

MODESTO CARONE NETTO

METÁFORA E MONTAGEM
EM GEORG TRAKL

*Tese de Doutorado em Letras apresentada
ao Departamento de Letras Modernas, Dis-
ciplina Língua e Literatura Alemã, da Facul-
dade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas
da Universidade de São Paulo.*

SÃO PAULO
1972

Modesto Carone Netto

M E T Á F O R A E M O N T A G E M
E M G E O R G T R A K L

Tese de Doutorado em Letras
apresentada ao Departamento de
Letras Modernas, Disciplina
Língua e Literatura Alemã, da
Faculdade de Filosofia, Letras
e Ciências Humanas da Universi-
dade de São Paulo.

São Paulo
1972

AGRADECIMENTOS

Meu orientador, Prof.Dr. ERWIN THEODOR ROSENTHAL, acompanhou, passo a passo, a evolução desta tese, sugerindo cortes, modificações e acréscimos; seu interesse foi decisivo para a execução do trabalho ora apresentado;

devo à habitual gentileza e generosidade do meu amigo Dr. FÁBIO BRAZ GIANNINI, Gerente de Pessoal da "Olivetti", a confecção das cópias exigidas pela Universidade;

minha irmã, Profa. IRAY CARONE, que me iniciou no estudo de problemas lógicos, ajudou-me muito na resolução de questões dessa natureza em minha tese.

A todos, o meu mais honesto reconhecimento.

Um agradecimento especial a MARILENE, minha esposa, que me fez companhia nos percalços desta tarefa.

Í N D I C E

INTRODUÇÃO..... p. I-II-III

A METÁFORA

1. A Linguagem Obscura..... p. 1
2. A Metáfora Necessária..... p. 9
3. O Poema Metafórico..... p. 12
4. "Drogentraumbilder"..... p. 17
5. Os Sintagmas-Padrão..... p. 21
6. O Contra-Senso..... p. 29
7. A Visualidade..... p. 36
8. As Cores..... p. 41
9. As Sinestesias..... p. 48
10. A Metáfora Absoluta..... p. 53

A MONTAGEM..... p. 61

- I. Montagem na Prosa Poética..... p. 71
- II. Montagem nos Poemas Versificados
 1. Alternância de Planos..... p. 76
 2. Som, Cor e Movimento..... p. 84
 3. Imagem e Comentário..... p. 92
 4. Retrato-Montagem..... p. 101
 5. Justaposição de Blocos..... p. 114

CONSIDERAÇÕES FINAIS..... p. 121

BIBLIOGRAFIA..... p. 125

INTRODUÇÃO

A escolha de autor e obra, num trabalho desta natureza, pressupõe um julgamento crítico. Parece-nos oportuno, portanto, o esclarecimento inicial de que a atenção por nós dedicada ao poema de Trakl partiu da convicção de sua extrema modernidade. Isto significa, em outras palavras, que o primeiro impulso para a realização do presente estudo foi um assentimento pessoal à opinião de que "só Trakl começou a falar a linguagem universal da poesia moderna em língua alemã". Essa visada radical (*) situa Georg Trakl de um só golpe entre as vozes mais importantes da poesia alemã deste século. No entanto - se não for levado em consideração o pronunciamento rápido, embora pioneiro, de Gottfried Benn, que já nos "Probleme der Lyrik" (Problemas da Poesia) incluía o lírico austríaco entre os poetas alemães de vanguarda (**) - o caminho para essa avaliação só foi delineado recentemente, graças, em grande parte, aos estudos traklianos realizados por Walther Killy. Os ensaios reunidos pelo crítico alemão em "Über Georg Trakl" (Sobre Georg Trakl) constituem, em conjunto, um ponto de inflexão na bibliografia sobre o poeta de Salzburg, na medida em que, recusando abordagens meramente conteudísticas, tentam compreendê-lo a partir de um exame ao mesmo tempo sensível e rigoroso de sua linguagem. A orientação seguida por este trabalho - o próprio título já o indica - inscreve-se nessa vertente estilística, pois metáfora e montagem são aqui consideradas como fatores constitutivos prioritários do poema trakliano. Nesse sentido, a parte reservada à metáfora - propõe-se não só como síntese de dados procedentes de outros estu-

(*) A afirmação é de Hartmut Müller (In: Formen moderner deutscher Lyrik. Wort, Werk, Gestalt, Paderborn, 1970) e re-coloca, na bibliografia trakliana, o juízo emitido por Walther Killy sobre a "importância" do poeta austríaco. Cf. p. 11.

(**) V. Gottfried Benn - Gesammelte Werke. 2ª ed. Wiesbaden, Limes Verlag, vol. I, 1962, p. 498. O pronunciamento de Benn é de agosto de 1951.

dos, mas também como inserção desses resultados numa perspectiva pouco explorada: a que percebe, na base deste poema, uma sintaxe "alógica" (***) incumbida de promover uma nova semântica. Os capítulos relativos à montagem, por seu lado, partem da verificação de que uma característica estrutural importante das peças de Trakl é a justaposição de elementos descontínuos, através da qual são produzidos significados de alta imprevisibilidade. É nessa medida que os planos da metáfora e da montagem aqui se cruzam como formas escólicas (e modernas) de expressão - caracterizadas, ambas, por um desvio sistemático em relação às modalidades "lógicas" do discurso ordinário e literário convencional.

Os textos do poeta, transcritos neste estudo, foram colhidos na edição histórico-crítica de suas obras completas, recentemente organizadas em livro por Walther Killy e Hans Szklenski e publicadas na Áustria em dois volumes; usamos, para indicá-la, a sigla HKA (Historisch-kritische Ausgabe); as versões desses poemas e versos isolados para o Português não pretendem ser consideradas traduções no sentido corrente de recriações verbais: propõem-se simplesmente como auxílio de leitura àqueles que não dominem o idioma alemão; todas as demais citações de textos estrangeiros foram traduzidas diretamente do original, assinalando-se em notas de rodapé sua procedência e localização; em alguns casos, quando jul-

(***) O termo "sintaxe" empregado neste trabalho tem um sentido semiológico, isto é, refere-se a um sistema específico e ordenado de combinação de signos entre si. Quando as relações entre esses signos obedecem, explícita ou implicitamente, ao princípio da não-contradição, trata-se de uma sintaxe lógica ordinária. A linguagem comum, como se sabe, deixa-se orientar por êle: é a "lógica natural" da linguagem ou do discurso, por meio da qual raciocinamos e fazemos asserções sobre fatos e coisas. Nesse caso, dizemos que a sintaxe trakliana é "alógica" na medida em que as relações signo-signo observadas na constituição de sua metáfora não obedecem a esse princípio. Depreende-se, pois, que o termo, tal como aqui é usado, nada tem a ver com o sentido gramatical de sintaxe, uma vez que o discurso de Trakl, por ser "alógico", não promove, necessariamente, formações gramaticalmente incorretas.

gamos o procedimento necessário à economia interna do trabalho, sintetizamos o pensamento de outros autores sobre temas aqui discutidos, fazendo remissão aos lugares onde as afirmações originais podem ser encontradas.

