. O princípio da cor azul ligada ao elemento escuro funda uma estética do distanciamento:

“Se a escuridão do espaço infinito é vista através de vapores atmosféricos iluminados pela luz do dia, surge a cor azul. Durante o dia, o céu, visto do lado das montanhas, é azul-real, pois apenas vapores esparsos pairam diante do escuro espaço infinito. Ao se descer em direção ao vale, o azul se torna mais claro, até que finalmente, em certas regiões e devido a vapores crescentes, ele se converte num azul tirante a branco” (1993: 85).

Ao postular que cores distintas proporcionam estados d’ânimo distintos (excerto 762), Goethe vincula os efeitos das cores sobre a visão como um meio de chegar até a alma.

A nova postura poética e científica de Goethe inaugurou um novo efeito estético e moral sobre as cores. A análise da cor ultrapassou a limitada concepção da cor enquanto mero fenômeno físico e mera disciplina pertinente à física segundo vibrações mensuráveis, que Newton legara à tradução da natureza. A obra, ao revelar traços poéticos que imiscuem aspectos de estética e linguagem, inaugura

uma nova concepção organicista da natureza que não podia ser traduzida matematicamente.

Na questão da nomenclatura, por exemplo, Goethe percebeu a flexibilidade, a tolerância e a multiplicidade de expressões gregas e latinas. À imprecisão do léxico das cores da Antiguidade, Goethe contrapõe o monossilabismo e a generalidade da terminologia alemã: *Gelb, Blau, Rot, Grün* – *amarelo, azul, vermelho e verde*. Por sua vez, Pastoreau afirma que muitas línguas neolatinas foram buscar a terminologia da cor azul no alemão *blau* e no árabe *lazward*.

Goethe tece ainda considerações históricas sobre a eleição de certas cores por povos divididos segundo uma dicotomia: povos calorosos como franceses, italianos e espanhóis prefeririam cores intensas como o vermelho e nuances que vão das cores ativas às cores passivas, ao passo que povos moderados como os ingleses e alemães seriam ciosos do amarelo-palha, da cor de ouro e do azul escuro. Goethe atribui a eleição de certas cores à preferência de povos primitivos por cores de bastante energia como amarelo-avermelhado. Contrariamente, os homens cultos prefeririam cores sombrias e escuras.

Como vimos, Goethe procurou associar uma reflexão naturalista, pertinente às ciências físicas, a uma visão moral e estética das cores e ele, ao associar o poeta ao cientista, inaugura uma reflexão multidisciplinar sobre a linguagem, que inclui a visão e a atividade cromática do olho, que focaliza a ação viva das cores: “Nunca se reflete o suficiente sobre o fato de que a linguagem é propriamente apenas simbólica, figurada, e de que jamais exprime diretamente os objetos, mas somente por reflexos”. (GOETHE 1993: 25) Assim, a visão era o sentido privilegiado que fornecia ao poeta um arsenal plástico que refletia não só a riqueza como as metamorfoses da natureza.

Mas antes de nos atermos ao arsenal de imagens do Romantismo julgamos pertinente esboçarmos algumas linhas gerais deste movimento. No ensaio de Benedito Nunes,³⁴ lemos a definição, de Ralph Tymm, para quem o romântico “é aquele cuja insatisfação com o real se transmuda em literatura ou teoria estética”.

³⁴ NUNES, BENEDITO. “A visão romântica”. In: Guinsburg, J. *O Romantismo*. São Paulo: Perspectiva, 2005, p. 55.

IV. O Romantismo e a emblemática flor azul

Éclaircissez vos objets selon votre soleil, qui n'est pas celui de la nature; soyez le disciple de l'arc-en-ciel, mais n'en soyez pas l'esclave.³⁵

O romance *Heinrich von Ofterdingen* (1802) de Novalis narra o trajeto de um poeta que após ter sonhado com a flor azul parte em busca dela. Tomamos a liberdade de reproduzir o trecho do *Ofterdingen*, citado por Volobuef em seu livro *Frestas e Arestas*, no qual Heinrich sonha com a flor azul (1999: 130):

“Inebriado de êxtase, porém com todos os sentidos atentos, ele nadou vagarosamente seguindo a fulgurante correnteza, que fluía do tanque para dentro da rocha. Algo como um sono doce apossou-se dele (...). Voltou a si sobre um macio gramado à beira de uma fonte que jorrava para o alto parecendo consumir-se no ar. A alguma distância erguiam-se rochedos azuis-escuros com veios coloridos; a luz diurna que o cercava era mais clara e agradável do que de costume, o céu era de um azul quase negro e estava totalmente limpo. Entretanto, o que o atraiu com toda a intensidade foi uma grande flor azul-celeste que se encontrava bem próximo à fonte e que o tocava com suas folhas largas e resplandcentes. Em torno dela havia incontáveis flores de todas as cores, e seu delicioso perfume impregnava o ar. Ele nada via além da flor azul e por longo tempo ficou contemplando-a com indizível ternura. Por fim, quando mais quis se acercar dela, ela subitamente começou a se mover e a se alterar; as folhas ficaram mais resplandcentes e comprimiram-se com carinho à haste em crescimento, a flor inclinou-se em sua direção, e as pétalas ostentaram um colarinho azul, descerrado, no qual pairava um delicado semblante”. (grifos nossos)

³⁵ DIDEROT. *Essais sur la peinture*. Introduction Jean Pierre. Paris: Editions Sociales, 1955, p. 139, excerto 89: “Aclareis vossos objetos segundo vosso sol, que não é o da natureza, seja o discípulo do arco-íris, mas não seja o escravo dele”

Nesta passagem, observa-se o princípio do claro-escuro da pintura – *chiaroscuro* – por meio da ocorrência de uma escolha lexical que privilegia tanto a luz quanto a escuridão (fulgurante correnteza, rochedos azuis-escuros com veios coloridos, luz diurna clara, o céu de um azul quase negro, folhas resplandecentes). Embora o protagonista mencione a luz e fenômenos cromáticos multicolores, a cor que sobressai é o azul, com matizes que vão do azul escuro quase negro ao azul celeste.

Outras impressões que fazem um apelo sedutor aos sentidos são a lentidão do nado, a fluidez da água, a maciez da grama, o toque das folhas. A flor antropomorfiza-se ao ostentar em suas pétalas um delicado semblante. Ela será, nas palavras de Rosenfeld, “espécie de Graal moderno”, em última instância, emblema da nostalgia da unidade e do anseio romântico nunca satisfeito.³⁶

Este sonho releva a dimensão da noite como o reino de paisagens da alma, da unidade perdida. Perguntamo-nos, pois, o que teria levado Novalis à escolha da cor azul da flor. Não seria a correspondência entre esta cor e o princípio escuro postulado pela teoria cromática tradicional e por Goethe, que efetuou o elo indissociável entre a noite escura e o sonho?

Sendo o *Ofterdingen* entendido, como uma profecia poética, a seleção lexical corresponde à construção de uma paisagem onírica. Ainda que Kayser, ao comentar as influências românticas no Surrealismo, mencione uma frase de Rimbaud, julgamos pertinente relacioná-la a Novalis e ao *Ofterdingen*: “O poeta converte-se em visionário mediante uma prolongada, extraordinária dissociação dos sentidos,

³⁶ ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do teatro alemães*. Perspectiva. Edusp. Edunicamp. 1993. p. 77.

exercida consciamente”.³⁷ Sabemos o quanto o Romantismo apreciava as sinestésias e o quanto esta figura de linguagem foi empregada na construção da visão interior.

Segundo Benedito Nunes, aspectos notadamente românticos como o culto da natureza e de seus quatro elementos, o anseio do exótico, do sublime e de terras paradisíacas dos aprendizes *Heinrich Ofterdingen* de Novalis e *Sternbald* de Ludwig Tieck (1773-1853), que vagueiam em paisagens oníricas e remotas, representam a insatisfação com a cultura (KAYSER 2003:69). Hugo Friedrich³⁸ assinala o fascínio que Novalis sentia pela magia da língua em seus componentes heterogêneos, caóticos e escuros. Essa fragmentação do mundo deu origem, segundo Paul Böckman, à técnica de montagem da lírica moderna.

Para Gilbert Durand³⁹, imagens de intimidade compõem o arsenal imagético romântico e pós romântico, como a noite, as profundezas abissais, a mulher mãe e a terra com suas gemas, seus alimentos, minas e subterrâneos. Um dos eixos do Romantismo é a busca iniciática e prometéica da mulher em suas facetas como virgem e mulher fecunda, mãe e amante, guerreira ou amazona. Assim, Novalis, adepto do caráter religioso e místico da mulher como uma iniciação às perspectivas paradisíacas do além, deixa entrever em sua obra *Heinrich von Ofterdingen* o teor imagético da terra com suas grutas, cavernas e o simbolismo vegetal de florestas e

³⁷ KAYSER, Wolfgang. *O Grottesco. Configuração na Pintura e na Literatura..* Perspectiva. 2003. p. 140.

³⁸ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas cidades, 1978. p. 20

³⁹ DURAND. *Figures mythiques et visages de l'oeuvre*. Paris: Berg international, 1979. p. 228.

bosques. As imagens de intimidade tão caras aos românticos expressam-se através da simbologia vegetal e da terra.

O universo romântico abarca a esfera religiosa, a valorização de expressões místicas, populares e míticas. O idealismo do Romantismo aspira a uma unidade espiritual do homem e da natureza e nesse sentido o mito, o primitivo e o exótico traduzem essa saudade inata - *Sehnsucht* - da alma romântica pelo infinito.

A questão imagética no Romantismo e seus apelos sinestésicos são passíveis de serem correlacionados à questão da cor na literatura romântica e, neste sentido, a produção teórica do antropólogo Durand, discípulo de Bachelard, vem de encontro aos nossos anseios, dado que na obra *Estruturas Antropológicas do Imaginário* este formalizou a dicotomia entre dois regimes da imagem: o diurno e o noturno. Interessa-nos especificamente o regime noturno, uma vez que as imagens analisadas todas gravitam em torno dessa vertente romântica do sonho e da intimidade. O regime noturno, segundo Durand, caracteriza-se a partir de arquétipos universais, mais especificamente na representação de funções fisiológicas e instintivas, além de elementos telúricos como a digestão, o ato sexual, a deglutição, a terra, as gemas, os minerais, evidenciando um movimento descendente como o afundar lento nas sombras, uma “descida noturna” nas entranhas da terra. Por isso, o sonho é indissociável da fantasia e das tinturas (*teintures*)

“Dos clássicos aos românticos, a parte fantástica enriquece-se consideravelmente. Em Jean Paul, o cantor da noite e do sonho, Béguin assinala a extraordinária diversidade das colorações: jóias, pérolas, pores-do-sol esplêndidos, arco-íris negros ou coloridos ou irisado de toucados multicolores abundam no autor de *Rêve d'un rêve*. O poeta vê-se rodeado “de uma pradaria de um verde-escuro, de florestas de um vermelho ardente e de diáfanas montanhas todas percorridas por filões de ouro, por detrás dos montes de cristal flamejava uma aurora em que se suspendiam as pérolas do arco-íris”. Para Tieck, “todas as coisas se

fundem no ouro e na mais suave púrpura” e compraz-se num palácio feérico “feito de ouro, pedras preciosas, arco-íris moventes...”⁴⁰

O conceito de regime noturno da imagem de Durand nos faz entrever a ligação da noite e de seus matizes fantásticos e cromáticos com as pulsões inconscientes que os românticos tanto valorizavam: (2003: 220)

“É em Novalis que o eufemismo das imagens noturnas é descrito com mais profundidade. A noite opõe-se, primeiro, ao dia, que minimiza porque não passa do prólogo dela, depois a noite é valorizada, “inefável e misteriosa” porque é fonte íntima da reminiscência. Porque Novalis percebeu bem que a noite é símbolo do inconsciente e permite às recordações perdidas “subir ao coração”, semelhantes às névoas da noite. A noite introduz, igualmente, uma doce necrofilia que traz consigo uma valorização positiva do luto e do túmulo. A noite é bem-amada “Sofia”.

Para Béguin (APUD DURAND 2003:220), a noite é atemporal e tampouco conhece o espaço. No inconsciente não existem fronteiras e o sono é identificado à morte que conduz o homem à sabedoria divina.

No romance *Heinrich von Ofterdingen*, assim como nos *Hinos à noite*, de Novalis, o regime noturno da imagem dita a vasta e fantástica constelação de cores. A primeira obra, ainda que inacabada, forneceu aos românticos a emblemática “flor azul”, símbolo por excelência da saudade romântica, *Sehnsucht*, e do anseio pelo absoluto. Na obra *L'âme romantique et le rêve*, Béguin enfatiza o caráter de inacabamento do *Ofterdingen*, sendo justamente essa imperfeição o traço que nos emociona: “De tempos em tempos, brilhos estranhos atravessam as brumas que a

⁴⁰ DURAND, Gilbert. *Estruturas Antropológicas do imaginário*. São Paulo: Martins Fontes, 2003, p. 220.

envolvem, clarões fantásticos iluminam um instante as profundezas azuis do homem ou as distâncias do cosmos”.⁴¹

No Romantismo, a cor assume um papel relevante na exploração de mundos interiores oníricos e fantásticos. O imaginário romântico não pode prescindir da riqueza das colorações e de seus variados matizes. Volobuef (1999: 110) sublinha a leitura de Pirulík, para o qual a sinestesia é uma das características do estilo romântico, que marcará também o expressionismo alemão do século XX.

⁴¹ BÉGUIN, Albert *L'âme romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. José Corti, Paris, 1991. p. 159.

V. Trakl e a herança de Novalis e de Hölderlin

Para Gerd Bornheim (APUD GUINSBURG 2005:77) uma das características do Romantismo alemão foi a de ter sido estruturado a partir de uma posição filosófica. Assim, a cultura alemã é impregnada de uma herança romântica, como um “produto nórdico”. A Reforma na Alemanha determinou a cisão entre a cultura latina e a Renascença italiana, que preconizava uma volta à natureza e a alemã, mais concentrada no sobrenatural e na religião.

A ânsia de totalidade do Romantismo sustenta uma concepção de mundo idealista e metafísica, na qual a expressão faz uso de elementos encantatórios e religiosos arcaicos. Vimos em um trecho do *Ofterdingen* como a interioridade do personagem reflete-se na natureza através de paisagens encantadas. Em Novalis, o eu adquire certos aspectos como elevação, interioridade e profundidade, assim como uma capacidade expressiva que reconhece no que está fora do poeta um elemento constitutivo que lhe é inerente.

Os personagens românticos encontram refúgio na natureza. A obra pré-romântica de Goethe *Die Leiden des jungen Werther* (*Os padecimentos do jovem Werther, 1774*), característica do Sturm und Drang (tempestade e Ímpeto), valorizava sentimentos e valores como autenticidade e pessoalidade. Rebelde, indefinível e motivado pelas paixões o gênio opõe-se às convenções sociais para dar vazão a sua criatividade.

Em pleno século XVIII, Hölderlin devotou-se à Grécia. Por muito tempo, este poeta foi considerado pelos críticos literários como um clássico secundário que, com

o fervor de suas poesias, não tinha conquistado o Olimpo clássico de Goethe e Schiller. (CARPEAUX 1994: 99)

Ainda segundo Carpeaux o poeta passou os últimos quarenta anos de sua vida num estado de loucura. Para Vietta (1992: 179) um elemento comum a Hölderlin e autores do Romantismo é que estes colocam no centro de seus textos, ainda que com diferentes funções, o sintomático elo entre doença e loucura.

Gilbert Durand assevera que o desencantado final do século XIX funda-se no monopólio mitológico de Dioniso com sua desmesura, exuberância e êxtase na abolição das fronteiras entre o homem e a natureza. Esta afirmação sublinha a decadência e os atos aniquiladores e explicam porque as imagens românticas do século fundam-se em oxímoros e sinestésias e poetas como Novalis e Hölderlin aspiram à ascese poético-religiosa.

IV.1. A mística noturna

Na obra *Novalis et la pensée mystique* Besset⁴² pesquisou as relações de Novalis com a mística, mais precisamente com o pensamento de Jakob Böhme, cujo pensamento exerceu grande influência no seio do grupo *Athenäum*⁴³ Tieck é tido como aquele que descobriu Böhme para o grupo, Friedrich Schlegel (1772-1829) como o catalizador e Novalis aquele que extraiu mais substância do pensamento místico. Besset também assevera que Novalis pertencia à mesma família espiritual e que teria lido certos místicos, os chamados Esclarecidos *Erleuchteten*.

⁴² BESSET, Maurice. *Novalis et la pensée mystique*, Paris: Aubier Éditions Montaigne, 1947. p. 34.

⁴³ Athenäum é o nome da revista fundada pelos irmãos Schlegel e denominação da segunda geração romântica.

As grandes intuições da teosofia de Böhme revelam um pensamento por meio de um simbolismo universal, na qual as palavras enfatizavam a evocação afetiva em detrimento do senso lógico. Besset afirma que a originalidade do pensamento de Böhme é a polaridade universal do bem do mal, do amor e do ódio. Essa dualidade foi gerada pela vontade de um princípio indivisível de se determinar e de manifestar. Os românticos valorizaram esta polaridade universal que exprimia um mundo ideal de liberdade absoluta e de sabedoria.

Böhme preconizava a idéia de que o nascimento de Deus instaura uma dialética da polaridade, sobre a qual é alicerçado todo o sistema antroposófico. Deus só é consciente de si enquanto Trindade. O espelho que permite o autoconhecimento a Deus é a sabedoria divina. Esta é a primeira via em direção à revelação do cosmos. Sophia corporificaria seres que propiciavam o jogo da luz na dialética espelho-olho. A dialética da duplicidade, dos fenômenos de reflexão, do duplo, tão explorados pelas obras líricas e de prosa românticas pode ter sua origem nessa dialética do espelho que é espelho e por vezes olho, “raio e fonte de luz”. (BESSET 1947: 34)

A mística de Böhme é constituída por idéias neoplatônicas do não-ser que sustentam o ser, assim como o tema do abismo divino da alma. O homem deve retornar à unidade primordial da alma e de Deus. Essa é a trajetória do herói *Heinrich von Ofterdingen* visa à restauração da unidade primitiva do eu e do mundo:

"O cosmos inteiro engaja-se na aventura de Heinrich e percorre com ele as diferentes etapas da reintegração, ou a idade de ouro, que pode ser um estado de bem aventurança que foi um dia conhecido pelo homem". (BESSET 1924: 160).

A visão romântica possui uma intuição da vida cósmica, na qual a busca de Deus e da unidade não dependem mais de se ultrapassar o mundo sensível, e sim de buscá-lo no universo múltiplo e mutável. O mundo da sabedoria divina é a primeira manifestação de Deus que revela o cosmos e a segunda é a aparição de Sophia, sabedoria divina corporificada e virgem de luz. Para os gnósticos Sophia seria o *Logos*. Na literatura, Novalis assimilou a idéia “Sophia” e Goethe explorou o tema do eterno feminino em sua obra Fausto.

A obra de Novalis *Henrich von Ofterdingen* projeta uma profecia poética e do cosmos, ou seja, não importa o sucesso no mundo de uma vida individual e sim o de uma redenção cósmica do homem e da natureza .

O romance de Novalis situa-se no plano metafísico, exalta o conhecimento superior a que o autor chegou pela via mística e concretiza o anseio romântico de totalidade. Nas palavras de Besset o *Ofterdingen* é uma iniciação à magia poética pelo mito.

Na obra *Hymnen an die Nacht* (Hinos à Noite, 1800), de Novalis, a presença redentora de Cristo é mediada pela noite como unidade primordial. As imagens poéticas espiritualizam o mundo exterior e noite inspira santidade e mistério.

A mística noturna de Novalis, herdeira da tradição mística de Böhme considera a noite como divina, reino da substância do ser e unidade indivisível. Logo, a transição do dia à noite, da luz à sombra do crepúsculo adquire um valor simbólico relevante na estética romântica.

IV.2. Crepúsculo

Os românticos eram definidos imagetivamente como homens crepusculares, por retratarem a passagem do dia à noite sendo a iluminação uma palavra-chave para os pintores românticos.⁴⁴ Ricarda Huch afirma que Wilhelm Schlegel e sua mulher Karoline definiam a pintura como uma arte da aparência em contraposição à plástica como uma arte das formas. Para eles, as cores e a iluminação eram os meios através dos quais os corpos apareciam. Esta concepção baseava-se na idealização do pintor, que não coloria apenas de encantamento o quadro, como também idealizaria a paisagem.

Para Huch, o pintor Arnold Böcklin (1827-1901) representava um ideal de artista profetizado pelos românticos, isto é, um artista que era pintor, músico e poeta ao mesmo tempo.⁴⁵ O caráter visionário de sua pintura deriva do deslocamento dos corpos no espaço, do contraste ambíguo e misterioso do corpo em ambientações irrealis.

Outro pintor de paisagens, Caspar David Friedrich (1774-1850) retratou em suas obras mais tardias um atento estudo da natureza em suas variações ao longo do dia e de estações. Huch assevera que o ocaso era seu elemento. Mas o pintor que é considerado o iniciador da pintura romântica alemã, não tanto por suas obras mas por suas teorizações sobre a essência da pintura, é Phillip Otto Runge (1777-1810). Este encontrou Goethe em 1803 em Weimar, com quem manteve uma correspondência estreita sobre a questão das cores e seus efeitos elementares e

⁴⁴ HUCH. Ricarda. *Die Romantik*, Tübingen und Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag. Hermann Leins, 1951.p. 308.

⁴⁵ *Id.* p. 308.

significados. Suas obras elegem figuras alegóricas e assiste-se ainda a uma personificação da natureza e de suas forças misteriosas.

O caráter simbólico advém da iluminação (*Beleuchtung*) dos corpos, das paisagens, do reconhecimento do espírito (*Geist*) e da sede de infinito encerradas nas obras. Essa visão idealista e transcendente aparece, ainda segundo Huch, no romance de Tieck *Franz Sternbalds Wanderungen* (1798). Considerado como um romance de formação, a obra retrata uma viagem empreendida à Itália por um dos discípulos do pintor Albrecht Dürer. O caráter iniciático da viagem à Itália renascentista viabiliza um topos da literatura alemã - viagem ao país ensolarado e dos céus azuis - além de corroborar um dos pontos-chave destes romances: o anseio de uma viagem que resolvesse os conflitos e embates advindos dos anseios espirituais e estéticos do artista em sua rejeição ao filisteísmo dominante.

Uma das cenas deste romance sublinhado por Huch, envolve um ícone religioso: um altar de uma igreja de uma aldeia, iluminado por diferentes fontes de luz, que representava o nascimento do Cristo:

Havia duas fontes de luz diferentes: na montanha anoitecia uma noite avermelhada – o sol já se fora há muito – ao longe dois anjos caminham , através do trigal, dos quais um brilho celeste emana sobre a paisagem⁴⁶

Observamos, em outra cena, como a já citada iluminação (*Beleuchtung*) ressalta uma gama de estímulos visuais, auditivos e visuais da natureza da terra natal, que inspiram o pintor:

⁴⁶ HUCH. *Op cit.* p. 304: “Es hatte zwei verschiedene Lichtquellen: auf den Bergen dämmert ein dunkles Abendrot – die Sonne ist schon lang untergegangen – und in der Ferne schreiten zwei Engel durch das Korn, von denen ein himmlischer Glanz über die Landschaft ausstrahlt”.

Fez-se noite, um belo céu azul brilhava sobre ele com suas maravilhosas e coloridas figuras de nuvens. Veja, continuou Rodolfo, se vocês pudessem representar algo assim, eu queria dispensar vossas movimentadas histórias, vossas representações apaixonadas e confusas, com todas as suas incontáveis personagens. Minha alma deveria se alegrar e se bastar nessas cores vivas e sem nexos, nessas figuras aéreas forradas de ouro, e eu abdicaria com prazer à ação, à paixão, à composição, se vocês, como a benévola natureza faz hoje, pudessem me abrir a pátria com as chaves rosadas, onde habitam os pressentimentos da infância, a reluzente terra, onde nadam os sonhos dourados em um mar azul-esverdeado, onde seres de luz entre flores de fogo se alastram e nos estendem as mãos, aquelas que gostaríamos de apertar contra o coração.

Oh meu amigo, se vocês conseguissem encerrar em seus quadros esta música singular que o céu hoje verseja! Mas as cores lhes faltam e o significado em seu sentido habitual infelizmente é uma condição de vossa arte”.⁴⁷

Neste trecho da obra *Franz Sternbalds Wanderungen*, de Tieck, Ricarda Huch (APUD VOLOBUEF 1999: 135) assinala que a noção de pintura do herói suscita “um ideal abstrato jamais materializado na história”. Para os heróis românticos suas jornadas têm por objetivo a formação e a educação da humanidade. Assim, no

⁴⁷ TIECK, *Franz Sternbalds Wanderungen*. In Huch Ricarda. *Op. cit.* p.305: “Es wurde Abend, ein schöner Himmel erglänzte mit seinen wunderbaren, buntgefärbten Wolkenbildern über ihm. Sieh, fuhr Rudolph fort, wenn ihr Maler mit dergleichen darstellen könntet, so wollte ich euch eure beweglichen Historien, eure leidenschaftlichen und verwirrten Darstellungen mit allen unzähligen Figuren erlassen. Meine Seele sollte sich an diesen grellen Farben ohne Zusammenhang, an diesen mit Gold ausgelegten Luftbildern ergötzen und genügen, ich würde da Handlung, Leidenschaft, Komposition und alles gern vermissen, wenn ihr mir, wie die gütige Natur heute tut, so mit rosenrotem Schlüssel die Heimat aufschliessen könntet, wo die Ahnungen der Kindheit wohnen, das glänzende Land, wo in dem grünen, azurnen Meer die goldensten Träume schwimmen, wo Lichtgestalten zwischen feurigen Blumen gehen und uns die Hände reichen, die wir an unser Herz drücken möchten. O mein Freund, wenn ihr doch diese wunderliche Musik, die der Himmel heut dichtet in eure Malerei hineinlocken könntet! Aber euch fehlen Farben, und Bedeutung im gewöhnlichen Sinn ist leider eine Bedingung eurer Kunst”.

romance Hipérion, Hölderlin dimensiona o idealismo de seu personagem quanto ao anseio de totalidade, que o coloca numa via nômade.

Na introdução do Hipérion de Hölderlin a tradutora Márcia de Sá Cavalcante afirma que esta obra resume todos os motivos líricos de Hölderlin. O nome hipérion significa véspera ou espera. O caminhar do deus Hipérion liga-se “às cores do ocaso, à visibilidade da penumbra”. “Hipérion é o próprio pôr-se do sol, um ocidente”.⁴⁸

IV.3. Poeta vates e motivos órficos

Nas palavras de Rosenfeld (1993: 85) Hölderlin misturou à imagem luminosa e clássica da Grécia antiga cores escuras e telúricas. Mas não é apenas a terra e sua vegetação que permitem ao poeta um canto laudatório da terra. Nos poemas de Hölderlin, assim como na noite de Novalis, o azul do céu é um mito: um símbolo de pureza, de altura, de transparência.