Universidade de São Paulo.

1972.

A METÁFORA

1. A Linguagem Obscura

Um dos comentadores modernos mais importantes da obra de Georg Trakl observou, ainda na década de 50, que "a linguagem deste poeta é obscura" (1). A afirmação é válida mesmo nos dias de hoje, a despeito do volume considerável dos trabalhos empenhados em elucidá-la (2): ela deve, inclusive, ser tomada como ponto de partida em qualquer abordagem que pretenda fazer-lhe justiça.

Mas a constatação de sua dificuldade, por si só, não basta. É preciso procurar saber de que maneira essa linguagem é obscura e em relação ao quê o poema de Trakl pode ser considerado "difícil". Talvez seja possível, desde logo, supor que a percepção da "obscureza" de Trakl seja resultado, como diz Walther Killy, de uma expectativa tradicional em relação à poesia, isto é, de que ela esteja em condições, ontem como hoje, de dar respostas "às perguntas sobre a nossa existência", oferecendo ao leitor "imagens ordenadoras" porventura capazes de servir de contrapeso às "confusões da alma e do tempo" (3). O ensaísta alemão esquiva-se, no entanto, a decidir de imediato se a poesia pode dar aquilo que dela talvez injustamente se espere (4). É perceptível, porém, que diante dos versos de Trakl não se tem uma clareza maior do que em relação ao problema genérico (5). Tome-se, a título de ilustração do que aqui se discute, um poema como:

(1) Walther Killy - "Über Georg Trakl". Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1960, p. 5.

(2) V. Hans-Georg Kemper - "Trakl-Forschung der Sechziger Jahre, Korrekturen Über Korrekturen". Deutsche Vierteljahresschrift f. Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart, maio / 1971, p. 496 e seqs., onde são objeto de resenha cerca de 100 trabalhos sobre Trakl surgidos na década de 60.

(3) W. Killy, op. cit., p. 5.

(4) id. ibid.

(5) id. ibid.

Geistliche Dämmerung

Stille begegnet am Saum des Waldes
Ein dunkles Wild;
Am Hügel endet leise der Abendwind,

Verstummt die Klage der Amsel,
Und die sanften Flöten des Herbstes
Schweigen im Rohr.

Auf schwarzer Wolke
Befähigt du trunken von Mohn
Den nächtigen Weiher,

Den Sternenhimmel.
Immer tönt der Schwester mondene Stimme
Durch die geistliche Nacht (5a).

De que trata este poema? O que ele nos diz? Qual, em suma, sua "mensagem"?

É possível verificar que os objetos e a figura humana que dele participam são conhecidos: floresta, animal, colina, vento, pássaro, flautas, outono, junco, nuvens, papoula, lago, céu de estrelas, irmã, voz, noite - tudo sob o título englobante de um "crepúsculo espiritual". Mas as relações entre esses elementos tão familiares não são claras, de mesma forma que não é muito evidente a razão de sua existência no poema. Nesse sentido, a peça toda assume um aspecto "enigmático", principalmente quando submetida às perguntas iniciais, propositadamente ingênuas. Pois como devem ser entendidas - segundo os padrões de uma linguagem cotidiana, explicativa e linear - as "flautas do outono"? Ou a "voz lunar da irmã"? Ou a presa "escura"? E quem é o "tu" que navega pelo lago noturno "ébrio de papoula"?

A visível impertinência das perguntas evidencia a diferença que existe entre esta forma de discurso e o discurso no

(5a) Crepúsculo Espiritual. / Quieta aparece na borda da floresta/ Uma presa escura;/ Na colina finda o vento do anoitecer, // Emudece o lamento do melro, / E as brandas flautas do outono/ Calam-se nos juncos // Sobre a negra nuvem/ Navegas, ébrio de papoula/ O lago noturno, // O céu de estrelas. / Sempre soa a voz lunar da irmã/ Pela noite espiritual (HKA 118).

mal, pois aqui o poeta trabalha, obviamente, com "imagens"(5b), cujo caráter conotativo não se presta - a não ser com séria perda cognitiva - a indagações como as que foram formuladas: elas traduzem, no seu radicalismo, não só a natureza denotativa da linguagem comum, como também, possivelmente, uma postura diante do enunciado poético, que sem dúvida o faz parecer "obscuro". Para evitar essa contingência, seria necessário partir do pressuposto de que a poesia, embora consista de linguagem, produz efeitos que a linguagem comum não consegue produzir. Sendo assim, a conclusão mais óbvia, em nível sintático, é que ela é linguagem, mas ordenada ou arranjada de forma diferente.

Essa colocação do problema pode facilitar, em outro nível, o entendimento da relação que se trava entre as imagens do poema. Estas apresentam-se como se estivessem soltas, pois o nexo lógico que eventualmente as poderia ligar num contexto significativo de caráter discursivo (ou seja, num contexto onde uma decorresse necessariamente da outra), está ausente, isto é, parece ter sido substituído por outro. O que as vincula agora, possibilitando

(5b) V. definição de imagem (Bild) in: Das Fischer Lexikon, Literatur II, 1a. parte, ed. por Wolf-Hartmut Friedrich e Walther Killy, Frankfurt a.M., 1965:

"Bild. Sprachbilder gibt es immer dann und nur dann, wenn sich der ersten Ausdrucksrelation 'Sprach-Zeichen - Von Sprach-Zeichen Gemeintes' eine zweite (oder mehr als eine zweite) überlagert (...) Der normale, unreflektierte Sprachgebrauch benutzt die Sprachzeichen einsinnig (...) Ein Sprachbild ist ein Ausdruck (beliebiger Länge und Form), dessen Ausdruckswert mehr als eindeutig ist". O grifo é nosso.

A palavra "imagem" empregada neste trabalho recobre significados diferentes que presumimos identificáveis através dos vários contextos em que aparece:

a) fala-se em "imagem" no sentido genérico de "metáfora", mas com a intenção de se frisar o seu aspecto mais material e "plástico";

b) usa-se a palavra também no sentido eisensteiniano (V. parte relativa a "Montagem"), isto é, quando se pretende enfatizar o surgimento da "idéia" ou "terceiro termo" da colisão de representações isoladas.

uma envolvente trama de associações, é um liame puramente local, na medida em que aquilo que verdadeiramente as estrutura: não é mais uma cadeia causal, mas uma verdadeira sintaxe da descontinuidade, em suma: regras de combinação de signos de natureza não-linear, diferente das da linguagem comum, embora camufladas pela aparência de que aqui se está falando de coisas conhecidas numa "dicção" conhecida. Daí, provavelmente, a "estranheza" causada por esta forma "alógica" de elocução, daí o seu caráter de quase charada. Mas é exatamente nessa condição especial, criada pelo poeta, que ela se presta (como acontece com todos os elementos de que se utiliza) para evocar uma outra coisa, ou seja: para funcionar metaforicamente.

A questão envolve outro aspecto que precisa ser mencionado. Trata-se da "obscureza" da linguagem de Trakl vista sob o prisma da relação entre a palavra e a coisa, entre o signo e o referente. É sensível, em muitas peças do poeta austríaco - principalmente naquelas que pertencem à sua fase madura, ou seja, as que escreveu a partir de 1912 - que "a realidade empírica é posta de lado" (6). Isso significaria, em outros termos, que a ordem ou as relações em que as coisas estão dispostas no mundo empírico passa a ser "desrespeitada" no corpo do poema. Esse ato corresponderia a uma "deformação" do mundo, mais precisamente: a uma deformação do mundo através da linguagem, pois qualquer desfiguramento do "real" só pode ser entendido em função de uma deformação da linguagem, visto que é por meio desta que o mundo de alguma forma "se ordena" ao nível da consciência. Nesse caso, o problema que se põe é, em essência, o mesmo já levantado anteriormente, pois a "desorganização do mundo", em Trakl, reduz-se, em última instância, à "desorganização" da linguagem, isto é, ao uso de uma outra modalidade de orga-

(6) Heinz Wetzel - Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1968, p. 11.

nização, que passa a agir no lugar da convencional (inclusive da convencional literária). É através dessa violação de padroões consagrados, que a "realidade" em Trakl surge "transformada", isto é, reunida numa nova ordem, que muitas vezes pode ser confundida com "desordem". Isso quer dizer, em outras palavras, que o "real", em Trakl, aparece deformado, ou, se se quiser, "recriado". Nesse sentido, é admissível supor que o poema trakliano não esteja prioritariamente empenhado em reproduzir o ser segundo categorias já existentes, mas em instaurá-lo através da instrumentalidade de uma linguagem metafórica (6a). Isso não implica, necessariamente, em que se tenha distanciado da realidade empírica referida na linguagem convencional existente (ou pré-existente) a ponto de considerá-la uma espécie de "quantité négligeable". Propõe, no entanto, um novo tipo de leitura e compreensão mais voltado para a sua sintaxe particular (através da qual o poeta se sente em condições de veicular relações que de outra forma não poderiam ser reveladas) do que para a realidade inserida numa sintaxe pré-formada. É o que, em outros termos, esclarece Walther Killy, ao afirmar: "Sua linguagem (a de Trakl) está à vontade em seu espaço próprio, que não é necessariamente o espaço do leitor (...) mas certamente não é o espaço de Goethe ou de Stifter" (7). Isso explica o motivo básico pelo qual seu poema parece "obscuro"; mas ajuda também a situá-lo como obra moderna, uma vez que, "sem dúvida alguma, é uma peculiaridade da poesia moderna o fato de que ela só se esclarece a partir de si mesma" (8).

Essa circunstância, entretanto, levou alguns dos estu

(6a) V. Ernst Cassirer - Linguagem e Mito. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 112: "(...) podemos entender a metáfora, no sentido geral, não como determinada tendência na linguagem, devendo antes considerá-la como uma condição constitutiva". O grifo é nosso.

(7) W. Killy, op. cit., p. 19.

(8) id. ibid.

diosos de Trakl, como por exemplo Eduard Lachmann, a considerar este universo poético fechado como um conjunto de "cifras", que uma interpretação competente estaria apta a decodificar, desde que dispusesse de uma chave segura capaz de revelar o significado "escondido" atrás de cada um de seus termos. Isso equivaleria a dizer que o poema de Trakl é um veículo sofisticado de "cosmovisões" - para Lachmann elas seriam de natureza cristã - perfeitamente transponíveis para os modelos de interpretação religiosa do mundo. Essa abordagem, como é óbvio, limita de maneira drástica o alcance semântico das imagens de Trakl, uma vez que elas não seriam mais metafóricas, mas simplesmente alegóricas. É a opinião de Lachmann: "As imagens de Trakl não são comparações, mas identificações. O alegórico cifra, o simbólico é a expressão do que no mundo é secreto e do qual o poeta dá notícia. Mas sempre que o poeta fala, ele expressa alguma coisa que não é vaga, mas definida (9). É evidente que o que Trakl nos comunica é algo à sua maneira muito definido, mas isso não pode ser compreendido nos parâmetros de uma linguagem que não seja a sua. Como afirma categoricamente Killy, é a ela que se deve voltar a atenção, e não, porventura, a coisas que lhe são estranhas (como, por exemplo, a tradição lírica que vem de Goethe e Stifter), pois para "compreendê-lo (Trakl) precisamos (...) primeiro aprender a sua linguagem" (10). Sem essa plasticidade de comportamento na leitura, o poema de Trakl continuará irremediavelmente "obscuro", uma vez que a "obscuridade" resulta, como se disse, do paradoxo de coisas reconhecidamente familiares aparecerem num contexto em que elas, por assim dizer, deixam de o ser, na medida em que se combinam num novo quadro sintático que as "desfigura", esvaziando-as de significados rotineiros e abrindo-as para

(9) Eduard Lachmann - "Georg Trakls Herbetliche Passion". Euphorion, Heidelberg, 52, 4, 1959, p. 399. O grifo é nosso.

(10) W. Killy, op. cit., p. 20.

novos conteúdos; estes são, em grande parte, os responsáveis pelo efeito de estranhamento que passam a provocar na mente habituada às comodidades de tradição (seria o caso do poema acima transcrito). Nesse sentido, é válido identificar a "surpresa" da linguagem trakliana ao seu caráter metafórico, uma vez que a metáfora, esse "pequeno escândalo semântico" (11), não é "propriamente uma substituição de sentido, mas uma modificação do conteúdo semântico" (12).