Em sua obra *O Ar e os Sonhos*, Bachelard⁴⁹ afirma que, na poética de Hölderlin, o céu azul e ensolarado recebe o nome erudito de éter, não se tratando de um quinto elemento ou de um elemento transcendente, mas a síntese de ar e luz. Na primeira estrofe do poema *An den Aether* (Ao Éter), o caráter transcendente e puro do céu é exemplificado pelo emprego do adjetivo celestial:

⁴⁸ HÖLDERLIN. *Hipérion ou O Eremita na Grécia*. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1994. p. 20.

⁴⁹ BACHELARD, Gaston. *O Ar e os Sonhos*. Ensaio sobre a imaginação do movimento. Trad. Antonio de Pádua Danese: São Paulo: Martins Fontes, 1990. p. 175.

Keiner, o Vater Aether! mich auf; noch ehe die Mutter	Ó Pai Éter! me educou; ainda antes que a Mãe
In die Arme mich nahm und ihre Brüste mich tränkten,	Me tomasse nos braços e seus peitos me criassem,
Fasstest du zärtlich mich an und gossest himmlischen	Pegaste em mim com ternura e me insuflaste
Trank mir,	
Mir den heiligen Othem zuerst in den keimenden Busen.	Celestial bebida, o sopro santo no peito em germe.

Ainda no primeiro verso da terceira estrofe, Hölderlin repete o adjetivo celestial: "Himmlicher! sucht nicht dich mit ihren Augen die Pflanze / Celestial! não te busca a planta com teus olhos".⁵⁰

Neste poema, como na tragédia *Empedokles* e no romance *Hyperion*, assiste-se a uma ressurreição dos deuses na natureza unificada. A tênue fronteira deste poeta entre clássico e romântico associa a métrica dos versos gregos à questão do gênio, do poder da visão interior que permitia ao poeta captar a realidade. Nos poemas de Hölderlin, o poeta converte-se em *poeta-vates*, o visionário e inspirado de uma fonte divina ou o porta-voz do povo, de seu espírito e da unidade perdida.⁵¹

A missão de Hölderlin era a do poeta puro e de mensageiro encarregado de revelar aos homens o canto sagrado dos deuses. Na obra de Walther Rehm lemos que "o poeta deve estar aberto para todos os acessos e sentenças dos deuses, para todas as línguas do céu, para o sagrado, aos quais ele se expõe e se abandona".⁵² Nele, o poder do gênio inspirado se revela. O próprio Hölderlin asseverou que o sagrado era a sua palavra. Assim, os conteúdos de sua lírica referem-se ao destino de Cristo, a Deus, ao paganismo, à imortalidade, à

⁵⁰ HÖLDERLIN. *Poemas*. Prefácio, Seleção e tradução de Paulo Quintela. Coimbra: Atlântida, 1959. p. 9.

⁵¹ REHM, Walther. *Orpheus. Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und totenkult bei Novalis - Hölderlin- Rilke*. Verlag I. Schwann. Düsseldorf: 1950.

⁵² REHM. *Op. cit.* p. 152: "Der Dichter muss "offen" sein für alle Winke und Sprüche der Götter, für alle "Sprachen des Himmels", für das "Heilige", dem er sich aussetzt und überlässt"

eternidade, à morte, à virtude, à pátria. Carpeaux se perguntou atônito como o poeta pôde conciliar o Cristianismo e o paganismo órfico.

"Com a canção laudatória ele alcança com asas o poder, tal como um espírito audaz ele voa profético à frente de seus deuses às tormentas. Com suas batidas de asa soberanas ele atravessa as distâncias do céu para abranger com a vista, do alto e com seus olhos agudos, a Orbis do leste e do oeste, o antigo e o hespérico Orbis. Por fim, ele sobrevoa jubilosamente os Alpes e vê as vários espécies de país. A terra natal, a sagrada Germânia e a pátria, a Suábia"⁵³

Este trecho dimensiona a amplitude do vôo poético de Hölderlin. Assim o poeta forja para si a metáfora da águia, "senhor dos pássaros", que representa o pássaro profético de Zeus (*Gewittervogel*). O poeta não quer apenas as vozes da poesia em direção ao alto, nem a extensão da natureza elementar e nem na sociedade dos vivos, mas a direção de baixo, dando voz aos grandes mortos do passado, aos filhos mortos da terra.

Carpeaux assinala que Hölderlin traduziu tragédias de Sófocles e Hinos de Píndaro. Notas acrescentadas a essas traduções permitiram que Nietzsche reinterpretasse a Grécia. A mistura das esferas órfica e cristã é uma das concretizações mais relevantes dos Hinos de Hölderlin e veremos como na lírica de

⁵³ *Id.* p. 153: "Mit lobendem Gesang reicht er auf Fittchen an das "Mächtige", gleich einem "kühnen Geist" fliegt er weissagend seinen kommenden Göttern. den Gewittern, voraus. Mit herrscherlichem Flügelschlag durchmisst er die Weiten des Himmels und überschaut aus der Höhe mit scharfem Auge den östlichen und westlichen, den antiken und hesperischen Orbis - jauchzend überschwingt er / Zuletzt die Alpen und sieht die vielgearteten Länder. das heilige Vaterland, Germanien, die Heimat, Suevien."

Trakl, no poema *Helian*, o poeta austríaco dispõe aos olhos dos leitores quadros da Grécia órfica junto ao calvário de Cristo.

Em sua obra *Hyperion*, a quietude, a obscuridade e a ruína são relacionadas à problemática da utopia. Neste romance, Diotima, a encarnação grega da mulher amada, corporifica as incompreensíveis doenças e feridas de Hyperion e a história de uma desilusão do seu ideal de amor, amizade e salvação.⁵⁴

Outro elemento presente em Hölderlin que permite a identificação de uma aspiração de transcendência dos românticos é o céu. No poema *an den Aether* (Ao Éter) Hölderlin louva este elemento ao nomeá-lo como o pai o *Vater Aether!*. O léxico empregado denota elevação como nos versos, nos quais o Éter é associado ao vôo feliz das aves e ao palácio eterno do pai.⁵⁵

Mas os filhos bem-amados do Éter, as felizes aves, Wohnen und spielen vergnügt in der ewigen Halle des
Vaters!

Aber des Aethers Lieblinge, sie, die glücklichen Vögel, Moram e brincam alegres no palácio eterno do Pai

Na sexta estrofe deste poema a erraticidade na terra fica clara através do emprego do verbo vaguear (*treiben*) e pelo adjetivo errante (*irrende*). A aspiração de elevação (subir ao céu) contrasta com a erraticidade de um nós (*wir*) na terra.

Loucamente vagueamos por aqui; como a vida errante Törich treiben wir umher; wie die irrende Rebe,
Quando a estaca lhe falta com que suba ao céu Wenn ihr der stab gebriecht, woran zum Himmel sie
aufwächst
Pelas zonas da terra, ó Pai éter! Em vão Durch die zonen der Erd, o Vater Aether!
Vergebens

⁵⁴ HÖLDERLIN. *Hipérion ou O Eremita na Grécia*. Tradução de Márcia C. de Sá Cavalcante. Petrópolis: Vozes, 1994.

⁵⁵ HÖLDERLIN. *Op. cit.* p. 9.

A última estrofe revela alguns elementos comuns à poética de Trakl como o crepúsculo que, neste poema de Hölderlin, é associado ao mar. No primeiro verso a luminosidade do crepúsculo é associada à vaga azulada da noite, sendo que a última é disposta como um aceno da distância que se precipita num movimento descendente. O simbolismo vegetal sugere a abundância (árvore de fruto) e a florescência (coroa florida):

Mas enquanto eu anseio ao longe do crepúsculo	Aber indes ich hinauf in die dämmernde Ferne mich sehne,
Onde co'a vaga azulada abraças estranhas praias,	Wo du fremde Gestad umfängst mit der bläulichen Woge,
Desces sussurante da coroa florida da árvore de fruto,	Kömmst du säuselnd herab von des Fruchtbaums blühenden Wipfeln,
Pai Éter! E suavizas-me até o coração ansioso,	Vater Aether! Und sänftigest selbst das strebende Herz mir,
E de bom grado vivo, como dantes co'as flores da terra.	Und ich liebe nun gern, wie zuvor, mit den Blumen der Erde.

Este poema sugere a leveza do ar e movimentos ascensionais, porém o eu lírico em seu fervor pede ao pai Éter que suavize seu coração ansioso e se despede em resignada aceitação. O poema parte de um movimento ascensional, tratado como uma aspiração ao infinito e ao jubiloso reino do pai e termina com um movimento descendente. A imagem que se culmina na resignação de viver com as flores da terra.

Em outros poemas de Hölderlin observamos uma seleção lexical coincide com muitos elementos de Trakl como um de seus poemas dedicado ao Deus do sol *Dem Sonnengott*. Embora Hölderlin não evoque claramente o nome de Helian como

Trakl fez em seu poema *Elis*, a influência deste motivo órfico evidencia-se pela adjetivação de moço divino (*Götterjüngling*) e pelas imagens douradas associadas à figura radiosa do rapaz.

No poema *Der Mensch* (O homem) observamos motivos da Grécia órfica, assim como elementos que realçam a natureza e que coincidem com os de Trakl como, por exemplo, os montes, os bosques, as plantas, cachos de uvas, as videiras sagradas, a manhã crepuscular, pomar de frutos de ouro, cavernas e mina. No segundo verso da última estrofe deste poema o pai Hélios é nomeado:

Nascido, ó mãe Terra! O teu mais belo filho;-
E para Hélios, o pai, olha confiado

Geboren, Mutter Erde! Dein schönstes Kind; -
Und auf zum Vater Hélios sieht bekannt

A recorrência de motivos órficos e da criação mítica é um denominador comum em Hölderlin e Trakl. A luminosidade do mito de Hélios e o emprego de outros motivos como o vinho e a oliveira, que representam o desvairio dionisíaco, encontram no Romantismo um terreno fértil.⁵⁶

No próximo capítulo, veremos como, na lírica alguns procedimentos de Baudelaire e Rimbaud na lírica influenciaram não só Trakl, mas expressam o alargamento de fronteiras sensoriais que os românticos tanto prezavam e que constituíram as matrizes do Expressionismo. Porém sem perdermos de vista o enfoque da cor azul.

⁵⁶ CARVALHO, Sílvia Maria S., *Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos*. São Paulo: Editora Universidade Estadual Paulista, 1990. p. 9. Na introdução autora afirma que no século XIX eclodiram os “mitos da revolta através das figuras de Satã, Caim e Prometeu, enquanto no século XX florescem os mitos do conhecimento fundados em Narciso e Orfeu”.

VI. Trakl e a herança moderna de Baudelaire e de Rimbaud

Considerado como o poeta absoluto da modernidade ele foi classificado, segundo a fórmula de Verlaine, como um poeta maldito (*poète maudit*). A língua na qual ele versejou almejava alcançar o universo de correspondências universais e para isso, à guisa de moldes românticos, ele utilizou uma escrita sugestiva fundada em imagens.

Walter Benjamin afirmou que Baudelaire foi não só um dos maiores poetas como também um refinado esteta e um dos maiores críticos de arte de seu tempo. Impossível pensarmos nessa lírica sem evocarmos o caráter enigmático, obscuro e por vezes incompreensível da lírica moderna. Hugo Friedrich assim definiu traços desta lírica dissonante e “de entrelaçamento de tensões de forças absolutas”:

“Assim, traços de origem arcaica, mística e oculta, contrastam com uma aguda intelectualidade, a simplicidade da exposição com a complexidade daquilo que é expresso, o arredondamento lingüístico com a inextricabilidade do conteúdo, a precisão com a absurdidade, a tenuidade do motivo com o mais impetuoso movimento estilístico”⁵⁷

Essa citação sobre a poesia moderna é passível de ser aplicada aos procedimentos do Expressionismo no que diz respeito ao tratamento de conteúdos de modo deformado e estranho. Assim, como na segunda metade do século XIX as formulações das artes plásticas adquiriram o *status* de experimentos empreendidos pelas vanguardas modernas, também a língua poética passou a ostentar uma

⁵⁷ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna (da metade do século XIX a meados do século XX)*. São Paulo: Duas cidades, 1978. p. 16.

radical dissensão da língua comum. Ainda segundo Friedrich, o emprego do vocabulário lírico insólito e que produz estranhamento corresponde, na pintura moderna, ao emprego deslocado de cores e de formas e que não visam à objetivação. (FRIEDRICH 1978: 18)

Este mesmo autor questiona os fundamentos do poeitar moderno segundo categorias negativas, ou seja, dissolução, fragmentação, deslocamento e sobretudo, não compreensibilidade. A fim de explicar essa tendência de ruptura, Friedrich recorre a fenômenos da literatura européia, mais exatamente na segunda metade do século XVIII, que constituem os ensaios da ruptura moderna com a tradição e com o mundo.

Rousseau e Diderot teriam sido os precursores desta nova atitude. Enquanto Lessing e Goethe conciliavam o poder do gênio com valores positivos de verdade e bondade, Diderot, por sua vez, inaugurou e desenvolveu a questão do gênio. Gênio e adequação social ou moralidade seriam incompatíveis: ao poder visionário capaz de rupturas ousadas do gênio atribui-se uma ordem autônoma. Daí o papel preponderante atribuído à fantasia e às imagens. Na introdução crítica de *Laocoonte* Lessing, Seligmann-Silva, ao comentar a dimensão a que Diderot eleva a poesia, lança mão do conceito de semiótica, no qual a dinâmica das imagens sobrepuja os conteúdos lingüísticos da enunciação.

A força das imagens é atestada por uma afirmação de Baudelaire contida na obra *L'Art romantique* sobre a obra e a vida de Eugène Delacroix e corrobora o *status* semiótico do mundo empírico: “Todo o universo visível não é senão uma loja de imagens e de signos”. (APUD BENJAMIN 1989: 257)

Ao associar imagens e signos do mundo sensível, Baudelaire não deixa de admitir uma interlocução crítica e reflexiva entre a literatura e a pintura, assim como

exprime o caráter moderno da poesia ao retomar a idéia de Diderot de uma sugestão mágica como a chave da apreensão de uma estética que admite não só o valor artístico, como também a representação da desordem e da desarmonia. O filósofo francês desenvolveu a teoria do grotesco na obra *Le Neveau de Rameau*. Essa teoria foi embasada nas afirmações de Friedrich Schlegel sobre o chiste, a ironia e o gracejo, cujos aspectos inerentes como o fragmentário, a agilidade, o caos e o valor estético do feio anunciam a modernidade.

Originalmente o grotesco era um termo da pintura, que designava o emprego ornamental de motivos fabulosos. Esse conceito estendeu-se no século XVII.⁵⁸ Segundo Friedrich, Victor Hugo teria retomado as sugestões de Schlegel ao atribuir ao feio um valor metafísico. O Romantismo alemão, em muitas de suas vertentes, preconizara os valores expressivos e estéticos do fragmento e da dissonância. Para Friedrich, Baudelaire retomou a idéia romântica de ruptura entre poesia e pessoa empírica que, em outros termos, significa a despersonalização da lírica moderna.

V.1. Símbolos e hieróglifos

Tal como os românticos, Baudelaire não acreditava na descrição do mundo exterior e sim nas imagens sugeridas pela imaginação.

As imagens e paisagens de Paris merecem a atenção do poeta; não só a glória resplandecente do sol e da luz iluminando os monumentos, como também a

⁵⁸ KAYSER. *Op. cit.* p. 27: “No alemão do século XVIII, o adjetivo *grotesk* não aparece com muita freqüência e, quando o empregam, é naquela acepção vã e vaga, que caracterizava o seu uso em francês. Ainda em 1771, lemos num dicionário alemão-francês, ou seja no *Dictionnaire de la langue française*, de Schmidlin, a seguinte explicação: “Figuradamente, grotesque (ou *grotesk*) significa o mesmo que singular, desnatural, aventureso, esquisito, engraçado, ridículo caricatural e coisas semelhantes”.

feiúra da cidade como um canteiro de obras. No cenário da civilização do qual estavam imbuídas as gravuras de Meryon, Baudelaire vê a interpenetração da Antiguidade e da modernidade nas superposições da forma. A chave interpretativa das formas seria a alegoria que, segundo Benjamin, permitiria a emancipação da Antiguidade. Nessa medida, o moderno atuaria não como marca de uma época, mas como apropriação da Antiguidade pelo poeta.

A modernidade é lida como o encontro do transitório e do eterno nas imagens e para Baudelaire o Romantismo significava arte moderna, ou seja, todos os meios pelos quais se exprimem as artes: intimidade, espiritualidade, cor, aspiração ao infinito.⁵⁹

Na obra *A arte Romântica (L'Art romantique)* encontra-se a afirmação de Baudelaire (APUD BENJAMIN 1989: 253) de que “A mitologia é um dicionário de hieróglifos vivos”, que justifica algumas das características da poesia moderna no que esta tem de obscuro e desconcertante e que não deixam de revelar uma vertente romântica.

O elo entre Baudelaire e o Romantismo alemão reside justamente, segundo Béguin, na crença de uma magia evocatória (*sorcellerie évocatoire*), que permitiria à experiência poética o acesso e a retenção de instantes mágicos. Portanto, caberia ao poeta a perpetuação dos estados de devaneio.

A ligação de Baudelaire com as artes pictóricas, especialmente a pintura, pode ser compreendida segundo o culto das imagens e das representações plásticas às quais o poeta francês se devotava. As imagens suscitavam uma

⁵⁹ BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle*. Les Editions du Cerf, Paris, 1989. p. 253 excerto (J 56a, 6): “Qui dit romantisme dit art moderne – c’est-à-dire intimité, spiritualité, couleur, aspiration vers l’infini, exprimées par tous les moyens que contiennent les arts”.

especulação da unidade primordial, tão cara aos românticos alemães, pela qual os objetos e seres do mundo empírico assumiam o caráter de símbolos. A interpretação destes últimos seria uma tentativa mágica de recriação da unidade cósmica. Outros aspectos da lírica de Baudelaire que sugerem uma filiação romântica seriam a aspiração à misteriosa eternidade e ao exílio.

Além da coincidência do virtuosismo imagético dos poemas de Baudelaire e Trakl suas líricas se aproximam sob pontos de vista temáticos como a vida humana considerada como o crepúsculo da humanidade e uma indefinível aspiração à regeneração.

No próximo bloco temático veremos como a idade de ouro imprime tons solenes, nostálgicos e por que não dizer visionários na lírica de Baudelaire e de Trakl.

VI.2. Idade de ouro: elevação e nostalgia

A teoria das correspondências não foi invenção de Baudelaire. A fonte da teoria das correspondências é teosófica e foi codificada pelo sueco Swedenborg. Nesta teoria, as correspondências sustentam os conhecimentos intuitivos, uma vez que tendo o homem perdido o sentido primordial da unidade cósmica, passou de uma idade de ouro a uma idade de ferro.⁶⁰ As correspondências implicavam a idéia de que todo e qualquer objeto na terra possuía um análogo no outro mundo.

Daí o reconhecimento de que a multifacetada e complexa lírica de Baudelaire não dissocie motivos estéticos e motivos religiosos. O culto à beleza não se atém à

⁶⁰ VIATTE, Auguste. *Les sources occultes du Romantisme*. Paris: Librairie Ancienne Honoré Champion, 1928, p. 78.

contemplação do belo, mas assume, na seção *Tableaux Parisiens*, um caráter de choque e de dissonância na abordagem mordaz e decadente de Paris, cidade tentacular que, no entanto, é imbuída de uma solenidade natural.

Pela primeira vez, a cidade grande entrou na poesia e esta é uma das vertentes interpretativas que os autores como Hans Georg Kemper classificam como uma influência baudelairana na obra de Trakl. O Expressionismo devotará uma considerável quantidade de obras literárias ao caos, à decrepitude das grandes cidades. No poema *O Cisne (Le Cygne)*, o Louvre aparece como uma evocação alegórica. São as alegorias óticas e não verbais, no entender de Benjamin, que explicam a predileção de Baudelaire por essa figura de linguagem. Os objetos do mundo visível, naturais e artificiais, assumem o *status* de hieróglifos a serem decifrados pelo poeta. Benjamin apresenta o conceito de alegoria ao opor o enigma ao mistério, sendo o segundo uma imagem velada.

Segundo Benjamin, Baudelaire seria um alegorista solitário que queria demolir a fachada harmoniosa do mundo que o circundava, excerto (J 55a, 4) (BENJAMIN 1989: 342). A exposição imagética das grandes cidades degeneradas do século XIX pode constituir um recorte cromático da extensa e arquitetônica lírica das Flores do Mal, uma vez que na seção *Tableaux Parisiens* é exposta a percepção da luz e das cores na metrópole, porém preferimos abordar alguns versos isolados de todas as seções do livro, que mencionam a cor azul tendo em vista um paralelo desta cor no corpo de poemas de Trakl.

A ocorrência da cor azul no poema *La vie antérieure* de Baudelaire põe em relevo um conceito platônico de metempsicose, através de uma escolha lexical

nostálgica e majestosa. A figura de linguagem mais evidente é o oxímoro (voluptés calmes) ⁶¹:

Ali foi que vivi entre volúpias calmas,	C'est là que j'ai vécu dans les voluptés calmes,
Em pleno azul, ao pé das vagas, dos fulgores	Au milieu de l'azur, vagues des splendeurs
E dos escravos nus, impregnados de odores	Et des esclaves nus, tout imprégnés d'odeurs

No poema, *A Beleza (La Beauté)*, Baudelaire define a beleza como uma esfinge indecifrada no azul “*Je trône dans l'azur comme un sphinx incompris*”. No corpo do poema *Die drei Teiche in Hellbrunn*, da coleção de 1909, Trakl emprega o motivo da esfinge e dá a conhecer a escuridão e a profundidade do terceiro lago (Teich). Regine Blass⁶² enfatiza um enigma nos moldes daqueles que a Esfinge costumava lançar aos forasteiros. Vejamos, pois, a terceira estrofe deste poema:

Die Wasser schimmern grünlich-blau	As águas brilham azuis-esverdeadas
Und ruhig atmen die Zypressen,	E os ciprestes respiram silentes
Es tönt der Abend glockentief -	Soa a noite, com o som grave do sino -
Da wächst die Tiefe urmessen.	Desperta a profundidade desmedida
Der Mond steigt auf, es blaut die Nacht,	A lua levanta-se, a noite azuleia
Erbüht im Widerschein der Fluten -	Floresce no reflexo da correnteza
Ein rätselvolles Sphinxgesicht,	Um enigmático rosto de esfinge
darán mein Herz sich will verbluten.	na qual meu coração quer sangrar até morrer

⁶¹ BAUDELAIRE, Charles. *As Flores do Mal*. Tradução de Ivan Junqueira. p. 135.

⁶² BLASS, Regine. *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1968. p.109.

Nesta estrofe percebe-se que, embora as águas brilhem, o azul implica em escuridão e profundidade. Os ciprestes respiram quietos e o som grave (*glockentief*) do sino soa na noite. Estes três versos pressagiam uma das características poéticas mais marcantes da produção poética da última fase, que Blass qualifica como a indissociável mistura de tons e lamentos, que invariavelmente Trakl utiliza. Os sentidos são contemplados: a visão de águas azuis esverdeadas que, a respiração silente dos ciprestes, a metáfora da noite que soa grave e profunda como o repicar de sino. A lua ergue-se e o reino da noite torna-se azulado. O azul é imagetivamente ligado à distância pelo verbo que traduz o movimento ascendente de levantar (*wächst*) e, portanto, de uma qualidade da cor azul de distanciamento naturalmente associada à noite.

Algumas características da cor azul, postuladas por Goethe e Kandinsky, como intensificação e movimento concêntrico são exemplificadas respectivamente pela substantivação do adjetivo profundo (*die Tiefe*) e pelo som grave do sino (*glockentief*) do verso que se segue.

A aura órfica de um mistério é sugerida pelo enigmático rosto da esfinge (*ein rätselvolles Sphinxgesicht*), que floresce no reflexo da correnteza. Neste poema, observa-se uma associação de motivos ligados à terra e a água como o enigmático rosto da esfinge, assim como a vida através do verbo florescer (*erblüht*) e da morte (*verbluten*).

Ainda que Trakl também explore a cor azul segundo a profundidade da água e a distância do céu imbuindo comumente a essa escolha lexical um caráter solene, não deixa de utilizar motivos grotescos ou insólitos como a peste e o aniquilamento.

A herança romântica em Baudelaire de busca da transcendência através do céu - tradicionalmente associado à distância e amplitude exemplifica-se num verso

da segunda estrofe do poema *A Aurora espiritual (L'Aube spirituelle)*, no qual Baudelaire anuncia o elo entre os céus e a inacessibilidade da cor azul.⁶³ E também na cor azul do céu surge a estrela no poema *Paisagem, Paysage*: "É doce ver, meio à bruma, de ver nascer no azul a estrela e a lâmpada à janela".⁶⁴

Em seu poema *An Mauern hin*, *Nos muros*, Trakl substantiva o azul "In feuchter Bläue leuchtet das Lämpchen" (no azul molhado brilha uma lampadinha), que marca uma sinestesia, dado que o azul substantivado (Bläue) é adjetivado como úmido e é nele que a lampadinha brilha. No poema *Herbst* (Outono), também no verso de Trakl "Die Sterne tanzten irr auf blauem Grunde (As estrelas dançavam perdidas no fundo azul), esta cor é o pano de fundo tradicionalmente associada ao céu.

Na coleção de 1909, os primeiros sinais que atestam a obsessão de Trakl pela cor azul aparecem como nos versos do poema *Drei Träume (Três Sonhos)*. A adjetivação das terras como fantásticas, trágicas e abandonadas diluídas no azul sugere a nostalgia de uma Idade de ouro. A cor azul marca a distância e o abandono:⁶⁵

Verlass'ner, tragisch phantastischer Länder,

Trágicas terras fantásticas abandonadas

Diluídas no azul...

Zerfließend ins Blaue...

Em Baudelaire o léxico relacionado à cor azul assinala a elevação no poema *La Lune offensée (A Lua ofendida)*, que retrata o amor de Selene (a lua) pelo pastor

⁶³ BAUDELAIRE, *Op. cit.* . p. 217: "Des Cieux Spirituels l'inaccessible azul".

⁶⁴ BAUDELAIRE. *Op. cit.* p. 317: *Il est doux, à travers les brumes, de voir naître / L'étoile dans, l'azur, la lampe à la fenêtre*".

⁶⁵ TRAKL, Georg. *Das dichterische Werk auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag , 1987. p. 131.

Endimião e no segundo verso, primeira estrofe, o poeta menciona a distância dos píncaros do azul (*Du haut des pays bleus*) (1985: 489).

No poema *O vinho dos amantes*, observa-se que Baudelaire relaciona o espaço ao vinho e ao céu feérico e divino (*Pour un ciel féérique et divin*), além da imagem do azul cristal da manhã *Dans le bleu cristal du matin*. No corpo de vários poemas de Trakl, a cor azul é ligada à qualidade resplandescente do cristal, como na segunda estrofe do poema *Ruh und Schweigen* (*Calma e silêncio*).⁶⁶

Num dos poemas das *Flores do Mal*, na seção Quadros Parisienses observa-se a cromatização da cabeleira na cor azul, como no poema *O monstro* (*Le Monstre ou Le paranymphe d'une nymphe macabre*): *tua juba, azul capacete (tes cheveux comme un casque bleu)*. Em outro poema da seção *Spleen et Idéal*, *A Cabeleira* (*La Chevelure*), o poeta entrelaça a amplidão do céu ao movimento sinuoso de uma cabeleira feminina :

Coma azul, pavilhão de trevas distendidas,
Do céu profundo daí-me a esférica amplidão;
Na trama espessa essas mechas retorcidas
Embriago-me febril de essências confundidas
Talvez de óleo de coco, almíscar e alcatrão⁶⁷

⁶⁶ TRAKL, Georg. *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Organização e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, pp. 206/207: In *Blauem kristall / No cristal azul*....