É por esse motivo que, na mesma linha de pensamento, não parece viável uma abordagem meramente conteudística das peças de Trakl - aqui entendida como operação tendente a "distilar" do poema um significado unívoco perfeitamente enquadrável nos conceitos do discurso normal, a despeito de toda a sua riqueza semântica. Gottfried Benn já percebera que "os conteúdos de um poema, digamos tristeza, sentimento pânico (...) estes todo mundo possui (...) numa medida mais ou menos múltipla e sublime, mas isso só resulta em poesia quando chega a uma forma que torna esse conteúdo autóctone (...) Uma forma isolada, uma forma em-si, realmente não existe. Ela é o ser, a tarefa existencial do artista, seu objetivo. Nesse sentido é que se deve entender a frase de Staiger: a forma é o mais alto conteúdo" (13). O perigo de uma leitura conteudística de Trakl consiste exatamente na sua ineficácia, pois a linguagem deste poeta, caracterizada por uma considerável autonomia em relação às regras do discurso comum (inclusive do literário "comum"), libera os signos da univocidade, tornando-os polivalentes. Por essa razão, não é de surpreender-se, como observa Heinz Wetzel, que "muitas tentativas de interpretar conteudisticamente esta poesia mostrem que não é possível derivar o significado de um detalhe imagético apenas de um número limitado de suas aparições, porque este

(11) J. Dubois, F. Edeline, J.M. Klinkenberg, P. Minguet, F. Pire, H. Triron - Rhétorique générale. Paris, Larousse, 1970, p.106.

(12) id. ibid.

(13) Gottfried Benn - "Probleme der Lyrik." In: Gesammelte Werke, 2ª ed., Wiesbaden, Limes Verlag, vol.1, 1962, p.507 e seq.

detalhe pode surgir em outros lugares também com outros significados" (14). Voltamos, com isso, às considerações iniciais de que o fator decisivo que torna a linguagem deste poema "obscura" é aquela expectativa tradicional em relação à poesia, ou seja, a concepção largamente difundida de que ela pode ser entendida, traduzida ou desfrutada no mesmo quadro de referências da linguagem estereotipada, de cujos hábitos não nos desligamos facilmente.

(14) Heinz Wetzel, op. cit., p. 15.

2. A Metáfora Necessária

É pertinente, porém, indagar por que o poeta austriaco se serve de uma linguagem "obscura", ou seja, distanciada dos padrões normais da linguagem, na medida em que ela se apresenta ambígua, rica em associações, mais evocativa que representativa, semanticamente transformada, regida por uma sintaxe própria, em suma: metafórica.

A pergunta coloca o problema da metáfora necessária em Trakl. Uma vez que esta pode ser concebida como 'um "processo radical em que são alcançadas as relações internas peculiares poesia" (15), é justo admitir que a metáfora, na obra do poeta de Salzburg, não deve ser considerada, como adverte, Cleanth Brooks, "uma alternativa (...) que ele pode eleger ou não (...) Ela é, frequentemente, o único meio de que dispõe, se quer escrever" (16), embora tantos a percebam apenas como uma figura de linguagem, uma família de tropos, um ornamento do discurso. Pois em Trakl, a posição da metáfora não é "a de uma figura entre outras, mas significa o processo básico da poesia, isto é, da atualização das potências contidas na: faculdade imaginativa (Einbildungskraft)" (17). Essa opinião é compartilhada por outros estudiosos desta obra. Assim Karl Ludwig Schneider: "A imagem poética não está aí de forma alguma apenas suavitatis causa, sendo muito mais do que o resultado de uma operação intelectual que deliberadamente coloca a expressão imprópria no lugar da expressão própria"(18). Isso significa que o

(15) Encyclopedia of Poetry and Poetics. Ed. por Alex Preminger, Princeton University Press, N.J., 1957 (Metaphor)

(16) In: Modern Poetry and Tradition. Chapel Hill, The University of North Carolina, 1939, p. 15.

(17) Regine Blass - Die Dichtung Georg Trakls. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1968, p. 187.

(18) In: bidhaf
Ge

poeta vivência (erlebt) já metaforicamente, pois "os fenômenos involuntariamente se lhe transformam nas imagens do seu mundo individual de representações" (19). Aceita esta colocação, é compreensível que o poeta não consiga submeter-se totalmente a nenhuma linguagem pré-estabelecida, na medida em que esta já é, de certa forma, uma maneira de pensar o mundo que não coincide com a sua. É por isso que recorre às imagens, pois, muito embora "o poeta partilhe com infinitos outros a linguagem como tal, sua linguagem imagética pertence única e exclusivamente a ele" (20). Em outros termos, isso significa que, apesar de permanecer de modo geral vinculado à convenção lingüística, no caso particular da metáfora o poeta desfruta de uma "liberdade incomum e pode submeter a expressão verbal ao seu próprio modo de pensar e sentir" (21). Sendo assim, é válido admitir não só que em Trakl a metáfora é necessária (na medida em que só através dela ele consegue realmente expressar-se), mas também que é por meio dela que ele se individualiza como poeta, pois "em toda metáfora já se encontra efetivamente um pouco da interpretação do mundo do poeta. Sua concepção do mundo precipita-se na sua metáfora - na verdade, mais fielmente do que porventura em declarações gerais ou programáticas" (22).

Em face dessas aproximações iniciais não é difícil reconhecer que a originalidade de Trakl se evidencia mais na área de manobra da metáfora. Ali, momentaneamente liberto das "fôrmas" impostas pela época e pela tradição, ele tem condições para exercer a "fantasia ditatorial" (23) que define a criatividade do poeta mo

(19) id. *ibid.*

(20) Karl Ludwig Schneider, *op. cit.*, p. 15.

(21) id. *ibid.*

(22) id. *ibid.*

(23) A expressão, "diktatorische Phantasie", é de Hugo Friedrich. In: Struktur der modernen Lyrik, Von Baudelaire bis zur Gegenwart, Hamburgo, Rowohlt, 1956, pas.

derno. E é através dela que o lírico austríaco confirma a conceituação de poeta expressa por T.S. Eliot: "uma sensibilidade excepcional com um domínio excepcional sobre a palavra" (24). Mas não apenas isso como, também, sua importância histórica, pois é através destes poucos poemas que o leitor se vê, segundo Walther Killy, "mais próximo à peculiaridade de uma poesia moderna que não encontrou nenhuma realização mais importante em língua alemã" (25).

(24) In: "On poetry and Poets". Londres, Faber and Faber, 1957, p. 21. O grifo é nosso.

(25) In: op. cit., p. 4.