⁶⁷ BAUDELAIRE *Op. cit.* 161: "Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues./ Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond/ Sur les bords duvetés de vos mèches tordues/ Je m'enivre ardemment des senteurs confondues// De l'huile de coco, du musc et du goudron"

Num verso do poema *Andacht*, (*Devoção*) também da coleção de 1909, Trakl explora a amplidão celestial: *Und ihrer blauen Kuppeln Himmelweiten* (*amplidões celestiais de cúpulas azuis*). Os dois poetas exploram o campo lexical da cor azul tradicionalmente ligado ao céu e em Baudelaire, este é um convite ao devaneio, à elevação. Na obra de Benjamin, *Paris capital do século XIX*, lemos uma comparação de Bourget entre o pintor Leonardo da Vinci e o poeta Baudelaire que define o enigma instaurado pelas obras dos dois: “Uma curiosidade perigosa força a atenção e convida a longos devaneios diante destes enigmas de pintor e de poeta. Olhando longamente, o enigma entrega seu segredo.”⁶⁸

A chave da compreensão da densidade e do caráter enigmático dos poemas de Baudelaire reside no mencionado culto de imagens, na força das alegorias e das sinestésias. Em Baudelaire, a cor azul ligada ao céu denota um desejo de elevação. Na obra de Benjamin⁶⁹ encontramos um comentário de Cladel a respeito de uma dissertação de Baudelaire, na qual o mesmo atribuía às cores o caráter de fontes de luz e, ao mesmo tempo, traços de caráter moral. Esta reflexão de Baudelaire o aproxima da concepção de Goethe quanto ao caráter moral das cores. No entanto, um outro fragmento de Paul Desjardins publicado na *Revue bleue* (Revista azul), em 1887 assevera que Baudelaire “não representava vivamente os objetos e que estava mais preocupado em penetrar a imagem na lembrança do que orná-la ou pintá-la” (BENJAMIN 1989: 319).

⁶⁸ BENJAMIN, *Op. cit.* p. 270 exerto (J 15,3) in: Paul Bourget *Essais de psychologie contemporaine*, t. I, Paris, 1901, p. 4: “ Une dangereuse curiosité force l’attention et invite aux longues revêries devant ces énigmes de peintre et de poète. A regarder longtemps, l’énigme livre son secret”

⁶⁹ *Id.* exerto (j 30a,1) p. 297.

Ainda que a obra de Baudelaire seja comumente considerada um divisor de fronteiras entre o Romantismo e o Simbolismo, não podemos esquecer a lírica do poeta não perpetua o culto à natureza como muitos românticos o fizeram. Ao contrário, sua lírica instaura o culto da artificialidade, da glória decadente dos monumentos e das grandes cidades. No entanto, a despeito dessa diferença de abordagem da natureza um motivo comum a Baudelaire e Rimbaud é o desregramento dos sentidos e que constitui próximo bloco temático.

V1.3. Desregramento dos sentidos

Assim como Baudelaire, Rimbaud acreditava que o poder evocatório da poesia seria capaz de alcançar o infinito e o absoluto. Essa sede de infinito é descrita por Béguin como uma nostalgia primitiva. Na busca de um universo atemporal, o poeta nega as conquistas humanas e preconiza os desregramentos dos sentidos e o furor. Béguin assinala ainda que Rimbaud retoma, sem sabê-lo, todas as ambições maiores do Romantismo⁷⁰ Não se pode asseverar que Rimbaud tenha atribuído qualidades morais às cores, porém a bravata prometéica do jovem poeta parte do princípio de que o conhecimento do real e de seus ritmos e movimentos consistia num abandono passivo aos devaneios.

Adepto de uma magia evocatória e do poder do poeta vidente, *voyant*, em sua busca de um paraíso perdido, Rimbaud extravasou seu furor lírico ao desprezar o sentido conceitual da escolha lexical. Verlaine reconhecia nele um bom artesão de versos, ainda que a tônica de sua poesia não fosse dada pelas rimas, pelas cesuras

⁷⁰ BÉGUIN . *Op. cit.* p. 520.

e sim pela escolha das palavras: “A escolha das palavras é sempre maravilhosa, às vezes e de propósito pedante”⁷¹

Em seu estudo sobre o poema *Les Voyelles*, Etiemble Par enfatiza em Rimbaud o paradoxo de que a língua permanece clara, mesmo quando o sentido se obscurece e o poema torna-se o manifesto de sinestésias. André Breton compartilhava a visão de que "ao assinalar uma cor às vogais, pela primeira vez, de modo consciente e aceitando suportar as conseqüências, a palavra se desvia de seu dever de significar".⁷²

O poeta faz uso de sensações simples, imagens alusivas, alucinações, metáforas, cromatismos e sinestésias, e este fazer poético despreza os sentidos conceituais e discursivos da poesia. O poema *Les Voyelles*⁸² (Vogais) privilegia essencialmente a sinestesia como figura de linguagem e suas associações visuais, sonoras e olfativas.

Para outro autor, Étiemble Yassu Gaucière⁷³, mais tarde, no momento de *l'Alchimie du Verbe*, Rimbaud havia considerado este poema uma brincadeira. Para ele, a bufoneria de Rimbaud não nos permite estabelecer uma afinidade eletiva e mística, ou mesmo uma correspondência entre as vogais e as cores. Vejamos, pois o poema “As vogais”:

⁷¹ ETIEMBLE, Par. *Le sonnet des voyelles. De l'audition colorée à la vision erotique*. Paris: Gallimard, 1968, p. 56.

⁷² *Id.* p. 60: “C’est en assignant une couleur aux voyelles que, pour la première fois, de façon constante et en acceptant d’en supporter les conséquences, on détourne le mot de son devoir de signifier. Il naquit ce jour-là à une existence concrète, comme on ne lui en avait pas encore supposé”

⁷³ GAUCLÈRE YASSU. Étiemble. *Rimbaud*. Paris: Gallimard, 1936. p. 125.

As vogais ⁷⁴

A negro, E branco, I rubro, U verde, O azul, vogais,

Ainda desvelarei seus mistérios latentes:

A, velado voar de moscas reluzentes

Que zumbem ao redor de acres lodaçais:

E, nívea candidez de tendas e areais

Lanças de gelo, reis brancos, flores trementes;

I, escarro carmim, rubis a rir nos dentes

Da ira ou da ilusão em tristes bacanais,

U, curvas, vibrações verdes dos oceanos,

Paz de verduras, paz dos pastos, paz dos anos

Que as rugas vão urdindoentre brumas e escolhos;

O, supremo Clamor cheio de estranhos versos;

Silêncios assombrados de anjos e universos;

- Ó, Ômega, o sol violeta de Seus Olhos!

Inicialmente observa-se no poema a oposição cromática mais visível entre o branco e o negro. Depois, abre-se o leque de cores do espectro (vermelho, verde e o violeta do último verso). Para Gauclère, certas teorias da visão, como de Helmholtz, explicariam o papel fundamental destas três cores. Quanto à disposição das vogais A, E, I, U, O ocorre uma leve alteração, mas esta não seria relevante, dado que a língua francesa considera sonoramente a letra u como um i grego.

⁷⁴ CAMPOS, Augusto. *Rimbaud Livre*. Introdução e traduções de Augusto de Campos, Perspectiva, São Paulo, 1993. p.12.

Voyelles

A, noir, E, blanc, I, rouge, U, vert, O, bleu : voyelles, / Je dirai quelque jour vos naissances latentes :/ A, noir corset velu des mouches éclatantes/ Qui bombinent autour des puanteurs cruelles,

Golfes d'ombres; E, candeurs des vapeurs et des tentes,

Lances des glaciers fiers, rois blancs, frissons d'ombelles; /I, pourpres, sang craché, rire de lèvres belles/Dans la colère ou les ivresses pénitentes;

U, cycles, vibrations divins des mers virides/ Paix des pâtes semés d'anmaux, paix des rides/ Que l'alchimie imprime aux grands fronts studieux;/ O, suprême Clairon plein des strideurs étranges,/Silences traversés des Mondes et des Anges:

- O l'Oméga, rayon violet de Ses Yeux!

Rimbaud assinala as três primeiras vogais associadas à tríade dominante das cores da Antiguidade - preto, vermelho e branco.

À cor negra ressalta a contaminação de sombras e cintilâncias, ao passo que a cor branca associa canduras brancas ao frio, ao silêncio, à dureza e à imobilidade. De acordo com Gaucière, o branco é uma cor pouco humana e sua oposição ao negro terreno é dada pelo barulho desagradável de moscas em torno de odores infectos.

Diferentemente da cor branca, a cor vermelha sugere o movimento, o desvario, a paixão e o *pathos* dionisíacos. O poeta atribui à cor verde a imensidão de vibrações divinas, assim como a paz muda dos sábios. Gaucière assinala a recorrência dessa imagem cromática de vastidão no poema *Le Bateau Ivre: la vie des "azurs verts"* (a vida dos verde-azuis) e *"la nuit verte aux neiges éblouies"* (a noite verde de neves brilhantes).

Não seria incongruente dizermos que o emprego de letras maiúsculas de palavras como Clarão, Silêncios, Mundos, Anjos, Ômega, Seus Olhos, além do vocativo da última letra do alfabeto grego atribuídos à cor azul revelam a claridade, o silêncio de mundos transcendentais e de anjos. Ao fechar o círculo das vogais, a letra O parece delimitar uma fronteira entre o terreno e o infinito. O efeito de estranhamento da última estrofe provém da antítese de silêncios e estranhas estridências e do alargamento cromático do azul da vogal O ao último verso que expande o azul à cor violeta *"rayon violet de ses yeux!"*.

Gaucière interpreta as vogais no poema como uma estratégia poética de estabelecimento de relações entre cores e sons. Os cromatismos delineiam o caráter alucinatório sobreposto à visão. Uma análise geral dos poemas de Rimbaud permite a conclusão de que o poeta não cedeu ao jugo e aos ditames do cromatismo do

mundo empírico e que, embora o poeta tenha afirmado que o poema *Les Voyelles* foi uma mera brincadeira, não podemos deixar de notar que, assim como Goethe e Kandinsky fizeram, um papel de transcendência é associado à cor azul.

A ousadia cromática de Rimbaud pode ter influenciado a disposição cromática da lírica de Georg Trakl, uma vez que o autor Böschenstein assinala que ambos poetas teriam versejado versos livres numa nova língua.⁷⁵

Böschenstein assinala ainda na lírica de Trakl influências não só de Baudelaire como também de Rimbaud, que acreditava que o poder evocatório da poesia seria capaz de alcançar o infinito e o absoluto. Essa sede de infinito é descrita por Béguin como uma nostalgia primitiva. Na busca de um universo atemporal, o poeta nega as conquistas humanas e preconiza os desregramentos dos sentidos e o furor. Adepto de uma magia evocatória e do poder do poeta vidente, *voyant*, em sua busca de um paraíso perdido, Rimbaud extravasou seu furor lírico. Para Böschenstein, o legado mais evidente de Rimbaud nos poemas de Trakl é a rebelião contra o sentido conceitual da escolha lexical. Não se pode asseverar que Rimbaud tenha atribuído qualidades morais às cores, porém o visionarismo do jovem poeta associa a força do abandono aos devaneios, ao caráter cifrado, inquietante, obscuro e muitas vezes obscuro da lírica moderna. É impossível pensarmos na lírica de Trakl sem evocarmos esses mesmos elementos e sem nesta vermos o desregramento dos sentidos como uma forma de conhecimento do mundo. Hugo Friedrich⁷⁶ assim definiu traços desta lírica dissonante e “de entrelaçamento de

⁷⁵ BÖSCHENSTEIN, Bernhard. Arkadien und Golgatha. In: Kemper, Hans-Georg. *Gedichte von Georg Trakl*. Literaturstudium. Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 1999. p. 85.

⁷⁶ FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas cidades, 1978.

tensões de forças absolutas”, na qual verificam-se traços arcaicos e místicos, aliados a uma intelectualidade e a um movimento estilístico”.

As fórmulas da poesia moderna são passíveis de serem aplicadas aos procedimentos do expressionismo no que diz respeito ao tratamento de conteúdos de modo deformado e estranho. Assim como na segunda metade do século XIX as formulações das artes plásticas adquiriram o *status* de experimentos empreendidos pelas vanguardas modernas, também a linguagem poética passou a ostentar uma radical dissensão da língua comum. Ainda segundo Friedrich, o emprego do vocabulário lírico insólito e que produz estranhamento corresponde, na pintura moderna, ao emprego deslocado de cores e de formas e que não visam à objetivação.⁷⁷

No capítulo VI, veremos como alguns conteúdos programáticos do grupo *der blaue Reiter* postulam um legado simbólico e de espiritualidade à cor azul. Optamos por situar o capítulo sobre Kandinsky aqui e não junto ao capítulo referente à *Doutrina das Cores*, por uma questão cronológica e tendo em vista o paralelo entre pintura e poesia, mais especificamente pela proximidade histórica com Trakl.

⁷⁷ FRIEDRICH. *Op. cit.* p.18: "Como na pintura moderna, a composição de cores e de formas, tornada autônoma, desloca ou afasta completamente tudo aquilo que é objetivo, para só se realizar a si própria".

VII. Kandinsky: o tom profético da arte e reviravolta espiritual

*La couleur est la touche, l'oeil le marteau qui
la frappe, l'âme l'instrument aux mille cordes*⁷⁸

Wassily Kandinsky herdou a visão de Goethe de que os efeitos sensíveis e morais das cores podiam ser utilizados pelo artista que visasse a fins estéticos elevados e a pintura enquanto linguagem começou a almejar a abstração como meio de se representar o mundo real e seu desenvolvimento passou de um realismo, que o Impressionismo francês ajudou a descartar, a um progressivo desligamento da representação da realidade empírica.

Nas pinturas de paisagens de Kandinsky, antes de 1908, observa-se o começo da arte abstrata, uma vez que as paisagens permanecem como um tema e as formas e as cores têm um caráter abstrato. Em 1910, ele pintou seu primeiro trabalho desligado do objeto, começando assim uma época de uma arte não-objetiva. Para ele, “toda obra de arte é uma criança do seu tempo, e com freqüência é a mãe de nossas emoções”⁷⁹ e a esta idéia segue-se a de que cada período da cultura produzia uma arte própria, que não podia ser repetida.

Kandinsky é o artista e teorizador que viabiliza uma contribuição de vanguarda no debate figurativo no início do século XX. Seus preceitos teóricos sobre a arte e a pintura envolveram três nações européias: Rússia, Alemanha e França, numa época em que o ideal de um supranacionalismo movimentava o

⁷⁸ KANDINSKY, W. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Denoël, Paris, 1954. p.16:

“A cor é o toque, o olho o martelo que nela bate, a alma o instrumento de mil cordas”

⁷⁹ *Id.* p. 31.

debate sobre o ideário de nações europeias. Mas foi sobre os preceitos de uma arte abstrata que Kandinsky revolucionou o campo da pintura. Junto com Franz Marc, o artista fundou o grupo denominado *Der Blaue Reiter*, o Cavaleiro Azul. Este movimento reuniu em Múnaco em 1911 o grupo de pintores que pretendiam inovar a linguagem artística. Em 1912, os dois pintores imprimiram um almanaque intitulado “Do Espiritual na Arte” - *Über das Geistige in der Kunst*, manifesto impregnado de reflexões teosóficas, antroposóficas e espiritualistas.

Outros artistas fizeram parte do grupo, tais como A. Macke, G. Münter, A. von Jawlenskij, H. Campendonk e, num segundo momento, L. Feininger e Paul Klee. O grupo se dispersou em 1914, ano de eclosão da Primeira Guerra Mundial. No entanto, este grupo expressou o sentimento de revolta, que era um motivo comum a todas as vanguardas ocidentais do fim do século XIX. Estes artistas contrapuseram a força do instinto e das potências libertadoras da natureza ao filisteísmo da burguesia da época de Guilherme II. Esse grupo, assim como o “Die Brücke”, preconizou uma direção espiritualista, antinaturalista e anti-figurativa da arte. Nesse sentido, a arte passa a ser uma prática abstrata que visa à expressão de conteúdos interiores, vindo a influenciar toda a evolução ulterior da abstração.

Philippe Sers⁸⁰ no prefácio da tradução francesa do livro de Kandinsky que é, como a *Doutrina das cores* de Goethe, um manifesto que não se furta a explicações técnicas e poéticas da pintura e da arte, sendo considerado também como a obra de um inspirado. Sers afirma que o tom profético e visionário de Kandinsky prepara o modernismo. Ainda que fosse moscovita, Kandinsky estava impregnado da cultura alemã e teria sido leitor de Kant.⁸¹

⁸⁰ KANDINSKY. *Op. cit.* p. 11.

⁸¹ *Id.* p. 12.

No tom profético e visionário da obra *Do Espiritual na arte e na pintura em particular*, Kandinsky recusa uma arte puramente decorativa e os preceitos que norteavam a concepção formal da arte. Assim, questiona-se a mera aparência sensível da realidade e a idéia da arte como mera imitação do mundo sensível. A negação da *mimesis* desestrutura a idéia de que a realidade filosófica do mundo é inquestionável e ordenada.

Kandinsky preconiza uma via espiritual para a arte e essa reviravolta espiritual exige o desaparecimento do objeto (KANDINSKY 1954: 15). A ambivalência da concepção da cor ora como paixão ora como ação, e que influenciou a concepção de Kandinsky de que o efeito da cor era de curta duração e de pouca importância, ressalta a idéia de que o que contava era "a ressonância espiritual, a ação direta da cor sobre a alma"⁸²

Em sua obra sobre Kandinsky, a autora Nadia Podzemskaya menciona a relação entre os conteúdos simbólicos e a abstração de formas e cores no domínio da pintura:

"o aprofundamento da pesquisa sobre a imagem, através de um confronto de tradições diversas, forneceu ao pintor os instrumentos que lhe permitiram liberar-se da decoratividade superficial dos desenhos coloridos e dissolver a figuração de fábula em prol de uma criação livre com formas e cores abstratas carregadas de conteúdo simbólico"⁸³

A única possibilidade de contato com a alma humana é a arte, que deve ser embasada num trabalho criador que, por sua vez, engendra uma ressonância

⁸² *Id.* p. 15.

⁸³ PODZEMSKAYA, Nadia. *Colore Simbolo Immagine* Origine della teoria di Kandinsky. Firenze: Alínea, 2000. p. 25: "L'approfondimento della ricerca sull'immagine, condotta attraverso un serrato confronto di tradizioni diverse, ha dunque fornito a Kandinsky gli strumenti che gli hanno permesso di liberarsi dalla decoratività superficiale dei disegni a colore e di dissolver la loro figurazione fiabesca, per aprire strada ad una creazione libera con forme e colori astratti carichi di contenuto simbolico."

espiritual. Nesse processo, a arte pertence à esfera do espiritual. O artista adquire os contornos de um ser que possui uma visão profética: “um homem surge, um entre nós, em tudo se parece conosco, mas que possui uma força de "visão" nele misteriosamente infundida”⁸⁴

Kandinsky situa a linguagem das cores segundo modalidades de cores frias e quentes / escuras e claras e atribui um contraste fundamental entre o amarelo e o azul. A concepção de arte pela arte não leva em conta a preocupação da recepção desta pelos espectadores, que devem ser educados. Do ponto de vista físico, o olho sente a cor e sua beleza quando existe um contato. Uma vez que se distancia delas, a ação física cessa. Kandinsky afirma que as cores claras chamam mais atenção do olho, que as retém, mesmo que irrite o olhar, como o vermelho e o amarelo limão. No azul e no verde, o olhar pode repousar nas calmas profundezas (1969: 85). A cor provoca uma vibração psíquica e faz um apelo sinestésico: algumas ferem o olhar, outras gostaríamos de acariciar, como o azul escuro e o verde cromo. (1969: 87)

A qualidade de calor ou frio das cores é dada pelas tendências de aproximação ou de afastamento em direção ao amarelo ou ao azul. O amarelo, enquanto cor quente, tende a se aproximar do espectador e o azul, como cor fria, tende a se afastar dele. Kandinsky atribui respectivamente movimentos concêntricos e excêntricos às cores amarela e azul. Como Goethe, ele fala de afinidades entre o branco e o amarelo e entre o azul e o preto (1954: 120). Na cor azul existe uma

⁸⁴ KANDINSKY. *Op. cit.* p. 38: " un homme surgit, l'un de nous, en tout notre semblable, mais qui possède une puissance de "vision" mystérieusement infuse en lui".

dupla profundidade: a primeira como um movimento de afastamento do homem e o segundo como um movimento centrípeto,⁸⁵

“A tendência do azul ao aprofundamento o rende precisamente mais intenso nos tons mais profundos e acentua sua ação interior. O azul profundo atrai o homem em direção ao infinito, desperta nele o desejo de pureza e de uma sede de sobrenatural.

O azul é uma cor tipicamente celeste. Aprofundando-se ele apazigua e acalma. Escorregando em direção do preto, ele se colore de uma tristeza que ultrapassa o humano, parecida com aquela tristeza onde mergulhamos em certos estados graves que não têm fim e que não o podem ter. Quando ele clareia, o azul perde sua sonoridade, até não ser mais do que um repouso silencioso, torna-se branco.”

Em outra obra teórica, *Outros escritos*, de 1904, no texto "Luto celeste e terreno" (Himmlische und Irdische Trauer), Kandinsky já atestava o desenvolvimento de uma idéia de que o azul transmitia uma sensação de distância e frieza. Podzemskaia assinala o contraste entre as características da cor azul como longínqua, inatingível e fria e a cor vermelha como de paixão, impulso e de peso. (PODZEMSKAIA 2000: 112)

Essas considerações delineiam a característica da cor azul segundo seus movimentos físicos, ou seja, nesta cor atuam dois movimentos: um concêntrico em direção ao seu próprio centro e outro de distanciamento do espectador. Estas noções de distanciamento ou de proximidade produzidas pela disposição das cores

⁸⁵ *Id.* pp. 123/124: “La tendance du bleu à l’approfondissement le rend précisément plus intense dans les tons les plus profonds et accentue son action intérieure. Le bleu profond attire l’homme vers l’infini, il éveille en lui le désir de pureté et une soif de surnaturel. Le bleu est une couleur typiquement céleste. L’apaise et acalme en s’approfondissant. En glissant vers le noir, il se colore d’une tristesse qui dépasse l’humain, semblable à celle où l’on est plongé dans certains états graves qui n’ont pas de fin et qui ne peuvent pas en avoir. Lorsqu’il s’éclaircit, ce qui ne lui convient guère, le bleu semble lointain et indifférent, tel le ciel haut et bleu clair. A mesure qu’il s’éclaircit, le bleu perd de sa sonorité, jusqu’à n’être qu’un repos silencieux, et devient blanc...”

são também assinaladas no artigo de Ch. Lopicque⁸⁶ sobre a conveniência de cores num quadro. Lopicque defende a assimetria entre cores quentes e cores frias e baseia esta concepção no *Traité du paysage*, de André Lothe⁸⁷ que afirmava que a luz devia ser quente e a sombra fria, e que a luz incidia na parte mais saliente de um objeto, aquela que estava mais perto de nós. Desse modo, a profundidade se estabelece do quente em direção ao frio.

Estas considerações coincidem com as disposições teóricas de Kandinsky, porém uma diferença norteia estas duas concepções, se levarmos em conta que para os artistas do *Der Blaue Reiter* abstração da cor é definida e operada independentemente do objeto. Estas inovações não se deram de modo fortuito pois, segundo Podzemskaia, Kandinsky foi notoriamente influenciado pelas inovações dos *Fauves* e pela pintura em vidro da Bavária, no que diz respeito à força da cor na dissolução do objeto (PODZEMSKAIA 2000: 174).

Esta nova mentalidade de abertura da pintura e de outras artes é evidenciada pela influência da idéia de *leitmotiv* que Wagner exerceu nas reflexões teóricas de Kandinsky, desenvolvidas em *Do Espiritual na Arte*. Outra influência foi a inovação literária proposta por Maeterlinck, que postulava que a simples repetição de uma palavra numa frase, cujo sentido externo era reduzido ao mínimo, conseguia reforçar o valor interior da palavra de modo inaudito. Neste sentido, Kandinsky desenvolve sua teoria de abstração e chega mesmo a refletir sobre a compressão da cor nos quadros de Cézanne. Segundo Kandinsky, Cézanne não negligencia a natureza dos

⁸⁶ LAPICQUE. CH. *La couleur dans l'espace*. In: *Formes de l'Art Formes de l'Esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951. p. 107

⁸⁷ *Id. ibid.*, In: Paris, Floury, 1939.

objetos, mas respeita a alma interior dos mesmos através de uma intensificação do som (PODZEMSKAIA 2000: 176).

Kandinsky era sensível às ressonâncias da música e da pintura e tinha sido influenciado pela concepção de Nietzsche na obra *Die Geburt der Tragödie aus dem Geiste der Musik*, de 1872, que assinalava uma intenção e uma disposição musical imanente ao poeta lírico. Todas estas disposições evidenciam a natureza do debate pictórico e literário sobre o status da imagem no fim do século XIX e início do século XX.

A ênfase destes questionamentos sobre a autonomia das cores implicava, como já dissemos, na dissolução do objeto, que minava a relação tradicional entre objeto e cor. A cor é tida como o som puro que comanda a composição pictórica e coloca em primeiro plano sua força de expressão. Ainda que para Kandinsky o decorativismo superficial do *Jugendstil*, elementos de fábula e o Simbolismo tenham constituído o início de sua trajetória pictórica e teórica, observamos que a marcha de sua obra engendra a criação de imagens impregnadas de conteúdos arquetípicos e produzidas segundo uma liberação de formas e de cores. A figuração sofre um processo de condensação, de simplificação que erigia um elemento funcional orientado pela cor e que, em última instância, induzia a uma reflexão sobre a imagem e seu significado (2000: 24-25).

Esta nova concepção de arte orientava-se para o espiritual e pressupunha uma abstração dos objetos e seres do mundo sensível. Em seu manifesto, Kandinsky, imbuído de um tom profético, prenuncia a liberdade de expressão e a ênfase do espaço interior do artista, posições que serão endossadas por todas as artes pictóricas e literárias contemporâneas e no almanaque *der Blaue Reiter*.

Kandinsky e Franz Marc reeditam e revitalizam o interesse pelo primitivismo e pela arte popular. A abstração das formas e a ressonância profunda e espiritual das cores preconizada por Kandinsky foi sustentada por Franz Marc, considerado um dos expoentes do grupo *Der Blaue Reiter* e do Expressionismo. A linguagem de abstração do século XX envolve a cooperação artística e espiritual de Marc e Kandinsky, que sentiram que podiam abordar seus objetos por meio de uma correspondência abstrata, utilizando-se como estratégia o símbolo. Essa motivação artística implicava uma atitude transcendente e de união espiritual com o cosmos, tão propalada pelos conceitos de Kandinsky no trabalho *Do Espiritual na Arte*. Esse desejo de comunhão com o cosmos assume uma significação simbólica no estilo de Franz Marc e o ano de 1907 marca o começo de uma preocupação com a variedade de sujeitos animais. Esse interesse viabiliza a idéia de Marc de que os animais representavam uma atitude espiritual.