3. O Poema Metafórico

O constante recurso à metáfora encaminha Trakl à constituição do "poema metafórico". Para exemplificar de que maneira este fenômeno pode ser entendido concretamente, valemo-nos da análise que Clemens Heselhaus (26) fez do poema:

Das Gewitter

Ihr wilden Gebirge, der Adler
 Erhabene Trauer,
 Goldnes Gewölck
 Raucht über steinerne Ode.
 Geduldige Stille odmen die Föhren,
 Die schwarzen Lämmer am Abgrund,
 Wo plötzlich die Bläue
 Seltsam verstummt,
 Das sanfte Summen der Hummeln.
 O grüne Blume -
 O Schweigen.

Traumhaft erschüttern des Wildbaehs
 Dunkle Geister das Herz,
 Finsternis,
 Die über die Schluchten hereinbricht!
 Weisse Stimmen
 Irrend durch schaurige Vorhöfe,
 Zerrissene Terrassen,
 Der Väter gewaltiger Groll, die Klage
 Der Mütter,
 Des Knaben goldener Kriegeschrei
 Und Ungebornes
 Seufzend aus blinden Augen.

O Schmerz, du flammendes Anechaun
 Der grossen Seele!
 Schon zuckt im schwarzen Gewühl
 Der Rosse und Wagen
 Ein rosen-schauriger Blitz
 In die tönende Fichte.
 Magnetische Kühle
 Umschwebt die stolze Haupt,
 Glühende Schwermut
 Eines zürnenden Gottes.

Angst, du giftige Schlange,
 Schwarze, stirb im Gestein!
 Da stürzen der Tränen
 Wilde Ströme herab,
 Sturm-Erbarmen,

(26) In: Deutsche Dichter der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Die Rückkehr zur Bildlichkeit der Sprache (Das metaphorische Gedicht von Georg Trakl). Düsseldorf, A. Bagel Verlag, 1962, pp. 228-257.

Hallen in drohenden Donnern
 Die schneeigen Gipfel rings.
 Feuer
 Lautert zerrissene Nacht (27).

Segundo Heselhaus, "trata-se, neste poema, de uma tempestade nas montanhas" (28): "um atras do outro, aparecem traos caracteristicos das montanhas ou da tempestade: "wilde Gebirge" (montanhas selvagens), "Adler" (aguas), "steinerne de" (petroo ermo), "die Föhren" (os pinheiros), "der Abgrund" (o abismo), "der Wildbach" (a torrente selvagem), "Finsternis" (trevas), "die Schluchten" (os despenhadeiros); um raio estremece no pinheiro; rochedos, correntezas bravias, trovões, picos nevados, fogo" (29). Acrescenta o ensaísta alemão, no entanto, que, quando se procede ao exame das palavras que assinalam tais "pormenores característicos" (30), note-se que não se levou em consideração um outro grande grupo de material léxico utilizado no poema, como "Trauer" (luto), "Stille" (quietude), "Schweigen" (silêncio), "das Herz" (o coração), "die weissen Stimmen" (as vozes brancas), "Schmerz" (dor), "Seele" (alma), "Schwermut" (melancolia), "Angst" (medo), "Tranen" (lagrimeas), "Erbarmen" (misericórdia) - ou seja, "palavras que estão re-

(27) A Tempestade. Voes, montanhas selvagens, das aguas/
 Sublime luto. Nuvens douradas/ Fumegam sobre petroo ermo./
 Paciente quietude respiram os pinheiros,/ As negras ovelhas junto ao
 abismo,/ Onde sbito o azul/ Estranhamente emudece,/ O brando zumbido
 dos zangoes./  flor verde/  silencio.// Como em sonho estre-
 mecem da torrente selvagem/ Escuros espíritos o coração,/ Trevas,
 Que sobre os despenhadeiros irrompem!/ Brancas vozes/ Errantes pe-
 los atrios lgubres,/ Terraos destroados,/ Dos pais poderoso: -
 rancor, o lamento/ Das moes,/ Do menino o aureo grito de guerra/ E
 o Não-nascido/ Gemendo de olhos cegos.//  dor, flamejante visão /
 Da grande alma!/ Ja estremece na negra confuso/ De corceis e car-
 ruagens/ Um raio roseo-pavoroso/ No pinheiro ressoante,/ Frescor
 magnético/ Envolve esta cabeça orgulhosa,/ Incandescente melanco-
 lia/ De um deus irado.// Medo, tu  serpente venenosa, / Negra, mo-
 ra nas pedras!/ Precipitam-se das lagrimeas/ As correntezas bravias,
 Tempestade-misericórdia,/ Ecoam em trovões ameaçadores/ Os nevados
 cumes em volta./ Fogo/ purifica noite destroada. (HKA. 157-158).

(28) In: op. cit., p. 231.

(29) id. ibid.

(30) id. ibid.

lacionadas com movimento emocional, com a vida psíquica" (31). Conclui, a partir dessa primeira verificação, que "o objeto do poema é (...) simultaneamente a tormenta nas montanhas e o estado de ânimo ou a paixão da alma" (32). Nesse sentido, dado o caráter de gigantismo de toda a peça, deduz que "a própria tempestade aparece como uma intensificação poderosa desses estados psicológicos, que são transpostos para os fenômenos da natureza" (33). Nessa medida, os elementos da natureza são signos de realidades psíquicas e espirituais, ou seja, "Natur-Zeichen der Seele" (signos naturais da alma ou da psique) (34). Sendo assim, é razoável pretender que a natureza atue, no poema, como correlato objetivo da subjetividade do poeta, pois "os sinais da tempestade só são objeto do poema porque com isso se oferece ao poeta preso na depressão e na angústia: uma imagem do seu próprio estado" (35). Contudo, como Heselhaus adverte, já não se pode mais decidir "se o fenômeno natural tempestade ou o estado de desespero é o verdadeiro pretexto do poema" (36). Essa circunstância, porém, dá margem a que se reconheça sua "estrutura peculiar" (37), uma vez que aqui se renunciou "a uma apresentação descritiva tanto dos fenômenos naturais como do estado psicológico" (38). Mas desde que parece existir, como se viu, uma correlação entre processo natural e processo psicológico, é lícito deduzir que isso se deve ao fato de que a todo momento um fenômeno da natureza se liga, no corpo verbal do poema, a um fenômeno da "alma", como por exemplo, no verso:

(31) id. *ibid.*

(32) id. *ibid.*

(33) id. *ibid.*

(34) id. *ibid.*, p. 232.