Rosenthal⁸⁸ afirma que no trabalho maduro do pintor, os animais são arranjados ritmicamente, cada um indicando atitude potencialmente simbólica e emocional. Essa individualização dos gestos permaneceu como uma reminiscência de imagens de Ferdinand Hodler, as quais indicavam estados espirituais divergentes: poses de cavalos que evocavam a contemplação, o sonho, o ensimesmamento, enfim gestos humanos. Esse processo ficou conhecido na obra de Marc como “em direção de uma animalização da arte”. Marc objetivava a humanidade na forma animal e acabou criando um símbolo pessoal.

Na composição *Rote Pferde - Cavalos Vermelhos*, o pintor empregou uma paleta arbitrária e não tentou dispor a cor em planos como os *fauves* tinham feito. Este procedimento buscava formar uma rica composição de cores que refletiam a

⁸⁸ ROSENTHAL Mark. *Franz Marc*. Munich: Prestel, 2004, p. 16.

vitalidade dos sujeitos. A principal realização desta pintura reside no uso de cores antinaturais na liberação de vitalidade. Apesar de colorir de modo variado inúmeros animais como macacos, gazelas, esquilos e ao colorir seus cavalos na cor azul, Marc contraria o princípio caro a Leonardo da Vinci quanto à questão da tradição clássica, que postulava a fórmula de colocar os azuis nas distâncias, mas continua uma tradição que outras artes plásticas já tinham levantado e que relatamos no corpo deste trabalho.

Ainda que não desejemos nos ater às explicações naturalistas, que justificam a liberdade do olhar sobre as cores, é mister ressaltarmos o exemplo de Lapicque sobre o crepúsculo que, enquanto fenômeno natural, concorreu na liberação dos impressionistas e neo-impressionistas das leis tradicionais. No caso dos impressionistas, o autor cita pintores como Monet, Sisley, Pissarro e Renoir, em cujas obras as cores quentes ocupam o segundo plano. Por sua vez, o Fovismo destruiu definitivamente a perspectiva tradicional das cores (LAPICQUE 1951: 118) e esta destruição reflete-se no cubismo e na arte abstrata. Monet desestruturou a concepção de espaço, na medida em que não podemos atribuir determinadas formas ou cores a um plano do espaço. Do mesmo modo, a arte abstrata reflete uma concepção de espaço centrada no interior do artista. O espaço é a categoria que suscita a discussão sobre o emprego tradicional das cores. Ainda que Marc objetivasse a espiritualização do animal, a aplicação efetiva da cor azul, tradicionalmente aérea, a um animal terrestre não deixou de reconhecer o princípio terrestre e pesado da cor azul, ainda que o pintor compartilhasse uma visão espiritual dessa cor.

A premissa da eleição de uma paleta de cores corresponde ao postulado de que as cores são produtos culturais determinados historicamente e que a oposição entre cores frias e quentes variam segundo as épocas.

Como explicitamos neste trabalho, o Romantismo alemão herdou a concepção da natureza de Goethe como um ser vivo que traduzia a presença do absoluto. Os românticos expandem o sentido da visão ao alçá-la à interioridade, ou seja, o caráter visionário desta visão e desta nova atitude frente aos elementos da natureza.

A eleição da flor azul de Novalis pelo Romantismo permite a inferência de que a partir deste movimento e de seus influxos nas artes plásticas modernas a difusão da cor azul na paleta dos pintores e nas imagens dos poetas alcançou uma dimensão simbólica idealista e distante, que Podzemskaia definiu como a inatingível liberdade ultraterrena. De certa forma, o procedimento das vanguardas do período entre guerras, ao atribuir indistintamente cores frias e quentes a todos os planos do espaço, dignificou a potência expressiva das cores e dissolveu o objeto de uma imposição cromática e de formas. Esta ruptura da disposição tradicional das cores deve ser compreendida como uma reflexão das vanguardas artísticas modernas, que admitiram que as profundidades do espírito humano podiam ser carregadas de escuridão, como também de claridade. As supostas subversões ou transgressões dos princípios clássicos da pintura e de todas as representações pictóricas devem ser relativizadas e efetivamente compreendidas como a disposição do pintor de colorir o espaço de maneira livre. Essa liberdade advinda de uma visão interior, fonte onírica e artística, tanto nas artes plásticas como na literatura, foi um dos princípios que nortearam o Romantismo em sua busca de originalidade e que foi atualizada pela estética expressionista.

IX. Inventário de motivos azuis nos poemas de Trakl

A nova língua na qual Trakl versejou requer um inventário de motivos azuis correspondente a todas as suas fases poéticas. O levantamento de motivos azuis presentes em todas as fases do poeta permite a identificação de isotopias, de recorrências sêmicas, bem como das alterações sofridas e redistribuições da camada figurativa. Este procedimento metodológico visa essencialmente a embasar o trabalho com *corpus*, ou seja, faremos um estudo posterior e mais aprofundado de poemas da última fase, que marcam uma herança imagética romântica da cor azul e uma semelhança quanto ao procedimento na pintura de Marc, que evoluirá rumo à abstração.

A fim de visualizarmos com mais acuidade, dispomos a divisão pelos seguintes períodos: o primeiro de 1909 (ano da primeira coletânea), o segundo de 1909 a 1912 e o terceiro de 1912 a 1914. É mister que se ressalte que os versos foram extraídos do livro *Georg Trakl. Das dichterische Werk*.⁸⁹

Segundo Regine Blass⁹⁰ a primeira fase da produção poética de Trakl (de 1906 a 1909) é marcada pela separação do sujeito e do objeto no processo de conhecimento do eu lírico. Nesta coleção de 1909, são apontadas influências de Nietzsche, do Simbolismo e do *Jugendstil*. Kemper relaciona a produção lírica desta fase ao Impressionismo de poetas como Dauthendey, Dehmel e Liliencron. Nesta fase, a evocação poética fixa um *continuum* do espaço e uma construção coerente da paisagem (*Landschaft*).

⁸⁹ TRAKL, Georg. *Das dichterische Werk auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1987.

⁹⁰ BLASS, Regine. *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*. Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1968. p.12.

Os exemplos abaixo foram extraídos da coletânea de 1909 e embora sejam escarsos, prenunciam tanto o emprego de imagens poéticas construídas a partir da adjetivação cromática tradicional (*blauen Kuppeln*), assim como a utilização de adjetivos de cor substantivados (*die Bläue*).

No corpo de um dos poemas *Die drei Teiche in Hellbrunn* Trakl dispõe a cor azul de modo tradicional, embora a ocorrência de um adjetivo cromático composto *grünlich-blau* (azul esverdeado), no primeiro verso da primeira estrofe do poema *Die drei Teiche in Hellbrunn*, ateste um variado emprego semântico como, por exemplo, outros adjetivos: *blutpurpurn* (púrpura sangue), *blutfarben*, *grüngolden* (verde ouro). O campo lexical da cor azul tradicionalmente ligado ao céu empíreo e cristão é enfatizado pela referência a cúpulas azuis relacionadas a amplidões celestiais. O céu é um pano de fundo das cúpulas, que construídas pelo homem concretizam o sonho da imensidão. Uma imagem mais prosaica e menos solene do poema *An einem Fenster* também dispõe o céu como pano de fundo acima dos telhados:

An aller Kirchen dämmernde Altare

Em todas Igrejas altares crepusculares

Und ihrer **blauen Kuppeln** Himmelweiten

(Andacht)

e amplidões celestiais de cúpulas azuis

Über den Dächern das **Himmelsblau**

(An einem Fenster)

Acima dos telhados o azul do céu

Além do céu, Trakl dispõe outras tonalidades de azul como o azul claro. Uma tonalidade mais clara do azul (*klarem Blau*) é ligada às nuvens. Um dos elementos

figurativos ligados com mais freqüência à água são as fontes ou poços (Brunnen).

No poema *Die drei Teiche in Hellbrunn* as águas são azuis esverdeadas.

Der Brunnen singt, die Wolken stehen

Im **klarem Blau**, die weißen, zarten;

(Farbiger Herbst)

A fonte canta, as nuvens brancas, ternas

permanecem no azul claro,

Die Wasser schimmern **grünlich-blau**

(Die drei Teiche in Hellbrunn)

As águas cintilam azuis esverdeadas

Vejamos a seguir alguns motivos azuis da segunda fase e como Trakl, continuando a explorar as sugestões imagéticas da água e do céu, elege também elementos do reino vegetal como flores e árvores.

A passagem da primeira fase à segunda fase, esta última mais próxima do Expressionismo, abrange o período de 1909 a 1912. Nesta constata-se a redução, a despersonalização e a eliminação do sujeito lírico.

1909 - 1912

Ein Ast wiegt mich im **tiefen Blau**

(Sonniger Nachmittag)

Um ramo me balança no azul profundo

Die Bäume standen **in blauer Blüh**

(Der Schatten)

As árvores estão em florescimento azul

Vom **Himmel** wehte ein **blaues Band**

(Wundrlicher Frühling)

Do céu sopra uma banda azul

In des **Tümpels tiefer Bläue**

(Sommersonate)

No azul profundo do pequeno lago

Müd welken die **Linden im Blau** versunken (Kindheitserinnerung)
cansada tílias murcham afundadas no azul

Bläulich Gefleck und brauner Staub (Jahreszeit)
mancha azulada e pó castanho

Blumen blau und weiß verstreut (Frühling der Seele)
Flores azuis e brancas espalhadas

In blauen Schleiern lächeln Indiens Morgen (An Angela)

Em véus azuis sorriem manhãs indianas

Ein **blaues Wasser** schläft im Zweiggedüster.

Uma água azul dorme no escuro emaranhado dos galhos

Marie thront dort im **blauen Gewand** (Immer dunkler)

Lá reina Maria em seu manto azul

Nesta fase, a constelação de motivos azuis não deixa de ligar-se ao céu e à água. No poema *Sommersonate*, a cor azul é substantivada no verso (*In des Tümpels tiefer Bläue*), que imagetiza o azul profundo das águas de um charco. Observam-se também elementos da natureza como tílias que afundaram no azul (*die Linden im Blau versunken*) ou do ramo que balança o eu lírico no azul profundo (*Ein Ast wiegt mich im tiefen Blau*).

Elementos vegetais são imagetizados através da florescência das árvores e de flores. No verso do poema A sombra "Der Schatten", Trakl poeta adjetiva o florescimento das árvores de azul: *Die Bäume standen in blauer Blüh*. Esta redistribuição do motivo da florescência remete ao *Jugendstil*, característico da primeira, embora a disposição e concentração cromáticas sejam menos recorrentes.

O vento, elemento ligado ao ar, é pintado de azul e esta imagem pode, possivelmente, remeter à constatação de ordem física de Goethe de que a cor da atmosfera é azul.

É possível percebermos também elementos da cultura como o manto azul, referência cristã explícita ao manto da Virgem Maria. A cor azul sugere uma certa solenidade, como no caso do manto da Virgem. A palavra alemã *dort* corresponde a palavra lá em português, e, neste poema é o céu, pois é no empíreo que a Virgem reina. O poema *Metamorphose* também atesta o motivo cristão da virgem:

Uma luz eterna brilha sombria e vermelha, Um coração vermelho, em miséria pecadora! Tu sejas louvada, ó Maria!	Ein ewiges Licht glüht düsterrot Ein Herz so rot, in Sündennot! Gegrüßt seist du, o Maria!
Tua pálida imagem floresce E teu ventre fundido arde, Ó tu mulher, Maria!	Dein bleiches Bildnis ist erblüht Und dein verhüllter Leib erglüht, O Fraue du, Maria!
Em doces fontes queimam teu seio, Lá ri teu olho grande e doloroso, groß, Ó tu mãe, Maria!	In süßen Qualen brennt dein Schoß, da lächelt dein Auge schmerzlich und groß, O Mutter du, Maria!

Este poema realça as três dimensões da virgem: santa, mulher e mãe. A cor vermelha é associada aos pecados e misérias do coração humano. A imagem pálida da virgem contrasta com a imagem do fogo eterno e purificador.

Na última estrofe do poema *Immer dunkler (Sempre escuro)*, a imagem cristã da virgem com seu manto azul e seu filho nos braços é disposta num cenário noturno e devoto.

Fromm und dunkle ein Orgelklang. Marie thront dort im blauen Gewand Und wiegt ihr Kindlein in der Hand. Die Nacht ist sternenklar und lang	Um acorde de órgão devoto e negro Lá com seu manto azul reina Maria Em sua mão embala a criancinha A noite é clara, estrelada e longa.
---	---

Outra referência solene é a dos véus azuis da manhã (*blauen Schleiern*). A imagem de uma mancha azul (*Gefleck*) é contraposta cromaticamente ao pó castanho, sendo que esta última cor será muito explorada na fase poética posterior e ligada também as árvores como as castanheiras.

Este procedimento atesta que o poeta dispõe novas imagens a partir de imagens precedentes no corpo dos poemas, evidenciando como ele mistura e expande campos semânticos ligados aos elementos da natureza.

A última fase de 1912 a 1914 apresenta variados motivos azuis atribuídos a elementos da cultura, como espelhos e quartos, assim como às flores e animais, partes do corpo humano, à noite e às sombras, à neve. Todas essas atribuições podem ser explicadas por efeitos físicos, porém a cor azul de substantivos abstratos como o silêncio, o lamento, as vozes de anjos e a alma apontam para um idealismo desta cor. No poema dedicado a Novalis (*An Novalis*), que compõe um dos estudos de caso, a remissão voluntária à flor azul do Romantismo de Novalis é explícita.

A terceira fase marca a reintrodução, ainda que parcial ou definida pela crítica, segundo um caráter cíclico, do eu lírico e da descoberta da narração poética, como atesta a coleção cíclica *Sebastian im Traum*, de 1915. O começo de 1914 marca a última fase na qual, segundo Kemper, a terra - *Landschaft* compõe imagens arcaicas e apocalípticas adequadas ao contexto da eclosão da Primeira Guerra.

1912 - 1914

Die bangen Schauer deines **blauen Mantels**

O assustado arrepio de teu manto azul

Ins kahle Zimmer sinken **blaue Firne**

(Delirium)

No quarto nu afundam neves azuis

Ferne schweben **Frauengesichter**

(An Mauern hin)

Geisterhaft ins Blau gemalt /

Longe suspensos rostos de mulher

fantasmagoricamente pintados no azul

Die Irre die **in blauen Zimmern** gewohnt,

A louca que viveu em quartos azuis

In eines **Spiegels Bläue** tönt die sanfte Sonate.

No azul dum espelho soa a doce sonata

Die **blaue Nacht** ist sanft auf unsren Stirnen ausgegangen

A noite azul esvaiu-se, suave, sobre nossas testas

Und **feuchtes Blau** um unsre Schläfen. Arm' Kindlein

e azul úmido em volta de nossas têmporas. Pobre criancinha

Ein **blauer Bach**, Pfad und Abend an verfallenen Hütten hin.

(Am Abend)

Um ribeirão azul, senda e tarde nas cabanas decaídas

Blauer Blumen Geheimnis und Stille.

(Gericht)

Segredo de flores azuis e silêncio

Armer **Sünder** ins **Blaue** versehnt

Pobre pecador deslocado no azul

Ein Blau ein rot **von Blumen** spat

(Schwesters Garten)

Um azul e um vermelho de flores tardias

Konzert von Hummeln und **blauen Fliegen in Wildgras**

und Eisankeit,

Concerto de besouros e moscas azuis na grama selvagem/ e Solidão

So leise läuten

Abend die **blauen Schatten**

Tão baixo ressoam / na tarde as sombras azuis

Blühender Schauer voll

Umfährt dich endlich der **blaue Mantel der Herrin**

Cheio de arrepio em flor / finalmente te abraça o manto azul da Senhora

Eine **blaue Blume**

(An Novalis)

Uma flor azul

Die **Bläue** deines **Schattens**

(An Johanna)

O azul da tua sombra

Wer sind wir? **Blaue Klage**

Quem somos nós? Lamento azul

Die **Blaue Seele**

A alma azul

(Melancholie)

Bläuliche Schatten

(Melancholie) 2. Fassung

Sombras azuladas

Nimm **blauer Abend** eines Schläfe, leise ein Schlummerndes

(An Luzifer)

Pegue noite azul uma tẽmpora, devagar alguém que dorme

Wenn du trunken die Beine bewegst. Wilder **Spaziergang**

(Am Abend 1. Fassung)

Im Blau

Quando ẽbrio tuas pernas moves. Passeio selvagem no azul

Bläulichem Wassern.Ruh und Reinheit

Águas azuladas. Quietude e pureza

Die blaue **Stimme des Engels**

(Beim jungen Wein) 2. Fassung

A voz azul do anjo

Daß von **blauen Lidern** die Tränen stürzten

(Heimkehr) / (Herbstliche Heimkehr)

Que das pálpebras azuis precipitam-se as lágrimas

Da jener ein **blaues Wild** am Hügel erwacht

pois aquele acorda um animal selvagem azul na colina

Einer Schwester **blaue Hände**

(Träumerei) 1. Fassung

Mãos azuis de uma irmã

O **blaue Stille**, Geduld

(Träumerei) 2. Fassung

Oh silêncio azul. paciência

...Nymphe vergraben **in bläulichen Schlaf**

(Psalm)

Ninfa enterrada no sono azulado

In **blauer Stille** verfielen deine Wangen zu Staub

No silêncio azul caem tuas bochechas virando pó

Als stiege das Kreuz den **blauen Kalvarienhügel** herab

como se a cruz descesse do monte do calvário azul

Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden

(Elis) 1. Fassung

O seu azul espelha o sono dos amantes

deine Lippen trinken die Kühle des **blauen Felsenquells**

(Elis) 2. Fassung

teus lábios bebem o frescor das fontes rochosas azuis

Und du regst die **Arme** schöner **im Blau**

(Elis) 2. Fassung

e você move belamente os braços no azul

Der **blauen Stille des Ölbaums.**

do silêncio azul da oliveira

Ein **blaues Wild**

Um veado azul

Seine **blauen Früchte** fielen von ihm.

Caíram dela os seus frutos azuis

Blaue Tauben

Pombas azuis

Und das Läuten **bläulicher Blumen**

e o badalo de flores azuladas

A análise que Regine Blass faz do processo metafórico da lírica trakliana estabelece que este consiste num aumento progressivo de motivos. Neste sentido, a interpretação de Carone Netto enfatiza que a redistribuição ou um novo arranjo de um motivo constitui um novo elemento figurativo, que é constituído a partir de partículas móveis carregadas de múltiplos significados, seja pela adjetivação ou pela substantivação. Essa interpretação coincide com a de Walther Killy. A autora assevera que a diferença entre a primeira fase (1906-1909) e a mais tardia revela que a profusão cromática e o carácter musical desta última não constituem uma ruptura abrupta e sim uma atualização dos potenciais da produção da fase inicial.

Na fase posterior, que vai de 1909 a 1914, o emprego de metáforas constitui o fenómeno essencial desta lírica, que transcende a expressão do particular e visa a atingir um fundamento universal. Outros recursos do ornato da linguagem presentes na última fase poética de Trakl é o oxímoro. Nesta fase, o poeta emprega cores como o vermelho, amarelo, azul, o branco e o preto; porém a cor azul é a mais utilizada.

A cor azul não abarca apenas um, mas vários sentidos, porém a disposição desta cor parte de um reconhecimento do campo semântico tradicional pertinente ao céu e à água:

Uma mesma cor primária, por exemplo, o azul pode abranger não somente um, mas muitos sentidos. A razão disso reside também no fato de que cada cor primária possui não apenas um, mas cada vez mais zonas elementares de origem. Campos de contemplação elementares da cor azul são, por exemplo, o azul do céu e o azul da água. Como o céu é o lugar de Deus, e especialmente do divino e cristão, a cor azul ganha assim o sentido de sagrado e foi nesse sentido que foi aclimatado na representação cristã, principalmente na Idade Média, na representação cristã. Trakl não interpreta as cores de um modo particular. Ele parte da simbologia das cores tradicionais e das ligações universais.⁹¹

A propriedade desses postulados de Blass é confirmada pela coloração azul em muitos versos, nos quais essa cor é indelevelmente ligada a elementos figurativos que denotam a água e o céu. A coloração azul do ar fica patente também nos versos que qualificam o vento como doce (*Die blaue Luft ist süß und wunderbar*) e o esvoaçar azul do capim. No verso do poema *Schwesters Garten*, um concerto de besouros lança mão de uma sinestesia ao dispor a imagem do vôo dos pássaros, que é associado pela conjunção aditiva (*und*) ao esvoaçar azul do capim selvagem.

Outros elementos figurativos como lago ou tanque configuram motivos coloridos invariavelmente de azul. Na versão do poema *Elis* (2. Fassung), no verso "Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells", (teus lábios bebem o

⁹¹ BLASS, Regine. *Op. cit.* p. 189: " Eine dieselbe Grundfarbe, z. B. blau, kann also nicht nur eine, sondern mehrere Bedeutungen umschliessen. Der Grund dafür liegt auch darin, dass jede Grundfarbe nicht nur einen, sondern immer mehrere elementare Herkunftsbereiche besitzt. Elementare Anschauungsbereiche der Farbe blau sind zum Beispiel das Blau des Himmels und das Blau des Wassers. Da der Himmel der Ort des Göttlichen ist, und zwar besonders des Christlich-Göttlichen, gewinnt die Farbe blau von daher die Bedeutung 'heilig' und war in diesem Sinne seit jeher in christlicher Vostellung heimisch, vor allem im Mittelalter. Trakl interpretiert die Farbe also nicht nach eigener Manier. Er führt die traditionelle, allgemeinverbindliche Farbsymbolik fort".

frescor das fontes azuis), elementos característicos da cor azul como o frio, a profundidade e a escuridão apontam preceitos da teoria tradicional da pintura de da Vinci e de formulações de Goethe e de Kandinsky, que atestam a percepção "fria" desta cor na escala cromática.

Um dos estudos sobre a lírica de Trakl como o de Kleefeld, no livro *Georg Trakls Dichtung und Krankheit*⁹² identifica o emprego da cor azul como motivo psicanalítico retrabalhado nos sonhos e pela imaginação predominantemente ligado à água e ao inconsciente. Uma disposição figurativa de sombras pode configurar imagens de águas refletidas na superfície de um espelho, assim como a profundidade do azul da noite e do sono.

A gama de motivos da cor azul nos poemas de Trakl é muito diversificada e se permite inferências no sentido de uma atribuição a domínios tradicionais como o céu e a água não se reduz, porém, a estes campos semânticos. A plasticidade na lírica de Trakl atribui a cor azul a seres humanos e partes do corpo humano como mãos, sombrancelhas, porém a obsessão por motivos azuis ainda fica mais patente na atribuição da cor azul substantivos abstratos como o lamento e o silêncio.

Visto que a orientação desta dissertação visa à análise da cor azul na obra de Trakl e atendo-nos ao aparato crítico estabelecido por Kemper, que aponta uma recorrência mais acentuada da cor azul na terceira fase, julga-se que a eleição do *corpus* deve ater-se a esta premissa.

⁹² KLEEFELD, Gunther. *Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag., 1985.

X. A “fase azul” de Trakl

Como vimos, a fase que chamamos de azul é composta dos poemas escritos entre 1912 e 1914. Abaixo, cada um dos poemas dessa fase será analisado em detalhe, para verificar em que medida se delineiam recorrências imagéticas. Ao final, serão buscados possíveis elos com as bases românticas e as influências francesas, quando pertinentes. Ressaltamos que a ordem dos poemas é aleatória e que não corresponde à ordem estabelecida no livro *Georg Trakl Das dichterische Werk*. Os poemas *Ruh und Schweigen*, *Passion*, *Gesang des Abgeschiedenen*, e *Abendland* fazem parte da coleção *Sebastian im Traum* (Sebastião em Sonho), editada no ano de 1915 após a morte de Trakl.

A lírica de Trakl não traduz somente a elevação sugerida por alguns motivos azulados, mas também um mundo desolado, configurado pela estética do despedaçamento da Primeira Guerra Mundial, que mutilou corpos e almas. Nos poemas de Trakl, mergulhamos no universo de culpa e de redenção, do paraíso perdido, da luminosidade órfica ou nas trevas românticas que escondem no sonho diferentes cores e matizes.

X.1. Ruh und Schweigen

Ruh und Schweigen⁹³

Calma e silêncio

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.

Pastores enterraram o sol na floresta nua.

Ein Fischer zog

Um pescador puxou

⁹³ TRAKL, Georg. *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Organização e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. pp. 206/207.

In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher	A lua do lago gelado em áspera rede.
In blauem Kristall Wohnt der bleiche Mensch, die Wang an seine Sterne gelehnt; Oder es neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.	No cristal azul Mora o pálido homem, o rosto apoiado nas suas estrelas; Ou curva a cabeça em sono purpúreo.
Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen, Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel. Wieder nachtete die Stirne in mondendem Gestein; Ein strahlender Jüngling Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung	Mas sempre comove o vôo negro dos pássaros Ao observador, santidade de flores azuis. O silêncio próximo pensa no esquecido, anjos apagados. De novo anoitece a fronte em pedra lunar; Um rapaz irradiante Surge a irmã em outono e negra decomposição.

Neste poema, observa-se a presença de metáforas e de um intenso processo de visualização. O poema nos mostra uma justaposição de imagens. Para Octavio Paz os poetas modernos apresentam uma compulsão de concentração do sentido dos poemas nas imagens (APUD CARONE NETTO 1974: 71). A visualidade do poema faz parte do próprio processo cognitivo da poesia moderna. Ainda segundo Paz, os poemas assumem a forma de quadros feitos de palavras.

Uma primeira leitura do poema de Trakl acima revela a disposição objetiva de imagens e ações. As imagens são apresentadas isentas de conteúdos lógico-discursivos sendo, conseqüentemente, arranjadas de modo que possam suscitar um

apelo emocional no leitor. Os objetos e cenas passam a ter certa autonomia no poema.

O primeiro verso do poema apresenta uma ação objetiva: pastores enterraram o sol na floresta nua (*Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald*). Trakl desloca a ação habitual de um pastor, a de guardar rebanhos, e atribui ao pastor a função de um coveiro. Esta imagem instala um senso de obscurecimento da luz, assim como reforça a ligação telúrica do pastor com a terra. A adjetivação em floresta *nua* elimina características de fertilidade ou de viscosidade vegetal das florestas. Por sua vez, o pescador do segundo verso transmuta a tarefa rotineira de pescar peixes numa metáfora: puxou a lua do lago gelado em áspera rede. A associação indelével da lua ou do reflexo desta é objetivada numa captura por um instrumento humano: áspera rede. A imagem da lua é ligada à água e ao frio, pois o lago é gelado.

A forte visualidade do poema dispõe uma antinomia: sol e lua, sendo que o sol e seu brilho são enterrados. O pescador, o lago gelado e a lua dispõem claramente elementos pertinentes ao regime noturno da imagem, categoria já assinalada na obra de Gilbert Durand. Aos adjetivos "nua" e "áspera" é contraposta à delicadeza do cristal. É nele, *In blauem Kristall*, que mora o pálido homem.