(35) id. *ibid.*

(36) id. *ibid.*

(37) id. *ibid.*

(38) id. *ibid.*

Geduldige Stille odmen die Föhren

onde, segundo Heselhaus, a natureza é "animizada"; ou então nas linhas:

Da: stürzen der Tränen
Wilde Ströme herab

em que a emoção é representada por um processo natural (lágrimas-correntezas que se precipitam montanha abaixo) (39).

No entanto, a "equiparação não se efetiva em lugar algum através de um 'como', ou seja, de uma comparação expressa", mas sempre através de metáforas (40). Por isso, é relevante notar que, na metaforização da "alma" através da "natureza" (ou vice-versa), intervieram continuamente vários recursos da linguagem que se tornaram, eles mesmos, metafóricos, como, por exemplo:

a) o aposto: é o caso da segunda estrofe do poema, onde as "weisse Stimmen" (vozes brancas) - que em si já são uma metáfora cromática - passam a ser definidas, também metaforicamente, através de "der Väter gewaltiger Groll" (ó poderoso rancor dos pais), "die Klage der Mütter" (o lamento das mães), "der goldene Kriegsschrei des Knaben" (o áureo grito de guerra do menino) e de "Ungebornes seufzend aus blinden Augen" (o Não-nascido gemendo de olhos cegos);

b) o genitivo: "der Adler erhabene Trauer" (o luto sublime das águias); "des Wildbache dunkle Geister" (os espíritos escuros da torrente selvagem); "der Tränen wilde Ströme" (as correntezas bravias das lágrimas);

c) o vocativo: "Ihr wilden Gebirge" (vós montanhas selvagens); "O grüne Blume" (ó flor verde); "O Schmerz, du flammendes Anschauen der grossen Seele" (ó dor, flamejante visão da grande alma); "Anget, du giftige Schlange" (medo, tu serpente venenosa);

d) o adjetivo: "wilde Gebirge" (montanhas selvagens),

(39) id. ibid.

(40) id. ibid.

"erhabene Trauer" (luto sublime), "steinerne Öde" (pétreo ermo), "dunkle Geister" (espíritos escuros), "weisse Stimmen" (vozes brancas), "zerrissene Nacht" (noite destroçada);

e) o verbo: "Angst (...) stirb im Gestein!" (medo morra nas pedras!), "die Bläue (...) verstummt" (o azul emudece), "seufzend aus blinden Augen" (gemendo de olhos cegos).

À vista dessas especificações, é possível compreender o alcance da expressão "poema metafórico", aplicado por Heselhaus às peças de Trakl, e concluir com êle que "a metáfora determina tanto o tratamento do objeto e o emprego dos meios lingüísticos, que se deve falar de uma estrutura metafórica do poema" (41).

Resta, no entanto, caracterizá-la. Como pode ser descrita e interpretada a metáfora de Trakl?

(41) id. ibid., p. 234.

4. "Drogentraumbilder"

Rilke comparou as condições em que o poema de Trakl se articula às circunstâncias de que um sonho pode surgir(42). Provavelmente estimulado por essa observação, Clemens Haselhaus procurou definir as metáforas de Trakl como "Drogentraumbilder" (imagens oníricas provocadas pelas drogas) (42a). Pretende, dessa maneira, estabelecer que o efeito das drogas participa da gênese da poesia, uma vez que, para Trakl, "o amor e o álcool" já não seriam um estimulante eficiente (43); na medida em que, em consequência das drogas, "emergem, como no sonho, numa alternância calidoscópica, reflexos imagéticos da vigília, da leitura e da memória, que podem reunir-se em complexos imagéticos"(44), Haselhaus tenta transformar esse fenômeno em modelo apto a descrever os "Bildreihengedichte" (poemas de seqüências de imagens) (45) do poeta austríaco. Acrescenta, porém, prudentemente, que o vício das drogas "não substitui o talento poético" (46). Mas insiste em que é necessário, na abordagem de Trakl, considerar como novo objeto da poesia o mundo dos sonhos (47). Estes sonhos provocados por entorpecentes, no entanto, só forneceriam o material e as imagens (mentais) a serem manipulados na elaboração do poema (48). Dessa forma, o problema básico relativo ao poema mesmo permanece fundamentalmente inalterado (49). E nesse sentido parece dispensável a informação de que

(42.) Rainer Maria Rilke, in: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Salzburg, Otto Müller Verlag, 3a.ed., p. 9.

(42a) In: op. cit., p. 229.

(43) Clemens Haselhaus, op. cit., p. 229.

(44) id. ibid.

(45) A expressão é de Ludwig Dietz. In: Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1959, p.40("Die Tendenz zum Bildreihengedicht").

(46) Clemens Haselhaus, op. cit., p. 229.

(47) id. ibid.

(48) id. ibid.

(49) id. ibid.

Trakl era, na realidade, viciado em drogas, ou que substâncias como a mescalina produzem um "cortejo de imagens" que evoluem umas das outras, aproximando-se ou distanciando-se constantemente "da aparência das coisas reais" (50). O possível interesse que esses relatos despertam em relação às características do poema trakliano é, como se disse - e foi assinalado pelo próprio Heselhaus (51) - o fato de que a criação consciente do poeta agiria mais ou menos segundo o modelo das imagens oníricas provocadas pela droga. Essas constatações médicas, porém, podem servir, segundo o crítico alemão, de explicação para uma "série de motivos" traklianos - como "traunken von Mohn" (ébrio de papoula), "Verklärung" (transfiguração) e o simbolismo ligado a "Kahn" (barco) (52), embora não sejam as visões causadas pelos entorpecentes as que constituem "o verdadeiro sentido" dos poemas, mas sim suas construções verbais, sua sintaxe (53).

Tais considerações oferecem, entretanto, uma vantagem: a de se poder examinar o poema metafórico de Trakl sob o prisma particular das "Drogentraumbilder". Nesse sentido, seriam viáveis pelo menos duas conclusões, que ajudariam a caracterizá-lo:

a) não é possível admitir que o poema de Trakl seja decorrente da ingestão de drogas, nem que sua gênese derive imediatamente do sonho, na medida em que o poema deve ser considerado como produto consciente de uma manipulação específica da linguagem;

b) o arranjo das imagens no poema, que tantas vezes assume o caráter de "montagem" (justaposição de elementos descontínuos visando à produção de significados) assemelha-se à descrição dos efeitos provocados pelas drogas pelo menos no que diz respeito às formações calidoscópicas que as imagens mentais apresentam nesse estado.

(50) id. ibid.

(51) id. ibid.

(52) id. ibid.

(53) id. ibid., pp. 229-230.