A sensação de frio do lago gelado continua no cristal, que pintado de azul parece uma pedra preciosa, se comparado ao pálido homem. A imagem do pálido homem que mora no cristal azul sugere a solidão. A palidez, comumente associada à lua, é transferida ao homem. Este quadro instala então um devaneio, pois como se não fosse senhor de um ato voluntário de abandono aos devaneios, o rosto não é apoiado pelas mãos e sim pelas estrelas. Em relação a este verso podemos recorrer ao conceito de Bachelard de *rêverie* (devaneio), como um estado d'alma de essência

feminina e que pertence à *anima*, que leva o indivíduo involuntariamente ao repouso e ao abandono.⁹⁴

O sonho é adjetivado cromaticamente como purpúreo, sendo que esta cor em sua composição inclui o azul e o vermelho. Para os antigos, o púrpura tendia para o azul e os soberanos eram muito zelosos desta cor. Para Goethe, um ambiente dessa cor é sempre grave e solene (GOETHE 1993: 133/134).

Na terceira estrofe uma hipálage marca a cor negra do vôo dos pássaros, que sempre comove. Um observador revela-se objetivamente como um receptor das imagens, capaz de emocionar-se. Assim como o sol fora enterrado na floresta nua no primeiro verso, os anjos são descritos como apagados. O obscurecimento crescente da luz atinge sua culminância na última estrofe: "de novo anoitece a fronte em pedra lunar" (*Wieder nachtete die Stirne in mondendem Gestein*). O anoitecer é seguido de uma petrificação da fronte em pedra lunar, imagem que remete ao enterramento do sol, assim como a qualidade dura e áspera da rede, com a qual a lua fora puxada. Como um broto enterrado que nasce, surge a imagem irradiante do rapaz. Porém, o ciclo de obscurecimento da luz é disposto gradualmente pela transição das estações. Ao outono segue-se o inverno, estação fria.

Surge a figura da irmã apresentada no poema em negra decomposição, imagem que é cromatizada de modo variado em outros poemas, especialmente de

⁹⁴ BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la Rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971. p. 13. Bachelard estabelece a diferença entre *rêve* (sonho) e *rêverie* (devaneio), sendo que o primeiro é carregado de paixões mal-vividas durante a vigília do dia, ao passo que o devaneio é um estado de solidão que para se instalar não precisa de uma causa, e sim de um pretexto. Nessa mesma página lemos: "Dans cette solitude, les souvenirs eux-mêmes s'établissent en tableaux" (Nessa solidão, as lembranças se estabelecem em quadros).

prateado. Elsbeth Wolfheim menciona a interpretação de Walther Killy, para quem a cor prateada é reservada ao domínio erótico, segundo o amor incestuoso que Trakl sentia pela irmã.⁹⁵

Três cores são dispostas (azul, púrpura e negro) e as três são cores frias e ligadas ao princípio escuro.

<i>azul</i>	<i>púrpura</i>	<i>negro</i>
crystal	sono	vôo dos pássaros
pálido Homem		
flores		

Além do contraste das cores, o poema estabelece um contraste entre movimentos descendentes e ascendentes (dados por verbos e substantivos), assim como formas geométricas dos motivos:

<i>Descendente</i>	<i>Ascendente</i>	<i>Estático</i>
Enterrar o sol	puxar a lua	mora
Curvar a cabeça	o vôo dos pássaros	rosto apoiado

⁹⁵ WOLFFHEM, Elsbeth. Die Silberstimme des Totengleichen In: *Text + Kritik*, Zeitschrift für Literatur. Herausgeber Heinz Ludwig Arnold. Heft 4/4a. München: Verlag, 1985. p.37: "Aber anders als alle anderen Farbwörter in Trakls Werk hat die Farbe Silber- wegen der fehlenden Polyvalenz - einen ganz bestimmten Signalcharakter: sie bleibt - worauf schon Walther Killy hingewiesen hat - reserviert für den erotischen Bereich."

*Esféricas**Lineares**Irregulares*

Sol

Rede

Pedra lunar

Lua

estrelas

A disposição destes elementos suscita uma curiosa associação de imagens, sendo a sinestesia a figura de linguagem mais relevante. As formas esféricas da lua e do sol ligam-se ao obscuro. Do ponto de vista cromático, os movimentos ascendentes e descendentes acentuam a escuridão. Esses movimentos articulam-se ao longo do poema a três cores apenas: o azul, o púrpura e o negro.

A composição visual do poema instaura um fundo *chiaro-scuro*. Como já dissemos, o enterrar do sol e o motivo de anjos apagados concretizam um progressivo obscurecimento da luz. A lua puxada do lago gelado instaura uma sensação de escuridão e de frio, associada à noite e à água do lago e ao anoitecer da frente. A disposição tradicional do círculo cromático que dispõe o azul antes do violeta não é rompida, uma vez que a cor púrpura é definida como uma matéria corante vermelho-escura, tirante a violeta.

A moradia do homem (no cristal azul) instala um elemento híbrido: a transparência do cristal é cromatizada de azul. A santidade (*Heilige*) das flores azuis, assim como a moradia azul do homem remetem inevitavelmente a Novalis e ao Romantismo.

Embora esta análise tenha sido mais uma tentativa de identificação de qualidades das sinestésias, é preciso não perder de vista que a expressão fonética e fonológica de muitos poemas trakleanos expressam um tom elegíaco de lamento, a partir da composição vocálica de sílabas longas e breves. Esta tarefa foi

empreendida por Regine Blass⁹⁶ em seu livro *Die Dichtung Georg Trakls*. Não nos deteremos na análise dos contrastes plásticos entre a enunciação verbal e o plano de expressão fonético e fonológico (dos sons e ritmos) Vejamos, pois, como no poema *Elis*, de 1913, Trakl articula a aparição radiante do rapaz num cenário dourado e natural e como, gradativamente, a adjectivação cromática preponderantemente azul evoca um tom de lamento.

X. 2. Elis

ELIS⁹⁷ (3. Fassung)

ÉLIS (3^a versão)

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags

Perfeito é o silêncio deste dia dourado.

Unter alten Eichen

Sob velhos carvalhos

Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden

Apareces, Elis, imagem de paz com olhos

Augen.

redondos.

Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.

O seu azul espelha o sono dos amantes.

An deinem MundVerstummten ihre rosigen Seufzer.

Na tua boca

Emudeceram os seus suspiros rosados.

Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.

À noitinha o pescador puxou as pesadas redes.

Ein guter Hirt

Um bom pastor

Führt seine Herde am Waldsaum hin.

Leva o rebanho pela orla da floresta.

O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.

Oh, que justos são, Elis, todos os teus dias!

Leise sinkt

Leve desce

An kahlen Mauern des **Ölbaums blaue Stile,**

Por muros desolados o **silêncio azul da oliveira,**

Erstirbt eines Greisen dunkler Gesang.

Morre o sombrio canto de um ancião.

⁹⁶ BLASS, Regine. *Op. cit.*

⁹⁷ TRAKL, Georg. *Outono transfigurado*. Tradução e prefácio de João Barrento. Assírio e Alvim. Lisboa; pp. 66-67-68-69.

Ein goldner Kahn

Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel.

2

Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust

Am Abend,

Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.

Ein blaues Wild

Blutet leise im Dornengestrüpp.

Ein brauner Baum steht abgeschieden da;

Seine blauen Früchte fielen von ihm.

Zeichen und Sterne

Versinken leise im Abendweiher.

Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.

Blaue Tauben

Trinken nachts den eisigen Schweiß,

Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.

Immer tönt

An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind

Uma barca de ouro

Baloíça, Elis, o teu coração na solidão do céu.

2

Um suave toque de sinos ecoa no peito de Elis à

noitinha,

Quando a sua cabeça se afunda na almofada

negra.

Um veado azul

Sangra baixinho no mato de espinhos.

Uma árvore castanha ergue-se solitária;

Caíram dela os **seus frutos azuis**.

Sinais e estrelas

Afundam-se de mansinho no lago da tarde.

Para lá da colina chegou o inverno.

Pombas azuis

Bebem de noite o suor gelado

Que corre da fonte cristalina de Elis.

Eternamente ressoa

Nos muros negros o vento solitário de Deus.

O título evoca a aparição radiosa de Elis. Regine Blass (1968:220) sustenta que três obras literárias, nas quais aparece o nome Elis, constituem as fontes do que os críticos chamam de complexo de Elis: a citada obra de E.T.A. Hoffmann *Die Bergwerke zu Falun* de 1818, o drama lírico de Hugo von Hofmannsthal *Das*

Bergwerk zu Falun e a peça *Ostern* (1900) de August Strindberg. No conto de Hoffmann, o personagem Elis Froböm deseja encontrar um caminho ao interior da terra. Ele se torna mineiro e paga com a própria vida terrena o preço da empreitada. Segundo Blass, a sofrida existência terrena de Elis suscita o desejo de uma saída. Esta figura reflete-se duplamente: quanto ao aspecto material da existência, Elis abandona sua vida de marinheiro (*Seemann*) e vira um mineiro (*Bergmann*).

Trakl certamente explorou este complexo de Elis pois, neste poema, a figura do pescador sugere uma remissão a uma fase da vida de marinheiro de Elis Froböm, ao passo que a figura do pastor liga-se à terra. Assim como a figura de Elis Froböm concretiza o sonho titânico do inalcançável e da insatisfação perene, na busca que destrói a vida porém immortaliza o desejo e o anseio de uma fronte jovem, a duplicidade mágica e sobrenatural das figuras românticas envolve fenômenos duplos de reflexão ou motivos de petrificação. Contudo, o *leitmotiv* Elis pode estar ligado à mitologia grega. Hélio, outra versão do nome Elis, que não era um deus olímpico e sim filho do Titã Hiperião e de Eurifessa, a de olhos de vaca. Acordado pelo canto do galo, animal que lhe era consagrado, Hélio atravessava o céu em seu carro puxado por quatro cavalos e ia a um palácio situado no extremo Oriente. Para Robert Graves⁹⁸ o rebanho de Hélio, que na *Odisséia* não é senão Hiperião, lembra sua subordinação à grande deusa Lua. As vacas eram animais lunares e não solares na mitologia primitiva européia. A usurpação do poder de Hélio por Apolo marca o fim da subordinação do sol à lua. A referência ao pastor pode relacionar-se ao aspecto lunar de Hélio. Graves cita Nilsson, para quem os cultos dos clãs

⁹⁸ GRAVES, Robert. *Les Mythes Grecs*. Traduzido do inglês por Mounier Hafez, Londres: Fayard, 1967. pp. 129/ 131.

ancestrais, mesmo na Grécia clássica, eram regidos pela lua, assim como era a agricultura na Beócia de Hesíodo. (GRAVES 1967: 131).

Um outro pressuposto de Regine Blass refere-se à etimologia do nome Elis, dado que a sílaba hebraica *El* é uma antiga designação semítica de Deus e a sílaba *Is* designa homem, humanidade. Contudo, não é possível comprovar que Trakl possuísse qualquer conhecimento da língua hebraica ainda que Trakl estimasse muito Else Lasker-Schüler e Karl Kraus. (BLASS 1968: 231). Assim como Trakl, a poetisa de origem judaica apreciava a cor azul e as línguas do Oriente mítico.

Vimos, portanto, que as apropriações de motivos por parte de Trakl podem remontar ao Romantismo, à mitologia grega ou influências de Lasker-Schüler. Por mais que aceitemos a interpretação de que os poemas de Trakl erigem constelações mutáveis e intercambiáveis de motivos, dispostos de maneira quase vertiginosa, podemos limitar o *corpus* de modo a identificar o complexo de Elis e verificar se a atribuição da cor azul a seres e objetos não responde a um imperativo de evasão e de inatingibilidade, como no Romantismo.

A figura de Elis é revestida de uma aura luminosa e no primeiro verso, o silêncio de um dia dourado recebe a adjetivação de *perfeito*. A aparição de Elis é radiosa e de paz. A cena é de luz, embora esta aparição sugira um efeito de luz e sombra, uma vez que ele aparece sob velhos carvalhos.

A imagem de paz é ligada à cor azul e cristalina de Elis. Tão cristalina que espelha o sono dos amantes e seus suspiros são rosados. Neste verso, encontramos o motivo da reflexão da luz e do sono, tal como a vertente noturna do Romantismo sempre postulou: o sono como o acesso à harmonia e à plenitude cósmica da bem-amada Sophia de Novalis

Embora não exista uma referência direta, o crepúsculo e seus tons róseos são sugeridos pelos lábios do personagem. O silêncio do primeiro verso ecoa através do verbo *emudeceram* (*verstummen*). Observa-se a recorrência de um motivo: os espinhos que, no poema *Helian*, são ligados à paixão de Cristo e a um componente cristão. Para estudiosos da obra de Trakl, como Regine Blass, Elis é um ser cuja unidade se dá pela inseparabilidade do humano e do divino. (*Der Knabe Elis ist der Gott-Mensch*).⁹⁹

Uma figura que reflete a duplicidade de Elis, além do pescador, é o pastor que conduz seu rebanho pela orla da floresta (*Waldsaum*). A disposição de imagens não implica um processo visual do anoitecer: a de um pescador que não joga (movimento descendente) e sim puxa (movimento ascendente) suas pesadas redes. Lembremo-nos que a rede aparece no poema *Ruh und Schweigen* como áspera. Neste poema, as redes são pesadas (*schweren*).

O jogo de imagens instaura a concomitância plástica de dois elementos: a água e a terra. Se nos basearmos nas interpretações de Böschenstein, podemos ser levados a acreditar que os motivos do espinho, da rede e do rebanho possam ser uma metáfora da figura de Cristo, que nutria e conduzia seu rebanho espiritual e que saciou a fome dos famintos pela multiplicação dos peixes. O último verso da segunda estrofe “O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage” sugere a imagem de Cristo através de dias justos. Esses motivos e suas variações são articulados no corpo de diferentes poemas, o que explica a composição dos poemas trakleanos segundo formas intercambiáveis de imagens e de cenas.

Ao movimento ascendente de puxar as redes pesadas é contraposto o movimento descendente e leve do silêncio azul da oliveira (*des Ölbaums blaue*

⁹⁹ BLASS, REGINE. *Op. cit.*, p. 214.

Stille). A cor azul a que, no primeiro verso da segunda estrofe, o poeta atribuíra um espelhamento do sono dos amantes, uma possível referência a Novalis e seu reino amado de Sophia, é contraposta à desolação terrestre de muros. A atribuição cromática insólita adjetiva o silêncio de azul, apagando qualquer referência à cor verde da oliveira..

No poema *Helian*, Böschenstein interpretou a ocorrência da oliveira como uma imagem ligada a Cristo e sua permanência no Monte das Oliveiras. Neste poema a imagem da desolação e do silêncio crescentes culminam numa imagem de morte: *Erstirbt eines Greisen dunkler Gesang* (morre o sombrio canto de um ancião). O parentesco entre a cor azul e a cor preta intensifica-se através do adjetivo *sombrio* do canto.

Os muros, motivos recorrentes e coloridos de modos variados em outros poemas, neste são adjetivados de *desolados*. Trakl os colore de amarelos, vermelhos e negros, mas nunca de azuis.

O *chiaroscuro* das imagens vai e vem: uma barca de ouro baloiça o coração de Elis na solidão do céu. Mais uma vez, a claridade da imagem de Elis resplandece, como na aparição inicial, embora o cenário seja a noite. Para Graves, o carro solar que atravessa o céu é uma alegoria helênica. O tom elegíaco que os críticos atribuem aos poemas de Trakl é reforçado pelo suave toque de sinos, motivos sempre presentes no conjunto dos poemas, cujo repicar delinea o tom de lamento de um mundo agonizante e decadente.

A alusão ao reino da noite coincide com uma sensação pesada de afundamento na almofada negra. O verbo *sinken*, em alemão, pode ser traduzido

como um afundamento, um movimento descendente de um navio que vai a pique ou um mergulho.

A cor azul reaparece num veado (*Ein blaues Wild*) que, ferido, sangra no mato de espinhos. Carone Netto (1974: 77) interpreta a cromatização azul do veado como uma estratégia de Trakl de espiritualização da natureza animal. O motivo cristão da paixão de Cristo é reavivado pelos espinhos. O silêncio é quebrado, mas de forma suave (*leise*). Segue-se a sugestão do movimento ascendente da árvore castanha e solitária que se ergue (*steht da*). Porém, o movimento descendente é dado pela imagem de frutos azuis que caem.

O verbo *sinken* ecoa no verso seguinte, só que apresenta um prefixo (*versinken*), que modula plasticamente um afundar manso de sinais e estrelas no lago da tarde. Noite e tarde, claridade e luz compõem as imagens, que são apresentadas como num caleidoscópio.

Uma estação é mencionada: o inverno que chegou e, na penúltima estrofe, o frio desta estação é metaforizado por pombas azuis que bebem o suor gelado da fronte cristalina de Elis. A cor azul denota o frio e a qualidade cristalina, sendo que esta fora enunciada no primeiro verso da segunda estrofe (*Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden*).

O último verso abole a alternância de movimentos ascendentes e descendentes, dado que o vento solitário de Deus ressoa eternamente (*immer*) nos muros negros.

O jogo de sombra e luz permeia todo o poema, assim como as sensações alternadas de leveza e peso que as imagens suscitam. Um esquema dos adjetivos das cores do poema pode ajudar-nos na compreensão:

<i>Dourado / ouro</i>	<i>rosa</i>	<i>azul</i>	<i>negro</i>
dia	suspiros	Elis	
		silêncio	
barca		veado	almofada
		frutos	
		pombas	muros

A cor azul domina a dicotomia entre sombra e luz. Esta oposição é atribuída a elementos da natureza vegetal e animal, inclusive a um ser humano. Carone Netto assinala que o “uso arbitrário ou metafórico da cor pode, freqüentemente, assumir o caráter de hipálage”, como já assinalamos ao silêncio azul da oliveira. Neste poema, azul (*blau*) adjetiva o silêncio e não a oliveira. A atribuição da cor azul a coisas abstratas é um procedimento usual de Trakl.

O estranhamento cromático que a adjectivação da cor azul assume em relação ao veado, aos frutos e às pombas advém de uma atribuição deslocada da cor a objetos e seres do mundo empírico. Não temos indícios suficientes para sabermos se Trakl teria ou não sido influenciado por procedimentos de Franz Marc, mas, abstraído a questão controversa entre a pintura e a poesia ou a limitação anacrônica do *ut pictura poesis*, que teoricamente não pode embasar quaisquer paralelos entre o pintor e o poeta, não podemos deixar de reconhecer que na lírica de Trakl, a cor intensifica a linguagem visual. Certo é que Rimbaud também adotara em seus poemas a mesma postura em relação à cor. Logo, o processo de autonomização da cor pode ser lido como uma busca de espiritualização da arte, no sentido kandinskiano, se a constelação de seres animais e vegetais, ou ainda de sentimentos abstratos é cromatizada de modo a não ceder aos ditames da verossimilhança plástica do mundo empírico.

X.3. An Novalis

No poema dedicado a Novalis, *An Novalis*, a cor azul remete explicitamente à busca transcendente do Romantismo.

1. *Fassung*

1ª versão

Ruhend in kristallner Erde, heiliger Fremdling	Repousante na terra cristalina, santo estrangeiro
Vom dunkeln Munde nahm ein Gott ihm die Klage,	Da boca escura Deus tirou dele o lamento,
Da er in seiner Blüte hinsank	Uma vez que ele afundou em sua florescência.
Friedlich erstarb ihm das Saitenspiel	Em paz nele morreu o jogo de cordas
In der Brust,	Em seu peito,
Und es streute der Frühling seine Palmen vor ihn,	E na frente dele a primavera espalhava suas palmeiras
Da er mit zögernden Schritten	Quando ele com passos hesitantes
Schweigend das nächtliche Haus verließ.	Silencioso deixou a casa anoitecida
In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling.	Na terra escura repousa o santo estrangeiro
Es nahm von sanftem Munde ihm die Klage der Gott	Deus pegou de sua boca suave o lamento,
Da er in seiner Blüte hinsank.	Afundou pois em sua florescência
Eine blaue Blume	Uma flor azul
Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen.	Sua canção continua a viver na noturna casa das dores.

Este poema é composto de treze versos livres, nos quais o tom elegíaco é dado pela mistura do silêncio e do lamento. No primeiro verso, a terra é adjetivada de cristalina - *kristallner* e o estrangeiro de santo - *heiliger*. Um jogo de sombra e de luz contrapõe a qualidade cristalina da terra à boca escura do estrangeiro e de seu lamento.

O tempo verbal escolhido é o passado (*captou, afundou, morreu*) que caracteriza o lamento elegíaco. O imperfeito do sexto verso (*espalhava*) marca uma situação temporal, imagnetizada pela primavera e a fecundidade de palmeiras.

Também no oitavo verso, o abandono da casa anoitecida é marcada por um verbo no passado (*deixou*).

O tempo verbal dos versos seguintes (nono e décimo) é o presente, que assinala a morte como uma situação de perda e de vazio. No escuro da terra repousa o estrangeiro e Deus, nomeado explicitamente como força divina transcendente, que captou, não de sua boca outrora viva, mas da terra escura novamente o lamento.

A escolha lexical é simples e os motivos articulam um jogo de luz e sombra, que é afirmado apenas no primeiro verso.

<i>luz</i>	<i>sombra</i>
terra cristalina	terra escura
primavera	noturna casa das dores
palmeiras	flor azul

O jogo de sombra e de luz contrapõe a qualidade cristalina da terra à boca escura do estrangeiro e de seu lamento. Neste poema, o tom elegíaco se alterna em silêncio e lamento. A imagem do santo estrangeiro é apresentada no cenário repousante de uma terra cristalina. Assim, a escolha lexical, assim como o ritmo, permitem entrever a articulação semântica baseada no obscurecimento progressivo da morte, dado pela sensação progressiva de afundamento, de repouso, de um apaziguamento suave que promete florescer e reviver, ainda que de modo triste e dolorido na casa noturna. As alusões ao reino da noite explícitas evidenciam uma valoração existencial positiva que os românticos atribuíam à noite.

Dado que Novalis sentia-se um estrangeiro na terra e que, no entanto, o poeta romântico almejava a transcendência das lutas da existência terrestre, o

emprego da palavra *Blüte* (flor) deixa entrever não somente a possibilidade de desabrochar, como a de um afundamento. A vida e sua florescência misturam-se à morte, à qualidade cristalina da terra ao tom de lamento e de paz de um jogo de cordas (*Saitenspiel*). Esse motivo, *Saitenspiel*, pode ser uma referência órfica à música da lira, que podia emitir sons tristes e de lamento, assim como notas que remetem à florescência da primavera e de suas palmeiras. As palmeiras são árvores mais comumente associadas ao verão e não à primavera. Essa atribuição deslocada conjugada à ação de espalhar (e na frente dele a primavera espalhava suas palmeiras) pode sinalizar tanto a irradiação da estação quanto a dispersão. Pelo fato das palmeiras serem espalhadas - em seu peito e na frente dele - o sentido que se coaduna com mais propriedade ao conjunto do poema é o de dispersão. As imagens conjugam a vida do florescimento e a paz da morte.

Os passos hesitantes do estrangeiro deixam a casa anoitecida. A transição do obscurecimento progressivo é dada pelos passos hesitantes e pelo silêncio. Ao jogo de cordas de paz seguem-se o silêncio e a morte. E é na terra escura que repousa o santo estrangeiro. O apaziguamento final da morte é imagetizado pelo repouso e pela terra escura. A referência a Deus e ao suave lamento é uma remissão à aspiração de Novalis ao fenômeno do espírito (Deus) e não do corpo efêmero do estrangeiro. Novamente, a repetição do afundamento na florescência, que pode ser um oxímoro, uma vez que a florescência sugere um movimento excêntrico, um abrir-se, e o afundamento remete a imagem da água, do inconsciente, do sono profundo da morte.

É no penúltimo verso do poema que surge a visão de uma flor azul, tal como a aparição a *Heinrich von Ofterdingen*. Apesar de morto, atribui-se um sentido de vida à canção do estrangeiro, pois esta permanece na terra. A casa noturna é uma

metáfora da vida e dos sofrimentos enfrentados na esfera terrestre. Embora o poema instale uma atmosfera de quietude e de repouso, os passos hesitantes do estrangeiro que deixou a casa anoitecida não excluem o movimento. Motivos noturnos próprios do Romantismo evidenciam-se pelo emprego da casa anoitecida (*nächtige Haus*). O jogo de sombra e de luz transforma a terra cristalina em terra escura. O repouso e o emudecimento são, de certa forma, negados pela repetição do verso (*Da er in seiner Blüte hinsank*).

A imagem da flor azul (*Eine blaue Blume*) articula-se à continuação da vida na casa anoitecida das dores. No contexto deste poema, a flor azul é uma remissão voluntária ao Romantismo e à busca inquietante de Novalis, ao seu desejo de transcendência que, no entanto, não podia prescindir das dores da existência terrestre.

No próximo poema que analisaremos as flores são azuis. Vejamos, pois, as ocorrências cromáticas da cor azul no corpo deste poema.

X.4. Am Abend

Ein blauer Bach, Pfad und Abend an verfallenen Hütten
hin.

Hinter dunklen Gebüsch spielen Kinder mit blau
und roten Kugeln;

Manche wechseln die Stirne und die Hände verwesen im
braunen Laub.

In knöcherner Stille glänzt das Herz des Einsamen,
Schaukelt ein Kahn auf schwärzlichen Wassern.

Durch dunkles Gehölz flattert Haar und Lachen brauner
Mägde.

Die Schatten der Alten kreuzen den Flug eines kleinen
Vogels;

Geheimnis blauer Blumen auf ihren Schläfen
Andere schwanken auf schwarzen Bänken im
Abendwind.

Um córrego azul, atalho e tarde em cabanas decrépitas

atrás dos escuros arbustos crianças brincam com
esferas azuis e vermelhas

Muitas mudam a testa e as mãos apodrecem na
castanha folhagem

No silêncio ósseo refulge o coração do solitário
Um barco oscila nas águas negras

Através da madeira escura esvoaça o cabelo e a risada
de moças castanhas

As sombras dos anciãos cruzam o vôo de um pequeno
pássaro

Segredos de flores azuis sobre suas têmeoras
Outros oscilam sobre negros bancos no vento da tarde.

Goldene Seufzer erlöschen leise in den kahlen Zweigen	Suspiros dourados apagam-se mansos nos desfolhados ramos
Der Kastanie; ein Klang von dunklen Zymbeln des Sommers,	da castanheira, um som de escuros címbalos do verão
Wenn die Fremde auf der verfallenen Stiege erscheint.	quando a estrangeira na decrépita escada aparece

O crepúsculo está implícito no título do poema. Um quadro do entardecer é lançado aos olhos dos leitores por meio de elementos diversos como a água, o córrego ou ribeirão (*Bach*), o atalho (*Pfad*) e a tarde (*Abend*). A imagem do cair da tarde é disposta pela associação destes elementos a uma cabana, que denota um cenário campestre e de solidão.

O segundo verso aguça a escuridão crescente de arbustos escuros, atrás dos quais crianças brincam com esferas azuis e vermelhas. Se nos ativermos à premissa de que os significados das cores podem ser inferidos pela práxis coletiva, diríamos que as esferas azuis (cores frias) e vermelhas (cores quentes) representam uma oposição entre a introversão e a extroversão. As crianças mudam a testa (ou fazem caretas) o que é previsível num jogo infantil, porém este quadro ingênuo é destruído pela imagem de mãos apodrecidas na castanha folhagem. A cor castanha da folhagem corrobora não só o obscurecimento dos arbustos escuros, como também lança uma idéia de morte e de aniquilamento.