Essas mesmas conclusões coincidem com observações referidas por Karl Ludwig Schneider a respeito de Trakl no sentido de que

- entre as características das imagens traklianas resalta o fato de que sua "gênese é difícil e muitas vezes impossível" de se reconhecer" (54);

- Os poemas de Trakl dão a impressão de "arranjos de fragmentos de frases e palavras isoladas", como se estivessem dispostas à maneira de um mosaico, motivo pelo qual sua relação ideacional ora está totalmente ausente, ora se apresenta oculta e confusa (55).

Quanto à constatação de que nas alucinações causadas por drogas "os reflexos imagéticos" podem reunir-se em "complexos de imagens" - como ocorre nos poemas de Trakl - o mesmo fenômeno foi descrito, em termos que dispensam essa analogia (evidentemente condicionada pela biografia do poeta austríaco), por T.S. Eliot. O grande poeta e crítico, referindo-se à "incoerência e falta de relação entre as coisas" no poema moderno, afirma o seguinte: "Quando a mente de um poeta está perfeitamente equipada para o seu trabalho, ele amalgama consistentemente experiências díspares; a experiência do homem comum é caótica, irregular, fragmentária. Ele se apaixona, ou lê Spinoza, e essas duas experiências não têm nada a ver uma com a outra, ou com o ruído da máquina de escrever, ou com o cheiro da comida; na mente do poeta estas experiências já estão formando novas totalidades" (56).

Aplicada à obra de Trakl, essa observação nos leva a concluir que a metáfora trakliana - legítimo "coquetel de esferas"

(54) Karl Ludwig Schneider, op. cit., p.125 e seq.

(55) K.L. Schneider, op. cit., p. 89.

(56) Apud Phillip Wheelwright - Metaphor and Reality.
Bloomington, The Indiana University Press, 1962, p. 82 e seq.

(56a) - não deve ser entendida nos termos de uma reprodução de vivências realizadas sob o efeito de drogas, mas sim como "a unificação de idéias e emoções díspares num complexo apresentado espacialmente num instante temporal" (57).

(56a) A expressão ("Sphärencocktail") é de Karl Bühler. Apud Hedwig Konrad - Étude sur la Métaphore. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1958.

(57) A conceituação é de Ezra Pound. Apud W. Van D' Connor - Sense and Sensibility in Modern Poetry. The University of Chicago Press, 1948, p. 104.

5. Os Sintaomas-Padrão

Para entender Trakl é preciso, primeiro, aprender a sua linguagem. O plano mais manifesto desta linguagem é o da construção gramatical. Analisado nesse nível, qualquer poema do lírico austríaco aparece constituído basicamente por três grupos de palavras, que Ludwig Dietz, autor dessa constatação, denomina "elementos formais de construção" (58). São eles os sintaomas-padrão que o poeta mobiliza na fatura do poema.

Os exemplos abaixo podem demonstrá-lo mais claramente:
 Schatten an gelben Tapeten; in dunklen Spiegeln wölbt
 Sich unserer Hände elfenbeinerne Traurigkeit.
 ("Amen") (59)

Helle Instrumente singen.
 Durch der Gärten Blätterrahmen
 Schwirrt das Lachen schöner Damen.
Leise junge Mütter singen.
 ("Die schöne Stadt" (60)

Leise sank von dunklen Schritten der Schnee,
 Im Schatten des Baums
 Heben die rosigen Lider Liebende.
 ("Im Frühling") (61)

As palavras sublinhadas assinalam as três séries de categorias gramaticais com que o poeta sistematicamente trabalha:

a) adjetivo e substantivo: "gelbe Tapeten" (papéis-de-parede amarelos), "dunkle Spiegel" (espelhos escuros), "elfenbeinerne Traurigkeit" (tristeza ebúrnea), "helle Instrumente" (instrumentos claros), "dunkle Schritte" (passos escuros), "rosige Lider" (pálpebras róseas);

(58) Ludwig Dietz - Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1959, p. 48.

(59) Amen. Sombra nos papéis-de-parede amarelos; em espelhos escuros arqueia-/ Se a tristeza ebúrnea de nossas mãos - (HKA 58, v. 2-3).

(60) A Bela Cidade. Claros instrumentos cantam./ Pela moldura de folhas dos jardins/ Vibra o riso de belas damas./ Jovens mães cantam baixinho (HKA 23, v. 21-24).

(61) Na Primavera. Suave ~~afundo a neve~~ sob passos escuros,/ À sombra da árvore/ Amantes levantam as pálpebras róseas - (HKA 92, v. 1-3).

b) substantivo com atributo no genitivo: "der Gärten Blätterrahmen" (moldura de folhas dos jardins), "Lachen schöner Damen" (riso de belas damas), "Schatten des Baums" (sombra da árvore);

c) advérbio e verbo: "leise... singen" (suavemente... cantam), "leise sank" (suavemente afundou).

Dietz observa que os grupos "adjetivo e substantivo" e "advérbio e verbo" apresentam maior estabilidade que a série "substantivo com atributo no genitivo", porque este último sintagma "não se mantém puro", na medida em que muitas vezes o poeta acrescenta um adjetivo ora ao substantivo, ora ao atributo no genitivo (62). É o caso, nos exemplos acima, de "das Lachen schöner Damen" (o riso de belas damas) e de "unsere Hände elfenbeinerne Traurigkeit" (tristeza esbúrneas de nossas mãos). Mas pode ocorrer, ainda, que tanto o substantivo como o genitivo recebam a carga adicional de um adjetivo: neste caso, o grupo "substantivo com atributo no genitivo" desfaz-se na série "adjetivo e substantivo", como mostra o verso

Das letzte Gold verfallener Sterne.

("An den Knaben Elis") (63).

Dietz saliente que estes grupos de palavras são, na realidade, constantes de construção da linguagem de Trakl, e não formações que apareçam neste ou naquele verso ou poema (64). A partir dessa verificação - amplamente constatável na obra do poeta - conclui que é através delas que as metáforas traklianas se materializam, na medida em que suas várias formas são entendidas como "elementos contedutísticos da construção" (65). Isto é: "o âmbito des

(62) L. Dietz, op. cit., p. 50.

(63) Ao Menino Elis. O último ouro de estrelas desmoronadas. (HKA 26, v. 19).

(64) In: op. cit., p. 49.