No quarto verso, o silêncio adjetivado de ósseo associa-se à morte e ao processo natural póstumo à putrefação. E é neste silêncio calcificado que refulge o coração dos solitários. O verso seguinte amplifica a morte por meio do barco - motivo recorrente da lírica traleana - que balança nas águas negras acentuando a motivação mitológica do barco que conduz os mortos ao Hades.

O cenário de obscurecimento (*Finsternis*) é realçado pela madeira escura e pelo cabelo esvoaçante e pela risada de moças castanhas. Como nas fases da vida,

passa-se da infância à idade adulta e à velhice. O jogo infantil das crianças é gradualmente substituído pelo fruir da juventude, dado pelo movimento sinuoso do esvoaçar de cabelos e de risadas até chegar às sombras (*Schatten*) dos anciãos.

A contraposição da infância, da adolescência e da velhice é realçada imagetivamente pelas figuras de crianças, de moças e de velhos. O esvoaçar de seus cabelos e risadas suscita a interpretação que Gilbert Durand dá ao simbolismo da cabeleira. O movimento esvoaçante desta é freqüentemente ligado à água e ao “complexo de Ofélia”. Bachelard (APUD DURAND 2003: 99) postulou que o motivo da cabeleira faz parte da constelação de motivos ligados à água noturna:

“Bachelard sublinha, numa perspectiva dinâmica, que não é a forma da cabeleira que traz a imagem aquática e vice-versa. Há, portanto, uma reciprocidade nesse isomorfismo, de que o verbo “ondular” é a ligação. A onda é a animação íntima da água”

“[...] Também na poesia, a onda da cabeleira está ligada ao tempo, a esse tempo irrevogável que é o passado. Não temos nós, no ocidente, numerosas crenças populares que fazem com os caracóis das cabeleiras talismãs – recordação? Se esta temporalização da cabeleira pode ser facilmente compreendida, é porque o sistema piloso e a cabeleira constituem a marca da temporalidade e da mortalidade.”

Indo mais além, Durand reúne reflexões de autores como Krappe e Lowie, para os quais, respectivamente, o simbolismo do tempo surge como o grande arrancador de cabelos, segundo a fábula de La Fontaine, sendo a feminização da cabeleira o apanágio do sexo feminino (DURAND 2003:100)

Estas considerações assumem certa relevância no poema acima, dado que simbolicamente o tempo configura-se na imagem de crianças (infância), de moças

(juventude), do estrangeiro (idade adulta) e dos velhos (velhice). A referência do esvoaçar ondulante dos cabelos liga-se ao balançar do barco nas águas negras.

As sombras, *Schatten* dos anciãos imagnetizam-se no vôo de um pequeno pássaro, como se o crescente apaziguamento da vida (velhice) fosse reavivado pela liberdade do sono.

O vôo de um pássaro ainda que pequeno pode ser a metáfora da liberdade e do desligamento das amarras terrenas durante o sono. As flores azuis sobre as têmperas dos anciãos guardam segredos. Segredos da noite, da alma que se liberta. O elo entre a flor azul e o sonho concretiza mais uma vez uma aspiração de cunho romântico. Porém, como nos poemas de Trakl as oposições são recorrentes, outros anciãos, mais ligados à terra, oscilam sobre bancos. A seqüência de imagens escuras é quebrada pela adjetivação dourada de suspiros (*goldne Seufzer*), porém a sensação de despojamento é realçada pelos ramos desfolhados das castanheiras.

O tênue claro-escuro das imagens culmina na adjetivação escura de címbalos de verão. Ainda que o cenário seja de sombras, a sutil luminosidade é sugerida pelos sintagmas *verão (Sommer)* e *suspiros dourados (Goldene Seufzer)*.

Neste cenário mesclado de sombras e de fulgores de luz, aparece o estrangeiro. Diferentemente do poema *An Novalis*, neste poema o estrangeiro não é qualificado de santo. Trakl empregou ainda com freqüência, em muitos de seus poemas, escadas sinuosas e em forma de caracol. No quadro final deste poema, a escada é decrépita e este artefato da cultura, imbuído de um valor simbólico, fecha o movimento descendente do cair da tarde.

Temas decadentes, assim como o caráter cíclico do tempo, são comumente suscitados por imagens recorrentes de apodrecimento e de decadência no corpo de muitos poemas trakleanos, o que muitos críticos analisam como uma metáfora do

desfacelamento do Império Austro-Húngaro. Neste poema, o segredo de flores azuis (*Geheimnis blauer Blumen*) é atribuído às esferas azuis e às têmeoras (sono) dos velhos. A cor azul pode adjetivar a *Sehnsucht* romântica de uma era inocente (pois crianças brincam com esferas azuis e vermelhas) ou a nostalgia do passado. O sono dos velhos revela a irremediabilidade de um tempo que passou, porém no sono os limites do corpo são abolidos.

Antes de analisarmos outro poema de Trakl, *Abendland (Ocidente)*, dedicado a Else Lasker-Schüler, é mister não perdermos de vista que se na lírica de Trakl a cor azul tinge diferentes motivos ou, como queria Walther Killy, diferentes constelações de motivos que não nos permitem uma determinação simbólica específica dessa cor. Contrariamente, o emprego cromático do azul por Lasker-Schüler traduzia uma saudade primeva do paraíso ou da infância. Em Trakl, a cor azul abarca não só a elevação simbólica do céu, como dispõe imagens associadas a um universo dissonante, fragmentado e obscuro, como vimos anteriormente nos poemas analisados.

Apontaremos o emprego cromático das cores neste poema de Trakl, procurando verificar se a ocorrência da *Sehnsucht*,- associada ao Romantismo e seus anseios- coincide com os sentimentos de evasão, de ascese e de busca do paraíso da infância, que os teóricos imputam à produção poética da artista Else Lasker-Schüler.

X.5. Abendland

Abendland

(4. Fassung)¹⁰⁰

Else Lasker-Schüler in Verehrung

1

Mond, als träte ein Totes

Aus blauer Höhle,

Und es fallen der Blüten

Viele über den Felsenpfad.

Silbern weint ein Krankes

Am Abendweiher,

Auf schwarzem Kahn

Hinüberstarben Liebende.

Oder es läuten der Schritte

Elis' durch den Hain

Den hyazinthenen

Wieder verhallend unter Eichen.

O des Knaben Gestalt

Geformt aus kristallinen Tränen,

Nächtigen Schatten.

Zackige Blitze erhellen die Schläfe

Die immerkühle,

Wenn am grünenden Hügel

Frühlingsgewitter ertönt

2

Ocidente

(4ª versão)

Em honra de Else Lasker Schüler

1

Lua, como se saísse coisa morta

De azul caverna,

E das flores em botão muitas caem

Sobre o atalho rochoso.

Argêntea chora coisa doente

Junto ao lago da tarde,

Em negro barco

Amantes se passaram.

Ou são os passos de Élis

Que soam pelo bosque,

O de jacintos,

Perdendo-se de novo sob os carvalhos.

Oh, a imagem do rapaz

Moldada por lágrimas de cristal,

Sombras nocturnas.

Relâmpagos rasgados iluminam-lhe as fronteiras,

As sempre frescas,

Quando na colina verdejante

Ressoa a trovoada primaveril

¹⁰⁰ TRAKL, Georg. *Outono transfigurado*. Tradução e prefácio de João Barrento. Assírio e Alvim. Lisboa; pp. 80/81/82/83.

So leise sind die grünen Wälder
Unsrer Heimat
Die kristallne Woge
Hinsterbend an verfallner Mauer
Und wir haben im Schlaf geweint;
Wandern mit zögernden Schritten
An der dornigen Hecke hin
Singende im Abendsommer,
In heiliger Ruh
Des fernstrahrenden Weinbergs;
Schatten nun im kühlen Schoß
Der Nacht, trauernde Adler.
So leise schließt ein mondener Strahl
Die purpurnen Male der Schwermut.

3.

Ihr großen Städte
steinern aufgebaut
in der Ebene!
So sprachlos folgt
der Heimatlose
mit dunkler Stirne dem Wind,
kahlen Bäumen am Hügel.
Ihr weithin dämmernden Ströme!
Gewaltig ängstet
schaurige Abendröte
im Sturmgewölk.
Ihr sterbenden Völker!
Bleiche Woge
zerschellend am Strand der Nacht,
fallende Sterne

Que silêncio, o das verdes florestas
Da nossa terra,
Da vaga cristalina
Morrendo contra um muro em ruínas,
E nós choramos durante o sono;
Deambulam com passos hesitantes
Ao longo da espinhosa sebe
Cantores no verão da tarde,
Na paz sagrada
Do reflexo distante dos vinhedos;
Sombras agora no fresco seio
Da noite, águias carpindo.
Que silêncio o do raio lunar fecundo
As marcas purpúreas da melancolia.

Vós, grandes cidades
petreamente construídas
na planície!
Mudamente,
fronte ensombrada,
o sem pátria segue o vento,
as árvores nuas na colina.
Vós, rios do longínquo entardecer!
Vermelho crepuscular aterrador
cria portentosos terrores
em nuvens de tempestade.
Vós, povos moribundos!
Pálida onda
desfazendo-se nas praias da noite,
estrelas cadentes

O título do poema *Abendland (Ocidente)* remete ao período do dia marcado pela transição entre o dia e a noite. E a hora do ocaso, quando a luz fugidia do dia mescla-se às tenebras obscuras da noite, pode ser interpretada como a transição do apogeu de uma civilização à ruína. Não é por acaso que Trakl e tantos outros poetas e escritores, sobretudo alguns oriundos do Império Austro-Húngaro foram denominados de poetas crepusculares. O Ocidente é ainda a contraposição ao Oriente, terra do nascer do sol, ao passo que o Ocidente é a terra do declínio do sol.

Este poema composto por Trakl em honra de Else Lasker-Schüler é dividido em três partes, sendo que a primeira parte compõe-se de duas estrofes e a segunda e a terceira são compostas de apenas uma estrofe.

O primeiro verso da primeira estrofe (*Mond, als träte ein Totes*) expõe a lua morta ao olhar do leitor. O caráter hipotético é dado pela conjunção *als (como se)*. A proveniência da lua é a azul caverna (*Aus blauer Höhle*) e esta imagem remete a uma das predileções imagéticas do Romantismo alemão pelas cavernas, grutas e abismos. O movimento excêntrico e hipotético da lua é lento.

Trakl dispõe imagens dissonantes: morte e vida são representadas respectivamente pela lua e pelas flores em botão. No terceiro verso, a imagem de flores em botão desemboca numa imagem de morte, pois a fecundidade da vida vegetal ao cair sobre o atalho rochoso indica que as flores em botão, que contêm o viço e a seiva, não poderão florescer. Nestes versos, um apelo sinestésico é dado pelo despontar moroso da lua de uma caverna azul e pela oposição da seiva e do viço de flores em botão à aspereza de um atalho rochoso. O atalho rochoso (*Felsenpfad*) sugere um motivo recorrente no Romantismo que é o da petrificação. Ainda que o poeta aponte um mero cair, a imagem, como um todo, revela que as flores estão destinadas ao fenecimento e à morte. O quinto verso atribui uma

qualidade argêntea à lua e o tom elegíaco é instalado pelo choro e pela doença (*ein Krankes*).

Uma referência implícita ao crepúsculo é fornecida pelo lago da tarde, sendo que a transição do dia à noite passa pelo negro barco, motivo que revela o ceticismo de amantes que se passaram. A cor negra do barco é uma variação cromática deste motivo, uma vez que no poema *Elis* este era cromatizado de dourado. As cores nesta estrofe são três: o azul, o prateado e o negro.

Levando-se em conta que o poema é dedicado a Lasker-Schüler, uma possível relação intertextual da leitura da cor azul na produção lírica desta poetisa revela que muitos motivos mesclavam a noite à saudade de uma idade de ouro que podia ser a infância ou uma terra mítica ancestral. Os temas mais marcantes da lírica da poetisa foram a vida, a arte e o amor, sendo que o emprego da cor azul por Lasker-Schüler delineia uma busca transcendente e mítica, além de colorir o exílio – tão conhecido dos românticos – de saudade.

Nas palavras de Anatol Rosenfeld (1993:193) uma das vertentes da produção lírica de Lasker-Schüler é “a busca consciente de um Oriente mítico”. Do longínquo Oriente, ela escolheu a figura da princesa para se mostrar como artista. Ela teria declarado que seu poema *Fuga do mundo* (*mein Gedicht Weltflucht*) versejava segundo uma língua antiga e a lembrança dos tempos primevos (*uralten Vorzeiten*).

O anseio por terras orientais míticas expressava o desejo concomitante de retorno a uma língua poética imbuída de fórmulas e evocações mágicas. A evocação de terras azuis e de línguas míticas (hebraico, sírio ou árabe) traduziriam a essência

do coração da poetisa, que declarou: “que parece comigo e tem a cor do meu coração, que freqüentemente é o azul”¹⁰¹.

Bauschinger assevera que as cores desempenham um papel relevante na lírica de Lasker-Schüler e que estas são ordenadas sempre com maior clareza na determinação de valores simbólicos. A acentuada a predileção pelas cores vermelha, branca e verde do início cede lugar à positivização da cor azul:

“O azul é desde então a cor da saudade, uma saudade da terra perdida e do aposento abandonado no qual a vida era feliz, serena e inocente. É assim que vemos, numa moldura oriental, o motivo do paraíso perdido da infância, que Else Lasker-Schüler viria a empregar sempre”.¹⁰²

Trakl fazia parte do círculo de Else Lasker-Schüler e, ao dedicar-lhe este poema, revela que conhecia alguns motivos da poetisa, uma vez que a imagem das flores em botão, embora não tenham sido cromatizadas, revelam motivos florais do *Jugendstil* da primeira fase da produção poética de ambos os artistas, marcada pelo emprego das cores vermelha, branca e verde. Diferentemente da cor branca, a cor vermelha sugere movimento, desvario, paixão e *pathos* dionisíaco.

¹⁰¹ BAUSCHINGER. *Op. cit.* p. 105: “ebenso aussieht wie ich und die Farbe meines Herzens hat; das ist oft blau”.

¹⁰² *Id.* p. 107: “Blau wird von nun an die Farbe der Sehnsucht sein, einer Sehnsucht nach dem verlorenen Land und dem verlassenen Gemach, darin das Leben glücklich war, ungetrübt und unschuldig. So sieht, im orientalischen Rahmen, das Motiv vom verlorenen Kindheitparadies aus, das Else Lasker-Schüler immer wieder verwenden wird”.

A imagem de flores em botão destinadas à morte nega um dos elementos figurativos do *Jugendstil* que Trakl e Lasker-Schüler utilizavam amplamente em poemas iniciais, para abandoná-los em fases posteriores de sua criação poética.

A segunda estrofe do poema *Ocidente* é ligada à primeira e retoma um motivo caro a Trakl e que foi mencionado no corpo deste trabalho: Elis. Os passos do jovem são relacionados ao movimento dos amantes que passaram. São estes passos que soam pelo bosque de jacintos e perdem-se sob carvalhos. O poeta retoma o simbolismo vegetal do *Jugendstil* e a intimidade simbólica dos bosques do Romantismo. Além do bosque, o simbolismo vegetal de flores (jacintos) e de árvores (carvalhos/ *Eichen*) é amplificado pela imagem da colina verdejante (*grünenden Hügel*) e pela trovoada primaveril.

A segunda estrofe também amplia o simbolismo vegetal dos bosques de jacintos e dos carvalhos da primeira parte do poema e amplifica a visão silenciosa das "verdes florestas". O motivo cristalino da primeira parte do poema é também retomado, no entanto a imagem dispõe uma vaga cristalina (*kristallne Woge*), que no quarto verso assinala um processo de morte dos muros em ruínas (*Hinsterbend an verfallener Mauer*)

Os motivos florais, próprios do *Jugendstil* e do final de século sugerem também uma referência dionisíaca da primavera e de apelo à fruição da vida, porém a lua e a atmosfera desolada da noite e dos amantes perdidos em negro barco ressaltam a solidão e a morte.

Outras imagens do Romantismo como a cristalização reaparecem no sexto verso da segunda estrofe, no qual a imagem do rapaz é moldada por lágrimas de cristal (*Geformt aus kristallinen Tränen*). A qualidade de pureza reflexiva do cristal,

por sua vez, remete à imagem da lua argêntea. As sombras noturnas (*nächtigen Schatten*) amplificam a escuridão do barco negro.

Os relâmpagos que iluminam as fontes de Elis remetem subrepticamente ao lago da tarde. Os três últimos versos desta primeira estrofe retornam à imagem de viço das flores em botão, porém, contrariamente à primeira frase, a morte é negada, pois as fontes são sempre frescas (*immerkühle*) e a colina é verdejante (*grünenden Hügel*). Além da primavera, outro motivo do *Jugendstil* é retomado por meio da ornamentação dourada da tarde, através do emprego de um substantivo composto *Frühlingsgewitter*.

Desse modo, observamos que este poema exemplifica uma das técnicas mais constantes de Trakl, ou seja, o emprego de uma constelação mutável de motivos que vão da negação à afirmação, da luz à sombra, da euforia à disforia. As imagens são redistribuídas e o poeta as emprega no corpo de diferentes poemas. Neste poema, a disposição das imagens configura dicotomias como esterilidade / viço, movimento / estaticidade e obscurecimento / claridade.

O motivo do choro remete ao muro em ruínas, à queda de uma civilização. Ao contrário do eu lírico ausente na primeira estrofe, o pronome *wir* (nós) é reforçado pelo pronome possessivo *nosso*, em *de nossa terra* (*Unsrer Heimat*).

Na sexta estrofe, o sujeito lírico *nós* desaparece e dá lugar a uma imagem: a de cantores no verão da tarde que deambulam hesitantes ao longo da espinhosa sebe (*Wandern mit zögernden Schritten / An der dornigen Hecke hin*). Dessa maneira, a imagem da espinhosa sebe nega a verdejante imagem da primavera e dispõe o verão como a estação capaz de transformar o viço em espinhos, ou seja, em elementos ásperos. Os cantores no verão imagetizam o próprio apogeu desta estação antes da decadência já anunciada pelos muros em ruínas.

Nas últimas cinco estrofes, a imagem de paz sagrada (*heiliger Ruh*) é apresentada pelo reflexo distante dos vinhedos (*Des fern verstrahlenden Weinbergs*) e pelas sombras no frescor da noite. Esta estrofe mostra a transição do calor da tarde e do verão ao reino fresco e sombrio da noite. Um motivo aéreo é então empregado: o da águia (*trauernde Adler*) e novamente o poema remete à lua, mas apenas a uma parte dela: a do raio lunar silente que fecha o ciclo. Durand entrevê no simbolismo lunar a concretização de mitos cíclicos e uma visão rítmica do mundo. Os cultos agrários e os ciclos vegetais são ligados irremediavelmente aos ciclos lunares.

A oposição figurativa entre vida e morte, latência e forma, luz e sombra das três estrofes culmina na visão do raio lunar, que fecha as marcas purpúreas da melancolia. Nesse sentido, a melancolia tingida de púrpura instala um tom de lamento, assim como uma nota sagrada.

Pode-se asseverar que esta estrofe destaca o silêncio, a morte, a hesitação e a paz. A solenidade dos versos instala um clima de decadência e de melancolia. Nestes, a adjetivação de sagrado (*heilige*) e a tintura púrpura da melancolia deixam entrever um componente religioso: a cor púrpura do manto eclesiástico.

A terceira parte do poema destaca a imagem de grandes cidades ligadas à qualidade petrificada. A possível explicação destes versos num poema dedicado a Lasker-Schüler parte do pressuposto que, segundo Bauschinger,¹⁰³ este procedimento estético residia na recusa última da cidade fria, grande e técnica do século 20.

Esses versos efetuam a transição do nós (*wir*) da segunda estrofe ao vós/vocês (*ihr*), constituindo um vocativo. O motivo do silêncio continua (so

¹⁰³ BAUSCHINGER. *Op. cit.* p. 20.

sprachlos folgt). A posse da "nossa terra cristalina" da segunda estrofe é negada pela imagem do sem pátria (*Heimatlose*), que segue o vento.

O ciclo vegetal fecha-se: da trovoada primaveril, passa pela espinhosa sebe e culmina nas árvores nuas da colina (*kahlen Bäumen am Hügel*). A imagem de um rio é associada ao entardecer longínquo (*Ihr weithin dämmernden Stöme*) e a cromatização da cena de vermelho evoca um espetáculo aterrador, que se concretiza imagetivamente pelos terrores e pelas nuvens de tempestade.

Os quatro versos finais redispõem o vocativo vós, que é atribuído aos povos moribundos (*Ihr sterbenden Völker*), assim como transformam a vaga cristalina da segunda estrofe em pálida onda. A imagem de destruição e declínio é dada por estrelas é decadente e sugere o sentido de um irreparável crepúsculo.

A análise da camada figurativa do poema dispõe pares antagônicos como vida/ morte e luz/sombra. A cor azul aparece uma única vez e é atribuída à caverna, ao elemento terreno e de ocultamento. A caverna remete-se explicitamente ao complexo temático do Romantismo (a terra com suas minas, cavernas, bosques e florestas). Em sonho, o herói *Heinrich von Ofterdingen* encontra a flor azul numa caverna.

O parentesco da cor azul e da cor preta é enfatizado pelo barco negro da primeira estrofe e pela irremediável sensação de que o amor humano é breve e fugaz. A análise de alguns motivos caros a Lasker-Schüler poderia fornecer um arsenal comparativo, porém esta tarefa fugiria da proposta desta dissertação.

No próximo poema, *Passion*, veremos como Trakl utiliza a cor azul segundo campos semânticos tradicionais como o céu cristão e a água.

X.6. Passion

Passion

(1. Fassung)

Wenn silbern Orpheus die Laute rührt,
Beklagend ein Totes im Abendgarten -
Wer bist du Ruhendes unter hohen Bäumen?
Es rauscht die Klage das herbstliche Rohr,

Der blaue Teich.

Weh, der schmalen Gestalt des Knaben,
Die purpurn erglüht,
Schmerzlicher Mutter, **in blauem Mantel**
Verhüllend ihre heilige Schmach.

Weh, des Geborenen, daß er stürbe,
Eh er die glühende Frucht,
Die bittere der Schuld genossen.

Wen weinst du unter dämmernden Bäumen?
Die Schwester, dunkle Liebe
Eines wilden Geschlechts,
Dem auf goldenen Rädern der Tag davonrauscht.

O, daß frömmer die Nacht käme,
Kristus

Was schweigst du unter schwarzen Bäumen?
Den Sternenfrost des Winters,
Gottes Geburt

Paixão

(1ª versão)

Quando Orfeu toca, prateado, o alaúde
Lamentando um morto no jardim da noite
Quem és tu que descansas sob as altas árvores?
Sussurra a queixa do junco outonal

A lagoa azul

Pobre delgada figura do menino,
Que púrpura arde
De mãe dolorosa em **manto azul**
Escondendo sua fragilidade sagrada

Pobre do nascido se moresse,
Antes que o fruto adente
E amargo da culpa saboreie

Por quem choras sob árvores crepusculares?
A irmã, amor sombrio
De um sexo selvagem,
De quem o dia foge e se esvai em rodas
douradas.

Oh, que a noite mais piedosa venha
Cristo

Por que te calas sob árvores negras?
Enregeladas estrelas do inverno
O nascimento de Deus

Und die Hirten and der Krippe von Stroh.

E os pastores na manjedoura de palha

Blaue Monde

Luas azuis

Versanken die Augen des Blinden in härener
Höhle.

Afundaram os olhos do cego em caverna de pelo
de cabra

Ein Leichnam suchest du unter grünenenden
Bäumen

Um cadáver procuras sob verdes árvores

Deine Braut,

Tua noiva,

Die silberne Rose

A rosa prateada

Schwebend über dem nächtlichen Hügel.

Pairando sobre a colina noturna

Wandelnd an den schwarzen Ufern

Caminhando nas magens negras

Des Todes,

Da morte

Purpurn erblüht im Herzen die Höllenblume.

Púrpura desabrocha no coração a flor do inferno

Über seufzende Wasser geneigt

Sobre as águas suspirantes inclinada

Sieh dein Gemahl: Antlitz starrend von Aussatz

Vê teu esposo; sua face cheia de lepra

Und ihr Haar flatter wild in der Nacht.

E seu cabelo esvoaça selvagem na noite

Zwei Wölfe im finsterem Wald

Dois lobos na floresta tenebrosa

Mischten wir unser Blut in steinerner Umarmung

Misturamos nosso sangue num abraço petrificado

Und die Sterne unseres Geschlechts fielen auf
uns.

E as estrelas do nosso sexo/da nossa raça caíram
sobre nós.

O, der Stachel des Todes.

Oh, espinho da morte,

Verblichene schauen wir uns am Kreuzweg

Empalecidos vemo-nos no calvário

Und in silbernen Augen

E nos olhos prateados

Spiegeln sich die schwarzen Schatten unserer

Espelham-se as sombras negras de nossa

Wildnis,

selvageria,

Gräßliches Lachen, das unsere Münder zerbrach.

Riso medonho que quebrou nossas bocas

Dornige Stufen sinken ins Dunkel,

Degraus espinhosos afundam na escuridão,

Daß röter von kühlen Füßen
Das Blut hinströme auf den steinigen Acker.

Que mais vermelho dos pés gelados
Escorra o sangue sobre o campo de pedra

Auf purpurner Flut
Schaukelt wachend die silberne Schläferin.

Na maré púrpura
Balança despertando a prateada adormecida

Jener aber ward ein schneeiger Baum
Am Beinerhügel,
Ein Wild äugend aus eiternder Wunde,
Wieder ein schweigender Stein.

Mas aquela era uma árvore de neve
Na colina de pernas
Um veado de ferida purulenta olhando
Mais uma vez uma pedra silenciosa

O, die sanfte Sternenstunde
Dieser kristallinen Ruh,
Da in dorniger Kammer
Das aussätziges Antlitz von dir fiel.

Oh, a suave hora da estrela
Dessa calma cristalina.
Ai lá no quarto espinhoso
Cai a tua face leprosa

Nächtlich tönt der Seele einsames Saitenspiel
Dunkler Verzückerung
Voll zu den silbernen Füßen der Bűßerin
Im verlorenen Garten;
Und an dorniger Hecke knospet **der blaue
Frühling.**

Noturna soa a solitária música de cordas da alma
De sombrio deleite
Pleno ao pés prateados da penitente
No jardim perdido
E uma primavera azul brota na espinhenta sebe

Unter dunklen Oliven Bäumen
Tritt der rosige Engel
Des Morgens aus dem Grab der Liebenden.

Sob escuras oliveiras
O anjo rosado das manhãs sai
Do túmulo dos amantes

Segundo a interpretação de Böschenstein, Trakl mistura duas esferas: a pagã, dada pelo mito de Orfeu, e a cristã, pela imagem de Cristo.

O primeiro verso marca uma sinestesia, dado que Orfeu é prateado e sua música emudece (repousa). Seu lamento é por um morto e é clara a associação da noite à

morte. O simbolismo vegetal é dado pelo jardim da noite, pelas altas árvores e pelo junco. A adjetivação de outonal do junco (Rohr) reforça a imagem de decadência. O outono é a estação de transição entre o verão e o inverno e a imagem de folhas amarelas e vermelhas que caem e são levadas pelo vento é um topos de decadência na literatura mundial. O azul da lagoa é associado à morte e ao frio.

Na segunda estrofe, as cores em relevo são o púrpura e o azul. A figura do menino é frágil, porém arde púrpura. O manto azul da virgem simboliza a dor e o sofrimento pelo filho crucificado, assim como a pureza e compaixão. A figura frágil do menino colorida de púrpura marca a iconologia cristã. Embora este seja um detalhe biográfico de Trakl, sabe-se que sua cidade natal Salzburg, com suas igrejas barrocas, altares e incensos forneceu ao poeta uma vasta gama de motivos cristãos. Assim como em Baudelaire aos objetos e símbolos da igreja não é destinado um papel de mera exaltação.

A condição hipotética da terceira estrofe (pobre do nascido se morresse) escamoteia o fruto proibido (a maçã ardente), assim como estabelece um elo entre a queda e a culpa cristãs. As árvores que eram altas no jardim da noite da primeira estrofe reaparecem como crepusculares. Uma associação entre o outono e o crepúsculo enfatiza um *leitmotiv* da lírica de Trakl. O poema lança mão da figura da irmã como referência de uma paixão incestuosa e o cenário de escuridão inicia-se pelas rodas douradas nas quais o dia se esvai (*goldenen Rädern der Tag*).

Um sentimento cristão (a piedade) é invocado sob a imagem da noite e no verso seguinte a palavra Cristo aparece isolada, como a redenção da amargura e da culpa.

O incesto da quarta estrofe é realçado na sexta estrofe pelo cadáver de uma noiva. A imagem de necrofilia contrasta com o verde das árvores. A imagem sugere

a putrefação, porém no cenário de morte da colina paira uma rosa prateada. Como já foi dito nesta dissertação, para Denneler a cor prateada marca o desejo incestuoso. A rosa azul de outros poemas que explicitam uma referência romântica, neste poema é prateada e contrasta com as rodas douradas do dia. As duas são cores reluzentes e têm uma certa nobreza. Tem-se, então, o prateado do incesto e o dourado da decadência, uma vez que é sobre rodas douradas que o dia acaba. A cor negra é associada às margens da morte e as flores do inferno são púrpuras. Esta cor perde a qualidade de fragilidade do contexto cristão da segunda estrofe. A transição do prateado ao púrpura sugere uma passagem do desejo à culpa (se nos ativermos à análise do prateado de Denneler).

Na sétima estrofe, de clara orientação expressionista, a face do noivo cheia de lepra reforça a culpa do incesto, submetida à punição divina. Assim como o mito de Orfeu, que fora despedaçado pela fúria das Eríneas, por sua vez, a lepra é uma doença que desfigura a totalidade do corpo humano.

Na oitava estrofe, a imagem de um cabelo esvoaçante sugere uma imagem que se perpetua no tempo a despeito da morte (noite). A imagem do cabelo selvagem que esvoaça na noite continua no primeiro verso da nona estrofe através de dois lobos na floresta tenebrosa. A imagem de lobos é uma metáfora do desejo e da instintividade dos animais.

A sugestão do vermelho do sangue (da paixão) é reforçada pela visão de estrelas que caem sobre os amantes e pelo abraço petrificado. Os espinhos e o calvário, elementos típicos da paixão de Cristo, são atribuídos aos amantes (*empalidecidos vemo-nos no calvário*). Os olhos dos amantes são prateados e espelham a culpa pela paixão incestuosa, dada pelas sombras negras da selva.

O simbolismo vegetal mistura-se à petrificação: elementos associados à pedra (degraus) são espinhosos e o vermelho de pés gelados evocam o calvário de Cristo (campo de pedra). A associação da morte ao frio e ao emudecimento é lançada pela árvore coberta de neve e pela pedra silenciosa. Um veado ferido da décima terceira estrofe simboliza as feridas, o silêncio e a estaticidade da morte.

O campo de pedra é o lugar onde Cristo foi crucificado. As palavras campo e pedra articulam esferas semânticas que sugerem uma oposição na própria natureza (terra). A viscosidade da terra é contraposta à dureza da pedra.

Ainda que neste poema a qualidade áspera da pedra possa ser dimensionada segundo um contexto cristão, não podemos nos esquecer que em outros poemas de Trakl a petrificação é recorrente. No começo desta dissertação mencionamos como poetas românticos eram seduzidos pelos aspectos mágicos das paisagens. O Romantismo, em sua vertente fantástica, utilizava motivos de petrificação porque a terra com suas gemas, cristais ocultava estas riquezas em seu interior.¹⁰⁴

À qualidade rígida e petrificada da morte é contraposta, na antepenúltima frase, a suavidade e a calma cristalina. O adjetivo recorrente neste poema (*espinhoso*) é redistribuído no quarto. O cenário luminoso e suave da hora da estrela e da calma cristalina é contraposto à queda final (*a face leprosa que cai*).

Elementos românticos como a noite e a solidão estão presentes na penúltima estrofe. As cordas da alma remetem ao repouso do som da lira de Orfeu do primeiro verso. O deleite é sombrio, assim como o lamento da noite do segundo verso. A cor prateada é associada ao deleite e à penitência.

¹⁰⁴ VOLOBUEF, Karin. Aspectos românticos, naturalistas e simbolistas em A mulher sem sombra de Hugo von Hofmannsthal. In: *Pandaemonim Germanicum*. São Paulo: Humanitas/FFLCH/ USP, 1197. p.229.

A perda do paraíso é sugerida pelo jardim perdido. À sucessão de estações no poema, outono e inverno, segue-se a primavera, que é azul. As cores vibrantes da primavera dão lugar ao azul, que neste poema, espiritualiza a primavera. Na espinhenta e portanto áspera sebe brota a esperança do renascimento após a morte. Mesmo na esterelidade e na morte existe a possibilidade de um florescimento. A cor azul da estrofe pode revelar o distanciamento ou a elevação espiritual após o sofrimento.

O último verso retoma os quadros de imagens dos amantes. O contraste fica por conta das oliveiras que são escuras e do anjo rosa das manhãs. A imagem da morte dada pelo túmulo dos amantes encerra o poema.

Este poema apresenta elementos azuis que podem ser classificados segundo campos semânticos tradicionais como a água (lagoa azul) e o céu (Cristianismo). A imagem de luas azuis evidencia o elo da noite e da cor azul. No próximo poema, observaremos o tom elegíaco recorrente na lírica de Trakl.

X.7. Gesang des Abgeschiedenen

Gesang des Abgeschiedenen¹⁰⁵

An Karl Borromäus Heinrich

Voll Harmonien ist der Flug der Vögel. Es haben die grünen
Wälder

Am Abend sich zu stilleren Hütten versammelt;

Die kristallinen Weiden des Rehs.

Dunkles besänftigt das Plätschern des Baches, die feuchten
Schatten

Canto do desterrado

A Karl Borromäus Heinrich

Pleno de harmonias é o vôo dos pássaros. As florestas verdes

Reuniram-se à noite em cabanas mais tranquilas;

Os pastos cristalinos da corça,

Escuridão suaviza o murmúrio do riacho, as sombras úmidas

¹⁰⁵ TRAKL, Georg. *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Organização e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000. pp. 208/209/210/211.

Und die Blumen des Sommers, die schön im Winde Läuten.
Schon dämmert die Stirne dem sinnenden Menschen.

E as flores do verão, que soam belas ao vento.
Já crepuscula a fronte do pensativo homem.

Und es leuchtete ein Lämpchen, das Gute, in seinem Herzen
Und der Frieden des Mahls; denn geheiligt ist Brot und Wein
Von Gottes Händen, und es schaut aus nächtigen Augen
Stille dich der Bruder an, daß er ruhe von dorniger
Wanderschaft.
O das Wohnen in der beseelten **Bläue der Nacht**.

E brilha uma luzinha, a da bondade, em seu coração,
E a paz da ceia; pois santificados são pão e vinho
Pelas mãos de Deus, e com olhos noturnos o irmão
Contempla-te silencioso, repousando de espinhosa
caminhada.
Ah, morar no **vivo azul da noite**.

Liebend auch umfängt das Schweigen im Zimmer die Schatten
der Alten,
Die purpurne Martern, Klage eines großen Geschlechts,
Das fromm nun hingibt im einsamen Enkel..

Também amando o silêncio envolve no quarto as sombras
(dos ancestrais,
Os **purpúreos martírios**, lamento de toda uma geração,
Que agora piedosa se vai no neto solitário.

Denn strahlender immer erwacht aus schwarzen Minuten des
Wahnsinns
Der Duldende an versteinerten Schwelle
Und es umfängt ihn gewaltig die kühle Bläue und die
leuchtende Neige des Herbstes,

Cada vez mais radiante desperta sempre dos negros minutos
(de loucura
O paciente em soleira petrificada
E envolve-o violentamente o **frescor azulado** e o cintilante
resto (do outono,

Das stille Haus und die Sagen des Waldes,
Mass und Gesetz und die mondenen Pfade der
Abgeschiedenen

A casa tranqüila e as lendas da floresta,
Medida e lei e os lunares atalhos dos desterrados.

No título, não são os mortos que são louvados pelo canto, mas sim os desterrados. A primeira estrofe evoca uma imagem de harmonia. O leve vôo dos pássaros denota um estado pleno de bem-aventurança. A imagem é de um cenário bucólico com suas florestas verdes, com suas cabanas e pastos. O substantivo *harmonia* é corroborado pela adjetivação das cabanas como *tranqüilas*. A imagem de pastos cristalinos quebra o simbolismo vegetal convencional associado à cor verde pela atribuição da qualidade límpida, cristalina ou transparente dos cristais.

O murmúrio do riacho é suavizado pela escuridão e as sombras são úmidas. Três elementos são realçados: o ar agitado pelo vôo dos pássaros, a terra em forma de pastos e a água do riacho. As sombras úmidas assinalam um cenário noturno. Na segunda estrofe, o verão é a estação evocada, não em seu calor, mas através de flores que soam. A sinestesia fica patente pela associação da qualidade de cristal dos pastos, da cor dada pelas florestas verdes e pelo som do riacho e das flores. A imagem do homem pensativo do segundo verso da segunda estrofe introduz a reflexão humana e exemplifica a metáfora do homem crepuscular, porém através de uma sinédoque, pois é a fronte do homem que crepuscula. Este verso exemplifica uma orientação expressionista de empatia do poeta com o destino da humanidade, pois “uma luz de bondade brilha em seu coração”. Nesta estrofe, o pão e o vinho são santificados, sendo que esta referência cristã é amplificada pela imagem das mãos de Deus.

O irmão é mais uma das tantas figuras de Trakl que surgem inusitadas em seus poemas. E neste poema ele é a continuação da raça. Imagem do outro que, silencioso como o homem pensativo, contempla. A reflexão e a contemplação pressupõem um estado estático após uma caminhada difícil. Metáfora da vida na terra que se ameniza na exclamação do prazer de morar no vivo azul da noite. A noite neste poema pode ser lida como fonte da noite primordial de Novalis. O azul vivo da noite, ao ser substantivado, intensifica esta cor e realça a vida noturna.

O quarto reduz a amplidão dos cenários sugeridos e metamorfoza a noite vivida nos sonhos. A imagem dos ancestrais é disposta pela fantasmagoria de suas sombras.

A elegia triste de um canto é reafirmada pelos martírios que são purpúreos e pelos lamentos de toda uma geração. À figura do irmão que contemplava segue-se a do

neto solitário. O lamento de uma geração piedosa não encontra a redenção no neto. A solidão do neto nega o porvir e, mais ainda, a esperança. Os minutos da loucura são negros. A imagem do quarto como lugar de repouso e intimidade cede à imagem de uma soleira petrificada como cenário do homem paciente.

O outono despede-se, porém seu frescor é azulado e cintilante. Este quadro afirma a matriz imagética que associa freqüentemente o outono ao fim da tarde. Quando o sol se despede, a tarde ainda cintila, mesclada aos tons azuis do céu que prenunciam a noite. A harmonia e a tranqüilidade dos versos iniciais retornam através da imagem da casa tranqüila e das lendas da floresta.

O verso final contrapõe a civilização aos rumos incertos dos desterrados, pois a imagem de atalhos lunares evoca o caminhar cíclico (lunar), caminhar daqueles que não possuem um lar e são, portanto, desterrados. A erraticidade e o tom de desterro dominam o poema a despeito de uma disposição de quadros, que parte inicialmente de um canto laudatório da terra e de uma aura de idealidade. Quando a tez (olhos) do homem reflete os tons do crepúsculo (*crepuscula*), este é o signo de uma despedida melancólica e tranqüila e que envolve uma reflexão.

No poema predominam signos do movimento, como o vôo dos pássaros e até mesmo à estaticidade de cabanas que compõem o cenário é atribuída uma ação (*que se reúnem*). Os atalhos corroboram a idéia dos desterrados, dos sem pátria, privados de um lar e da terra natal. A soleira enfatiza a saída e o caminhar e sua qualidade de petrificada realça a sua permanência no tempo. O esquema abaixo dá conta desta oposição, uma vez que os numerosos elementos marcam o movimento:

Movimento

Vôo dos pássaros

Cabanas que se reúnem

Espinhosa caminhada

Lunares atalhos dos desterrados

Estaticidade

O irmão que contempla

Soleira petrificada

A oposição entre a luz e a sombra, elemento recorrente em quase todos os poemas de Trakl, também fica patente. O crepúsculo enquanto transição do dia à noite reflete-se na frente do homem pensativo. O azul e seu parentesco com a cor preta, assim como a sensação de frescor, são os elementos que estabelecem metáforas do obscurecimento e do frio.

Luz

verão

geração radiante

frescor cintilante

Sombra

olhos noturnos

crepuscula a frente do pensativo homem

vivo azul da noite

sombras dos ancestrais

negros minutos da loucura

frescor azulado

Nos primeiros versos, sons são associados à paisagem, porém o emudecimento, num crescendo, fecha o poema.

Emudecimento

Contempla-se silencioso

Sons

murmúrios dos riachos

flores que soam belas ao vento

Uma geração é desterrada do porvir e o homem paciente reflete e aceita o destino.

No próximo poema, *Helian*, veremos como Trakl utiliza a técnica de montagem de diferentes planos e quadros no corpo do poema, caracterizando premissas da modernidade que são a descontinuidade, a fragmentação do mundo e a dissonância.

IX.8. Helian

Neste poema, depreende-se uma mistura de motivos órficos e cristãos. Segundo Bernhard Böschenstein, (APUD KEMPER 1999: 84) Trakl teria dito que o poema estava entre o que ele teria escrito de mais caro e doloroso (das teuerste und schmerzlichste, was ich je geschrieben). Para Böschenstein, a aproximação entre certos poemas traklianos e fórmulas de Rimbaud dá-se através da mistura de esferas, que ligam-se à produção da primeira fase, na qual convivem motivos arcádicos e cristãos.

HELIAN¹⁰⁶

In den einsamen Stunden des Geistes
Ist es schön, in der Sonne zu gehen
An den gelben Mauern des Sommers hin.
Leise klingen die Schritte im Gras; doch immer schläft
Der Sohn des Pan im grauem Marmor.

Abends auf der Terrasse betranken wir uns mit braunem
Wein.
Rötlich glüht der Pfirsich im Laub;
Sanfte Sonate, frohes Lachen.

Schön ist die Stille der Nacht.
Auf dunklem Plan
Begegnen wir uns mit Hirten und weißen Sternen.

Wenn es Herbst geworden ist
Zeigt sich nüchterne Klarheit im Hain.
Besänftigte wandeln wir an roten Mauern hin

Und die runden Augen folgen dem Flug der Vögel.
Am Abend sinkt das weiße Wasser in Graburnen.

HELIAN

Nas horas solitárias do espírito
É bom caminhar ao sol
Ao longo dos muros amarelos do verão.
Leves ecoam os passos na erva; mas o filho de Pã
Dorme sempre no mármore cinzento.

À noite, no terrace, embriagámo-nos com vinho
castanho
Vermelho arde o pêssego na folhagem;
Doce sонта, alegre riso.

Belo é o silêncio da noite.
Na planície negra
Encontramo-nos com pastores e luas brancas.

Entrado o outono,
Mostra-se uma sóbria claridade no bosque.
Tranquilos, deambulamos ao longo de muros
vermelhos
E os olhos redondos seguem o vôo dos pássaros.
À noitinha a água branca desce às urnas funerárias.

¹⁰⁶ TRAKL, Georg. *Outono transfigurado*. Tradução e prefácio de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992. pp. 5/57/58/59/60/61/62/63/64/65.

In kahlen Gezweigen feiert der Himmel.
In reinen Händen trägt der Landmann Brot und Wein
Und friedlich reifen die Früchte in sonniger Kammer.

O wie ernst ist das Antlitz der teuren Toten.
Doch die Seele erfreut gerechtes Anschauen.

Gewaltig ist das Schweigen des verwüsteten Gartens,
Da der junge Novize die Stirne mit braunem Laub
bekränzt,
Sein Odem eisiges Gold trinkt

Die Hände rühren das **Alter bläulicher Wasser**
Oder in kalter Nacht die weißen Wangen der Schwestern.

Leise und harmonisch ist ein Gang an freudlichen
Zimmern hin,
Wo Einsamkeit ist und das Rauschen des Ahorns,
Wo vielleicht noch die Drossel singt,

Schön ist der Mensch und erscheinend im Dunkel,
Wenn er staunend arme und Beine bewegt,
Und in purpurnen Höhlen stille die Augen rollen.

Zur Vesper verliert sich der Fremdling in schwarzer
Novemberzerstörung,
Unter morschem Geäst, an Mauern voll Aussatz hin,
Wo vordem der heilige Bruder gegangen,
Versunken in das sanfte Saitenspiel seines Wahnsinns,

O wie einsam endet der Abendwind.
Ersterbend neigt sich das Haupt im Dunkel des
Ölbaums.

Erschütternd ist der Untergang des Geschlechts.
In dieser Stunde füllen sich die Augen des Schauenden
Mit dem Gold seiner Sterne.

Nos ramos nus é a festa do céu.
Nas mãos puras do camponês há pão e vinho
E felizes amadurecem os frutos no celeiro ensolarado.

Oh, que sério está o semblante dos mortos queridos!
Mas a alma alegra-se de ver coisas justas.

Imenso é o silêncio do jardim devastado,
Quando o jovem noviço coroa a fronte com folhas
castanhas,
E o seu hálito bebe ouro gelado

As mãos tocam a **idade das águas azuladas**
Ou, na noite fria, as faces brancas das irmãs.

Em silêncio e harmonia se faz um passeio por quartos
aprazíveis
Onde há solidão e o resfolhar do ácer,
Onde talvez ainda cante o tordo.

Belo é o homem e resplandece no escuro,
Quando posto em espanto, move braços e pernas,
E em órbitas de púrpura os olhos rolam no silêncio.

À hora das trindades o forasteiro perde-se na negra
destruição de Novembro,
Sob ramos a apodrecer, ao longo de muros cheios de
lepra,
Por onde antes passou o irmão santo,
Mergulhado nos doces acordes da sua loucura-

Oh, que solitário fim o do vento da tarde!
Moribunda, inclina-se a cabeça no escuro da oliveira.

Terrível é o declínio da humana geração.
Nesta hora, os olhos de quem a ele assiste enchem-se
Do ouro das suas estrelas.

Am Abend versinkt ein Glockenspiel, das nicht mehr tönt,
Verfallen die schwarzen Mauern am Platz,
Ruft der tote Soldat zum Gebet.

Ein bleicher Engel
Tritt der Sohn ins leere Haus seiner Väter.

Die Schwestern sind ferne zu weißen Greisen gegangen.

Nachts fand sie der Schläfer unter den Säulen im
Hausflur,
Zurückgekehrt von traurigen Pilgerschaften.

O wie starrt von Kot und Würmern ihr Haar,

Da er darein mit silbernen Füßen steht,
Und jene verstorben aus kahlen Zimmern treten.

O ihr Psalmen in feurigen Mitternachtsregen,
Da die Knechte mit Nesseln die sanftigen Augen
schlugen,
Die kindlichen Früchte des Hollunders
Sich staunend neigen über ein leeres Grab.

Leise rollen vergilbte Monde
Über die Fieberlinden des Jünglings,
Eh dem Schweigen des Winters folgt.
Ein erhabenes Schicksal sinnt den Kidron hinab,
Wo die Zeder, ein weiches Geschöpf,
Sich unter **den blauen Brauen des Vaters entfaltet**,
Über die Weide nachts ein Schäfer seine Herde führt.
Oder es sind Schreie im Schlaf,
Wenn ein eherner Engel im Haim den menschen antritt,

Das Fleisch des Heiligen auf glühendem Rost
hinschmilzt.

Und die Lehmhütten rankt purpurner Wein,

À noitinha afunda-se um carrilhão que já não toca,
Desfazem-se os muros negros na praça,
Chama à oração o soldado morto.

Um anjo macilento
É o filho que entra na casa vazia de seus pais.

As irmãs foram para Inge, ao encontro de broncos
anciãos.

O sonâmbulo encontrou-as de noite sob as colunas do
vestíbulo,
Regressadas de tristes peregrinações.

Oh, como está hirto de excrementos e vermes o seu
cabelo,
Quando ele, de pés argênteos, ali fica
E os mortos saem de quartos desertos.

Oh, salmos nas chuvas de fogo da meia-noite,
Quando os criados fustigavam com urtigas os olhos
meigos
E os frutos jovens do sabugueiro
Em espanto se inclinam sobre um túmulo vazio

Leves rolam luas amareladas
Por sobre os linhos de febre do menino,
Antes de vir o silêncio do inverno.
Um destino sublime desce em meditação o Cedron,
Lá onde o cedro, criatura frágil,
Cresce sob **as sombrancelhas azuis do pai**,
E à noite um pastor leva o rebanho pelo pasto,
Ou ouvem-se gritos no sono,
Quando um anjo de bronze se dirige ao homem no
bosque,
E a carne do santo se derrete na grelha em brasa.

À volta das cabanas de adobe trepa a vinha purpúrea

Tönende Bündel vergilbten Korns,
Das Summem der Bienen, der Flug des Kranichs.
Am Abend begegnen sich Auferstandene auf
Felsenpfaden.

In schwarzen Wassern spiegeln sich Aussätze;
Oder sie öffnen die kotbefleckten Gewänder
Weinend dem balsamischen Wind, der vom rosigen
Hügel weht.

Schlanke Mägde tasten durch die Gassen der Nacht,
Ob sie den liebenden Hirten fänden.
Sonnabends tönt in den Hütten sanfter Gesang.

Lasset das Lied auch des Knaben gedenken,
Seines Wahnsinns, und weißer Brauen und seines
Hingangs,
Der Verwesten, **der bläulich** die Augen aufschlägt.

O wie traurig ist dieses Wiedersehn.

Die Stufen des Wahnsinns in schwarzen Zimmern,
Die Schatten der Alten unter der offenen Tür,
Da Helians Seele sich im rosigen Spiegel beschaut

Und Schnee und Aussatz von seiner Stirne sinken.
An den Wänden sind die Sterne erloschen
Und die weißen Gestalten des Lichts.

Dem Teppich entsteigt Gebein der Gräber,
Das Schweigen verfallener Kreuze am Hügel,
Des Weihrauchs Süße im purpurnen Nachtwind.

O ihr zerbrochenen Augen in schwarzen Mündern,
Da der Enkel in sanfter Umnachtung
Einsam dem dunkleren Ende nachsinnt,
Der stille Gott **die blauen Lieder** über ihn senkt.

Feixes sonoros de trigo amarelado,
O zumbir das abelhas, o vôo do grou.
À noitinha os ressuscitados encontram-se em atalhos
nos penhascos.

E, aguas negras espelham-se leprosos;
Ou abrem as roupas sujas de excrementos,
Chorando, ao vento balsâmico que sopra da colina
rosada.

Moças esbeltas apalpam caminho pelas vielas da noite,
Em busca do amante pastor.
No sábado ouvem-se nas cabanas doces cantos.

Que a canção seja também em memória do rapazinho,
Da sua loucura e sombrancelhas brancas e da sua
partida,
Daquele que a terra consumiu, e que abre os olhos,
azulado.

Oh, que triste este reencontro!

Os degraus da loucura em quartos negros,
As sombras dos velhos sob a porta aberta,
Quando a alma de Helian se vê no espelho rosado

E neve e lepra caem da sua fronte.
Nas paredes apagaram-se as estrelas
E as formas brancas da luz.

Do tapete saem as ossadas dos túmulos,
O silêncio de cruzes decrépitas na colina,
O doce cheiro do incenso no vento purpúreo da noite.

Oh, olhos despedaçados em bocas negras,
Quando o neto, envolto na branda noite da loucura,
Medita solitário ao encontro do sombrio fim,
E o deus silencioso baixa sobre ele **as pálpebras
azuis.**

A primeira estrofe deste poema apresenta um quadro de luminosidade e de sombra. Uma metáfora une a imagem do sol e do verão à imagem dos muros amarelos. A ausência do eu lírico é reforçada por um verbo impessoal: *é bom caminhar (ist es schön)*. O movimento do caminhar envolve solidão e leveza, porém o filho de Pã (motivo órfico) dorme no mármore cinzento. O simbolismo vegetal da erva e portanto da natureza contrasta com o mármore cinzento.

A noite cai e com ela vem a embriaguez do vinho, que é castanho. No entanto, elementos como a luz e o calor abrasador do verão ainda ressoam no pêsego, que arde vermelho e que é associado ao riso e à doçura.

O silêncio das horas douradas do dia continua na noite, que é bela. A imagem da erva amplifica-se na imagem da colina negra. O quadro é de uma oposição entre a cor negra da planície e luas brancas. A cena acentua um tom bucólico através da imagem de pastores e de um eu lírico que se transforma e atinge a dimensão coletiva de um *nós (wir begegnen)*.

O tempo cíclico das estações passa do verão ao outono. A claridade no bosque é sóbria. Os muros transmudam-se de amarelos a vermelhos. O caminhar pensativo do primeiro verso cede ao vôo dos pássaros, que é seguido por olhos. A brancura das luas brancas persiste na imagem da água branca. Nesta estrofe persiste a oposição das cores branca e negra. A água é branca e, embora a cor das urnas funerárias não seja explicitamente nomeada, é o negro a cor da morte, reforçada pela noitinha (*Abend*).

O outono traz o despojamento dos ramos, que são nus (*kahlen*). O clima de festa é articulado por duas imagens: a festa do céu e a festa na terra, sendo que a segunda é simbolizada pelas mãos puras do camponês, pelo pão e pelo vinho. Ainda que o outono seja a estação do desfolhamento dos ramos das árvores e da claridade

discreta, o celeiro é ensolarado e os frutos nele amadurecem. O regozijo da festa no céu associa-se à felicidade de frutos maduros.

O amadurecimento é um prenúncio da morte como etapa seguinte e num verso isolado a imagem séria do semblante dos mortos corta o clima de doçura, de leveza e de felicidade.

As dicotomias cromáticas de sombra e de luz, de sombra e de repouso, de alegria e de seriedade são justificadas pela alegria da alma, que se compraz e se alegra com a coexistência dos contrários da sexta estrofe.

Na sétima estrofe, composta de apenas três versos, o emudecimento crescente é amplificado pelo adjetivo *imenso*. A seqüência de elementos vegetais como erva, planície, ramos e bosque, que enfatizava a natureza e o ar livre, encerra-se num jardim - enquanto uma natureza domesticada - devastado que, paradoxalmente, é imenso. A imagem é de decadência.

Além do pastor, uma figura recorrente nos poemas de Trakl é o noviço, que muitos teóricos que se debruçaram sobre a obra de Trakl vêem como um desdobramento do eu lírico, de máscaras que reafirmam a erraticidade do eu lírico e seu vagar num mundo de ruínas. A cor castanha do vinho repete-se nas folhas castanhas que coroam a frente do noviço. Esta figura é também emblemática no universo cristão da Salzburg de Trakl. A cor castanha é rearranjada no poema, pois no começo é atribuída ao vinho, sendo que neste verso associa-se às folhas castanhas que coroam a frente do noviço.

A resplandescência inicial do ouro do primeiro verso continua na imagem de ouro gelado. A imagem dourada do ouro é associada à luz, à riqueza, ao calor, porém a combinação do substantivo *ouro* com o adjetivo *gelado* marca um oxímoro.

As mãos dos camponeses que eram puras reaparecem e não se pode dizer que sejam do noviço. Elas tocam a idade das águas azuladas. As águas associam-se à pureza e a algo primevo (*Alter*). A cor azul liga-se ao frio, porém neste verso, além do parentesco da cor azul com a cor negra e fria da noite, existe também uma ligação com o branco. A cor branca é atribuída às luas, às águas das urnas funerárias e neste verso às faces brancas das irmãs. Neste poema, a irmã, figura recorrente em muitos poemas de Trakl, aparece no plural.

Assim como a imensidão do espaço e da natureza tinha sido restrita a um jardim decadente, o deambular prossegue solitário pelos quartos, nos quais a qualidade aprazível (*freundlichen*) destes realça o repouso noturno e o recolhimento solitário do sono e da noite. A certeza do emudecimento do que foi a alegria do céu e do vôo dos pássaros dá lugar à dúvida (*onde talvez ainda cante o tordo*).

O canto laudatório à beleza da noite nos versos anteriores muda e o homem que resplandece no escuro é adjetivado de *belo*. Sua beleza resplandescente só pode ser percebida pelo contraste com o fundo escuro. O movimento de seus membros (braços e pernas) é suscitado pelo espanto. Os olhos que seguiram redondos os vôos dos pássaros rolam no silêncio. A cor púrpura de órbitas, metáforas de olhos, pelo seu parentesco cromático com a cor azul tirante a violeta, assim como ao vermelho por sua qualidade escura, tonaliza a coexistência de elementos díspares e contraditórios. O vermelho, por ser uma cor que enfatiza o movimento e ação, e o violeta, por se aproximar ao repouso e à qualidade estática do azul.

A decadência do jardim desemboca na negra destruição. O forasteiro (*der Fremdling*) se perde. Os ramos que eram nus e despojados apodrecem e os muros amarelos, vermelhos (amarelos e vermelhos?) estão cheios de lepra. A doença que

decompõe e desfigura o corpo humano é a metáfora cabal da queda humana, da insanidade, e que se desfaz. O noviço é substituído pelo epíteto do irmão santo (provavelmente o noviço), que não tem mais folhas castanhas a coroar sua fronte e sim mergulha (*versinken*) na loucura (*Wahnsinn*). Notamos mais uma vez a ocorrência de um oxímoro: doces acordes da loucura. A tarde é moribunda e solitária e o vento da tarde (*Abendwind*) sugere de modo velado o crepúsculo. Como uma imagem de morte de um moribundo, a tarde, que é personificada, inclina a cabeça no escuro da oliveira. Esta última imagem estabelece uma seqüência cromática da escuridão, que é ligada ao reino vegetal: vinho castanho, folhas castanhas e a substantivação do escuro (*Dunkel*) da oliveira.

A decadência a geração humana e o quadro de destruição sombria visto pelos olhos é de beleza: são eles que assistem ao declínio e se enchem do ouro de suas estrelas. O ouro que fora associado ao sol, aos muros amarelos, associa-se ao declínio da geração humana e este aspecto pode ser compreendido como uma coexistência de aspectos eufóricos e disfóricos.

À incerteza do pássaro (*tordo que cantava*) acrescenta-se um carrilhão mudo. Nota-se que a coloração da plumagem deste pássaro é de um fundo branco-escuro, com manchas escuras. Os muros amarelos e vermelhos agora são negros e se desfazem cheios de lepra. A aniquilação e a morte ficam também patentes pela imagem do soldado morto. Esta imagem permite uma inferência sobre a vivência de Trakl na guerra como enfermeiro no front.

O declínio da geração é a do anjo macilento e a do filho que entra na casa vazia de seus pais. Figuras já mencionadas como as irmãs, desterradas, vão para longe ao encontro dos antepassados (*brancos anciãos*). Elas retornam de tristes peregrinações e são encontradas pelo sonâmbulo. A noite e o sonambulismo

ênfatizam elementos muito explorados pelos românticos. A figura do sonâmbulo alcança uma intensidade expressionista e mórbida: seus cabelos estão sujos de excrementos e vermes. Contudo, seus pés, que simbolicamente denotam sua caminhada, são argênteos. Como já mencionamos em outro estudo de caso, o sonâmbulo e a adjetivação argêntea de seus pés, pela proximidade das irmãs, pode configurar um contexto erótico de culpa e de incesto, que só a morte poderia resolver, pois os mortos saem de quartos desertos. Algumas palavras de cunho cristão como trindades, carrilhões, salmos e o verbo fustigar acentuam a iconologia cristã e a culpa associada ao desejo.

O simbolismo vegetal é particularizado, os frutos maduros (do sabugueiro) no celeiro agora são jovens, mas a imagem de morte (*túmulo*) e do vazio persiste. A cor amarela dos muros ressurgue por meio de luas amarelas. O tom quente e de luminosidade do verão, do primeiro verso, dá lugar ao estado febril do menino. O inverno e seu silêncio são anunciados.

Na estrofe mais longa deste poema, são apresentadas imagens de meditação sobre um destino sublime. O cedro, árvore de origem oriental, é caracterizado como criatura frágil. O azul das sombrancelhas do pai liga-se ao frio do inverno. No cenário noturno, a figura do pastor é invocada duplamente: de uma forma, por sua tarefa de conduzir o rebanho, de outra, pelos seus gritos noturnos, causados pela intervenção de um anjo de bronze. Notamos nesta imagem do anjo que a utilização de metais corresponde a um dos motivos de Rimbaud e, sobretudo, de Baudelaire em seu culto à artificialidade. Baudelaire revestiu muitos elementos da natureza de metais a fim de artificializá-los. O fato do anjo se dirigir ao homem no bosque pode representar o elo de forças sobrenaturais com a natureza humana e marca um movimento descendente. Mas a imagem mais contundente desta estrofe é a carne

do santo, que derrete na grelha. Mais uma vez elementos de cunho cristão marcam o sacrifício.

A estrofe seguinte dispõe uma paisagem campestre com suas cabanas, sua vinha purpúrea, o zumbir de alhas e o vôo de um pássaro. A cor amarela colore o trigo. Tanto a cor púrpura quanto a cor amarela resplandecem ao sol, porém o último verso retoma a imagem da noite, que é associada à morte pela palavra ressuscitados. A metáfora da vida que ressurge é lançada por atalhos e penhascos. Os movimentos ascendentes da vinha, do vôo do pássaro ou da imagem de ressuscitados indicam uma orientação ascendente.

A negação mais veemente da luz reforça a imagem da estrofe seguinte. As águas que eram brancas agora são negras, porém espelham o quadro expressionista de leprosos sujos e que choram. Suas roupas estão sujas de excrementos, mas eles são consolados por um vento balsâmico que sopra da colina rosada.

Não sabemos se a colina rosada é uma referência à aurora ou se a cor rosa da colina é um recurso poético de atribuição aleatória das cores. Mas não se pode negar que a visão de corpos enfermos de leprosos e do reflexo destes nas águas negras contrapõe-se à delicadeza e beleza da cor rosa.

Este quadro de dor e de aniquilamento é seguido da imagem prosaica de moças e seus cantos (*schlanke Mägde*) que, como quase todas as figuras deste poema, caminham, no entanto estas caminham durante a noite em busca do pastor, então amante delas. Suas doces canções lançam a hipótese de que a canção seja em memória de um rapazinho que morreu e cujas sombrancelhas eram brancas. Neste poema, observamos como Trakl redispõe uma mesma imagem de modo alternado: sombrancelhas brancas do rapazinho e sombrancelhas azuis do pai .

A morte é associada não à cor negra e sim à cor azul, pois o morto abre os olhos azulado (*der bläulich*). O reencontro assume um tom de tristeza e de mistério. É difícil dizer quais figuras se reencontram.

A cor negra, num crescendo (*degraus*), envolve os quartos negros e sombras dos velhos. Metáfora dos antepassados, da estirpe condenada. A reflexão dolorosa de leprosos é rearranjada pelo reflexo da alma de Helian. A cor rosa, que tinha sido atribuída à colina, passa a colorir o espelho.

Um verso isolado coloca em relevo a imagem paradoxal da neve branca, pura e reluzente e da lepra desfiguradora; ambas caem da frente de Helian. E das paredes (observamos que não dos céus) as estrelas se apagam, como formas de luz. O apagar das estrelas e a oposição cromática da cor negra da lepra insinuada em versos anteriores atinge seu apogeu, pois a imagem evita a nomeação de um ente, são formas (indefinidas) e brancas de luz que se apagam junto com as estrelas. Essas imagens acentuam a fragmentação e a dissolução, assim como elementos e símbolos de morte da estrofe seguinte (ossadas, túmulos, cruzes). O cheiro do incenso, que é doce, e o vento purpúreo completam a sinestesia.

Todos os quadros de inevitável aniquilamento das estrofes anteriores culminam na imagem de olhos despedaçados (*zerbrochenen Augen*) em bocas negras. O neto é envolto pela loucura. A metáfora da loucura é dada pela branda noite. O homem pensativo de uma das estrofes iniciais transmuta-se em solitário e reflete sobre o fim, que é sombrio.

O último verso destaca a cor azul e o emudecimento. Esta cor é atribuída às pálpebras de Deus e marca um movimento descendente deste, uma vez que ele baixa suas pálpebras sobre o homem, e que pode ser lida como uma sinédoque, a substituição do todo pela parte (Deus/ pálpebras).

Observamos, neste longo poema, como Trakl utiliza a interpolação de quadros ou, se quisermos, de imagens paradoxais ao longo de diferentes estrofes e de versos. Visões apocalípticas de queda, distorção, como elementos e figuras da vida campestre e religiosa, são interpoladas e instauram um ritmo frenético de impressões caleidoscópicas. Os sentimentos e sensações paradoxalmente partem do júbilo e do regozijo, passam pela calma e pela brandura até desembocarem na decadência, na morbidez e na queda final.

Neste poema, diversas cores são utilizadas e muitos elementos são rearranjados. Diferentes cores colorem os muros que inicialmente são amarelos, depois vermelhos e, por fim, negros. A cor púrpura é atribuída às órbitas, à vinha e ao vento. A colina e o espelho são rosados. Mas as sombrancelhas do pai, de Deus, além das águas que eram brancas, são azuis. O poema, típico representante da arte expressionista, libera os objetos de uma vinculação como o real. Como sempre a questão cromática de entes e elementos rompe com a referencialidade do senso comum e, por conseguinte, com o figurativismo convencional. Todas e quaisquer representações fogem dos limites do real e é por isso que a linguagem se obscurece, forçando o leitor a participar do desvendamento das hipálages, metáforas e sinestésias apresentadas.

IX. Conclusões

É fato que as vanguardas modernas do período entre guerras, nos domínios da literatura e da pintura, recusaram que o mundo empírico ditasse atribuições de cores a seres e objetos. As imagens e seus componentes intrínsecos como as cores foram liberadas, na pintura, dos grilhões do figurativismo e da emulação postulada pelos tratados de poética da Antiguidade clássica. Já no Romantismo, o gênio assume um valor não só de rebeldia face aos valores dominantes, como também de criatividade. Criatividade vislumbrada através de uma linguagem simbólica, cifrada e obscura que, em sua expressão, subverte o plano racional e lógico da existência terrena e da apreensão poética dos seres.

Neste trabalho, recorreremos à utilização de um arcabouço teórico, calcado essencialmente no Romantismo, na tentativa de identificar as fronteiras imagéticas entre este movimento e o Simbolismo e Expressionismo, segundo referências teóricas de autores que já tinham assinalado influências de Baudelaire e Rimbaud na lírica de Trakl.

Além da matriz romântica, abordamos a complexidade da cor enquanto objeto interdisciplinar, tendo em vista os desafios de uma lírica que quer se definir como imagem, que é indissociável da matéria que a anima. Nesse sentido, as teorizações de Kandinsky sobre as cores em seu conteúdo espiritual são de fundamental importância, atrelados aos fundamentos veiculados pela *Doutrina das Cores* de Goethe, em contexto histórico-literário anterior. Nos estudos de caso não se pode prescindir da análise antropológica de Gilbert Durand, mencionada amplamente no corpo desta dissertação, das análises de Bachelard sobre a matéria em suas

conexões com a imaginação onírica e o devaneio ou de interpretações de autores como Böschenstein, que devotaram estudos hermenêuticos à obra de Trakl.

A análise de alguns poemas, que pudesse justificar o recorte de uma filiação romântica de motivos azuis nos mostrou que a complexidade desta lírica reside justamente na tensão e na ruptura de uma produção poética que, oriunda de um dos centros da língua alemã - o Império Austro-Húngaro - reflete heranças seculares da cultura e das artes alemãs e europeias, engendrando uma dimensão universal, não se limitando aos embates existenciais do poeta.

A ruptura e a dissonância verificadas na lírica de Trakl vêm de encontro ao conceito de formações líricas de Adorno, entendidas como expressões que ultrapassam a individualidade e a subjetividade.¹⁰⁷ Para o teórico, a universalidade do conteúdo lírico é essencialmente social, uma vez que a densidade da individuação produz a validação universal. A linguagem estabelece a mediação entre a lírica e a sociedade, além de instaurar uma duplicidade: a dimensão social é dada pelos conceitos; a dimensão subjetiva é dada pela conformação da linguagem às emoções subjetivas. Para Adorno, o sentido que o senso comum atribui à lírica a situa como uma esfera oposta à sociedade e, no entanto, essa exigência que o senso comum lhe imputa é um protesto do indivíduo contra um meio hostil. Algumas tendências verificadas na lírica moderna e que se coadunam à lírica dissonante de Trakl são a estranheza e anormalidade.

No Expressionismo, a subjetividade apresenta uma filiação romântica no que diz respeito à criatividade, à primazia do sentimento e dos impulsos emocionais e dos instintos do homem. Mas como já foi mencionado na introdução, a estética expressionista exprime e concentra sua subjetividade no coletivo, no destino da

¹⁰⁷ ADORNO, T. W. *Os Pensadores*. in: *Lírica e sociedade*. São Paulo: Abril, 1980. p. 220.

humanidade. Por esse motivo, em muitos poemas de Trakl figuras recorrentes assumem a categoria de prototípicas (“os noviços”, “o camponês”, “as jovens”, “os anciãos”, “o rapaz / jovem”).

Os poetas e os pintores expressionistas esforçaram-se em penetrar a essência dos seres e das coisas, destruindo a realidade convencional. Na obra de Trakl, o sentimento preponderante é o de viver o crepúsculo da humanidade. Conseqüentemente, esses sentimentos de desilusão e revolta fomentaram uma revolução da linguagem, cujas imagens são de multiplicidade, descontinuidade, fragmentação e refletem o caos do mundo. Não é aleatório que muitos pintores românticos alemães, assim como muitos poetas e pintores expressionistas tenham sido definidos como homens crepusculares. A passagem do dia à noite, por exemplo, é expressa imagetivamente como a despedida de tons dourados e a aproximação azul e negra da noite, podendo configurar simbolicamente a perda de uma idade de ouro. A referência de Novalis, num trecho do terceiro hino de sua obra *Hymen an die Nacht (Hinos à Noite)*, “a longínquos azuis associados aos cumes de uma antiga bem-aventurança e ao estremecimento do crepúsculo”¹⁰⁸, não revela apenas a plasticidade (*Anschaulichkeit*) desta imagem segundo uma mera observação empírica do crepúsculo, mas também valores idealistas e metafísicos que a cor azul assume na estética romântica e, por conseguinte, na estética expressionista.

¹⁰⁸ NOVALIS. *Hymnen an die Nacht*. Insel Verlag: 1950. p. 11: "da kam aus blauen Fernen - von der Höhen meiner alten Seligkeit ein Dämmerungschauer...". "então veio das distâncias azuis, dos cumes de minha antiga bem-aventurança o estremecimento do crepúsculo".

O autor Silvio Vietta¹⁰⁹, em sua definição da estética moderna desde o Expressionismo, mostra a sintomática associação entre loucura e doença como um destino coletivo da humanidade. Este autor afirma também que muitos expressionistas e dadaístas experimentaram a primeira guerra como a impressão de uma loucura coletiva. A proliferação de imagens deformadas configura um sentimento de auto-destruição. O fato é que Trakl não destinou a cor azul apenas a motivos solenes. Essa cor é também associada à deformação física de uma doença como a lepra ou a partes do corpo humano.

O ponto mais relevante das considerações tecidas por Vietta (1992: 180) é de que o complexo de metáforas dos modernos concentra-se em três elementos: a noite, o frio, o deserto. Como vimos em alguns poemas de Trakl, certos motivos apresentam explicitamente uma filiação romântica, como a flor azul de Novalis, além dos cenários impregnados do simbolismo vegetal de intimidade de bosques e florestas. A metáfora do frio associa-se também a elementos como o túmulo, o inverno, a morte e o vazio.

A lírica expressionista de Trakl representa um *continuum* de blocos temáticos do século XIX, como as metáforas de Novalis e de Hölderlin calcadas no obscurecimento progressivo (*Verfinsterung*), assim como um cenário de luz e sombra, de euforia e disforia da tradição de Nietzsche.

De Baudelaire, Trakl reproduz o virtuosismo das imagens e de Rimbaud o tom profético de revolta. Revolta que se traduz na revolução de uma linguagem que almeja a abstração e a desfiguração das relações convencionais entre o eu e o mundo.

¹⁰⁹ VIETTA, Silvio. *Die literarische Moderne*. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: J.B. Metzler, 1992. p. 178.

Pode-se entrever no uso persistente de motivos azuis e nas inovações cromáticas que já mencionamos no corpo desta dissertação, que a produção lírica de Trakl reflete um mundo dissonante, se nos ativermos às alterações que a cor azul sofreu para além dos seus valores simbólicos como elevação, distanciamento e frieza.

Na lírica de Trakl, a análise de valores atribuídos à cor azul manifesta, em última instância, a exposição de uma práxis da cor azul codificada pela iconologia (o manto azul da virgem), o campo semântico ligado ao céu e à água e a atribuição aleatória de cores a elementos do mundo sensível. Logo, nos foi permitido entrever que o levantamento de muitos motivos azuis, figuras e de *leitmotifs* (Elis e Helian) reiteram e sustentam uma filiação romântica no que diz respeito à reatualização, assim como o clima crepuscular de *fin de siècle*, que ressalta a interlocução profícua entre a literatura e a pintura, segundo alguns procedimentos de liberação e autonomização da cor de vanguardas pictóricas deste período.

Neste sentido, a concentração da cor azul em alguns motivos da última fase da lírica de Trakl pode ser lida como o apelo de uma estética que privilegia o distanciamento, a quietude, a solidão, assim como a sede de uma pureza primeva.

Referências bibliográficas

ACHCAR, Francisco. *Lírica e lugar comum. Alguns temas de Horácio e sua presença em português*. São Paulo: Edusp, 1994.

BACHELARD, Gaston. *La Poétique de la Rêverie*. Paris: Presses Universitaires de France, 1971.

BASIL, Otto. *Georg Trakl mit Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg: Rowohlt, 1965.

BAUSCHINGER, Sigrid. *Else Lasker-Schüle. Ihr Werk und Ihre Zeit*. Lothar Stiehm Verlag, 1980.

BÉGUIN, Albert *L'âme romantique et le rêve*. Essai sur le romantisme allemand et la poésie française. Paris: José Corti, 1991.

BENJAMIN, Walter. *Paris, capitale du XIX siècle*. Paris: Les Éditions du Cerf, 1989.

_____. *Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*.

BENCHIMOL, Márcio. *Apolo e Dionísio. Arte, filosofia e crítica da cultura no primeiro Nietzsche*. São Paulo: Annablume: Fapesp, 2002.

BESSET, Maurice. *Novalis et la pensée mystique*, Paris : Aubier Éditions Montaigne, 1947.

BLASS, Regine. *Die Dichtung Georg Trakls. Von der trivialsprache zum Kunstwerk*. Erich Schmidt Verlag , Berlin, 1968.

CAMPOS, Augusto. *Rimbaud Livre*. Introdução e traduções de Augusto de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1993 .

CARONE NETTO. Modesto. *Metáfora e Montagem*. Um estudo sobre a poesia de Georg Trakl. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CARPEAUX, Otto Maria. *A literatura alemã*; posfácio Willi Bolle. 2 ed. São Paulo: Nova Alexandria, 1994.

DIAS, Maria Heloísa Martins. *A estética expressionista*. Direção de Massaud Moisés. Cotia, São Paulo: Íbis, 1999.

DIDEROT. *Essais sur la peinture*. Tome V. Introduction par Jean Pierre. Textes établis et commentés par Roland Desné. Paris: Editions Sociales, 1955.

DURAND, Gilbert. *Estruturas Antropológicas do imaginário*. São Paulo: MarTins Fontes, 2003.

ETIEMBLE, Par. *Le sonnet des voyelles. De l'audition colorée à la vision erotique.*
Paris: Gallimard, 1968.

FLOCH, J. M. *Petites mythologies de l'oeil et de l'esprit.* Hadés Benjamins, 1985.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna* (da metade do século XIX a meados do século XX). São Paulo: Duas cidades, 1978.

GAUCLÈRE YASSU. Étiemble. *Rimbaud.* Paris: Gallimard, 1936.

GOETHE, W. *Doutrina das Cores.* São Paulo: Nova Alexandria, 1993.

GRAVES, Robert. *Les Mythes Grecs.* Traduzido do inglês por Mounier Hafez,
Londres: Fayard, 1967.

GOMES. Álvaro Cardoso. *O poético: magia e iluminação.* São Paulo: Perspectiva /
Edusp, 1989.

GUINSBURG, J. *O Romantismo.* São Paulo: Perspectiva, 2005.

HOURTICQ, Louis. *L'art et la littérature.* Paris: Flammarion, 1946.

HUCH. Ricarda. *Die Romantik,* Tübingen und Stuttgart: Rainer Wunderlich Verlag.
Hermann Leins, 1951.

KANDINSKY, W. *Du spirituel dans l'art et dans la peinture en particulier*. Paris: Denoël, 1954.

KAYSER, Wolfgang. *O Grotesco. Configuração na Pintura e na Literatura*. São Paulo: Perspectiva, 2003.

KEMPER, Hans-Georg. *Gedichte von Georg Trakl*. Literaturstudium. Interpretationen. Stuttgart: Reclam, 1999.

KILLY, Walther. *Über Georg Trakl*. Göttingen: Vandenhock & Rupprecht, 1960.

KLEEFELD, Gunther. *Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine psychoanalytische Studie*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1985.

LAPICQUE, CH. *Formes de l'art formes de l'esprit*. Paris: Presses Universitaires de France, 1951.

LESSING, G. E. *Laocoonte ou sobre as fronteiras da Pintura e da poesia*. Introdução, tradução e notas Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.

MAGRIS, Claudio. *Der habsburgische Mythos in der österreichischen Literatur*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1966.

MAGRIS, Claudio. *Il mito absburgico nella letteratura austriaca moderna*. Torino: Giulio Einaudi, 1996.

PASTOREAU, Michel. *Bleu. Histoire d'une couleur*. Paris: Éditions du Seuil, 2002.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PODZEMSKAIA, Nadia. *Colore Simbolo Immagine Origine della teoria di Kandinsky*. Firenze: Alínea, 2000.

PRAZ, Mario. *Literatura e artes visuais*. Tradução de José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix/EDUSP, 1982.

REHM, Walther. Orpheus. *Der Dichter und die Toten. Selbstdeutung und totenkult bei Novalis - Hölderlin- Rilke*. Verlag I. Schwann. Düsseldorf: 1950.

REICH-RANICKI, Marcel. *Deutsche Gedichte. Von Georg Trakl bis Gottfried Benn 6 sechster Band*. Frankfurt am Main und Leipzig: Insel Verlag, 1994.

RIMBAUD. *Le bateau ivre et autres poèmes*. Paris: Libro, 2000.

ROSENFELD, Anatol. *História da Literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva. Edusp / Edunicamp, 1993.

_____. *Letras germânicas*. São Paulo: Perspectiva, 1993.

ROSENTHAL. *Franz Marc*. Munich: Prestel, 2004.

SCHMITT, Jans-Jürgen. *Expressionismus und Dadaismus - Band 14*. Stuttgart: Phillip Reclam jun, 1974.

SCHOPENHAUER, Arthur. *Sobre a Visão e as Cores*. Tradução de Erlon José Paschoal. São Paulo: Nova Alexandria, 2003.

STULZ, Heinke. *Die farbe Purpur im frühen Griechentum*. Beobachtet in der Literatur und in der bildenden Kunst. Stuttgart: B. G. Teubner 1990.

TORNQUIST, Jorrit. *Colore e Luce (Lo spettro orchestrato in teoria e in pratica)*. Editrice NCS- Italia srl, Milano, 1996.

TRAKL, Georg. *Outono transfigurado*. Tradução e prefácio de João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.

TRAKL, Georg. *Das dichterische Werk auf Grund der historisch-kritischen Ausgabe von Walther Killy und Hans Szklenar*. München: Deutscher Taschenbuch Verlag , 1987.

TRAKL, Georg. *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Organização e tradução de Claudia Cavalcanti. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

VIATTE, Auguste. *Les Sources occultes du Romantisme*. Paris: Librairie Acienne Honoré Champion, 1928.

VIETTA, Silvio. *Die literarische Moderne*. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard. Stuttgart: J.B. Metzler, 1992.

VOLOBUEF, Karin. *Frestas e Arestas. A Prosa de Ficção do Romantismo Romantismo na Alemanha e no Brasil*. Fundação editora da UNESP (FEU), 1999, - (Prismas).

_____. Aspectos Românticos, naturalistas e simbolistas em A mulher sem sombra de Hugo von Hofmannsthal. In: *Pandaemonium Germanicum*. Departamento de Letras Modernas. FFLCH/ USP - n. 1 São Paulo: Humanitas, 1997.

WITTGENSTEIN, Ludwig. *O livro Azul*. Rio de Janeiro: Edições 70, 1992.

WOLFFHEM, Elsbeth. Die Silberstimme des Totengleichen In: *Text + Kritik*, Zeitschrift für Literatur. Herausgeber Heinz Ludwig Arnold. Heft 4/4a. München: Verlag, 1.