(65) op. ibid., p. 54.

tas metáforas corresponde (...) ao (âmbito) dos grupos de palavras mais importantes" (66). Visto que os grupos de palavras mais frequentes são aqueles de que o adjetivo participa ("adjetivo e substantivo" e "advérbio e verbo", nos casos onde o adjetivo funciona como advérbio), decide que são estas as séries de categorias gramaticais que englobam as "metáforas mais importantes e esclarecedoras" que se podem encontrar na obra de Trakl" (67). Passa, daí, a estudar o adjetivo e o substantivo como "elementos formadores de metáforas" (68). Mas suspeita que o conceito de metáfora não se sustenta neste poema: por isso ele o emprega, por assim dizer, "entre aspas", considerando-o uma espécie de "conceito sucedâneo" (Ersatzbegriff), à falta de outro (69). Este assunto será abordado na parte relativa à "metáfora absoluta".

O importante, no momento, é estabelecer que Trakl trabalha basicamente com os três mencionados grupos de palavras, que podem ser qualificados de matrizes de sua linguagem. É a partir delas que o poeta constrói as imagens que participam na montagem do poema. Mas o fato de Trakl empregar sistematicamente as três séries de categorias gramaticais acaba por transfigurá-las em "fórmulas". Estas, aplicadas a um material léxico reduzido, resultam na formação de "peças próprias" muito semelhantes umas às outras. Sendo o seu número relativamente pequeno, o poeta as submete à recorrência: esse fato explica sua migração constante de um contexto para outro, o que as torna, segundo Ursula Fischer (70), "partes itinerantes de expressão" (wandernde Ausdrucksteile). Esses dados convergem para a verificação feita por Felix Brunner, no sentido de que o espólio (Nachlass) de Trakl revela a existência de "ver-

(66) id. ibid.

(67) id. ibid., p. 55 e seg.

(68) L. Dietz, op. cit., p. 55 e segs.

(69) id. ibid., p. 54, nota de rodapé 4.

(70) Apud Reinhold Grimm - "Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud". Germanisch-Romanische Monatsschrift, Heidelberg, 9,3, 1959, p. 312.

ses experimentais" (Probierzeilen), cujo exame demonstra que, tão logo uma construção verbal se afigura bem sucedida ao poeta, não é mais abandonada, reaparecendo várias vezes nos seus poemas (71).

Exemplo significativo da evolução desse fenômeno é oferecido pelas formações que envolvem a presença do "animal"(Tier) e da "presa" (Wild).

Em "Seele des Lebens" (Alma da Vida), o "animal" aparece desprovido de qualquer atributo:

Ein Tier tritt leise aus den Baumarkaden (72)

Já em "Zeitalter" (Era), peça do espólio incluída entre os poemas esparsos escritos nos anos 1909-1912, o teor do verso 1 é o seguinte:

Ein Tiergesicht in braunem Grün (73)

Esta mesma formação pode ser encontrada em "Nachtlied" (Canção da Noite), que figura entre as peças publicadas em vida pelo poeta (os "Poemas" de 1913):

(...) Ein Tiergesicht
Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit".(74)

O "animal" aparece, além disso, duas vezes no poema "Der Schatten" (A Sombra), que, como o já mencionado "Zeitalter", faz parte do espólio dos anos 1909-1912:

(...) ein wunderlich Tier (75)
Und das Tier ging nebenher (76)

Em um poema sem título, incluído no espólio dos dois anos seguintes (1912-1914), reencontra-se a figura do "animal":

(...) in gewaltigem Zorn Baum und Tier
Über sie sank (77)

A mesma ligação entre "árvore" (Baum) e "animal" (Tier) é estabelecida

(71) id. ibid.

(72) Um animal sai sem ruído das arcadas de árvore - (HKA 36, v. 7).

(73) Um rosto de animal na vegetação marron (HKA 265, v.1).

(74) Um rosto de animal/ Enrijece diante do azul, de sua santidade (HKA 68, v. 1-2).

(75) ... um animal estranho (HKA 266, v. 5).

(76) E o animal caminhou ao lado (HKA 266, v. 10).

(77) ... em poderosa ira caíram sobre elas árvore e animal (HKA 313, v. 9).

cida em "Der Wanderer" (O Caminhante), publicado em vida pelo poeta:

Dieses erinnert an Baum und Tier (78)

No poema sem título do espólio 1912-1914, acima mencionado, inscrevem-se, no mesmo contexto de "Tier", "sanft" (brando) e "wild" (selvagem):

Die blaue Nacht ist sanft auf unseren Stirnen
aufgegangen (79)
In wilder Umarmung die Schatten (80)

A partir dessa mesma época começam a ser usadas pelo poeta metáforas em que os dois atributos contraditórios qualificam o "animal". Assim, em "An den Knaben Elis" (Ao Menino Elis):

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt (81)
e nas duas versões de "Nächtliche Klage" (Lamento Noturno):

Ein wildes Tier im Garten dein Herz frass (82)
Ein wildes Tier frass das Liebenden Herz (83)

Modelada no grupo "adjetivo e substantivo" - como nos dois casos anteriores - a figura do "animal" aparece qualificada por "dunkel" (escuro):

Schön ist der Wald, das dunkle Tier
("Die Sonne") (84)

O substantivo também comparece ao poema marcado cromaticamente por adjetivos de cor:

Und ein weisses Tier bricht nieder
("In den Nachmittag geflüstert") (85)

-
- (78) Isso lembra é
(79) A noite azul
sas testas (HKA 313, v.1).
(80) Em Peroz a
(81) Dali às vezes
(82) Um animal sel
(HKA 328, v. 4).
(83) Um animal sel
(HKA 329, v. 4).
(84) O Sol. Bela é
134, v. 2).
(85) Murmurado den
saba (HKA 54, v. 6).

Und es jagte der Mond ein rotes Tier
 Aus seiner Höhle
 ("Siebengesang des Todes") (86)

Mas a cor que se associa ao "animal" de forma recorrente é o "azul" (blau) - circunstância que transforma o sintagma "animal azul" - (blaues Tier) numa das "partículas móveis de expressão" de Trakl:

Ein blaues Tier will sich vorm Tod verneigen
 ("Verwandlung") (87)

Du, ein blaues Tier, das leise zittert
 ("Verwandlung des Bösen") (88)

O mesmo processo de surgimento, recorrência e variação é experimentado pela figura da "presa" (Wild), cuja afinidade com a do "animal" é intensa a ponto de justificar a suposição de que aqui se trata de peças permutáveis do poeta.

"Wild" aparece, de início - exatamente como "Tier" - destituída de atributos:

Das Wild kommt zitternd aus Verstecken
 ("Melancholie des Abends") (89)

Ein Wild verblutet sanft am Rain
 ("Im Winter") (90)

Este último verso mostra a "presa" situada nas proximidades de "sanft": um leve balanço do calidoscópio trakliano e aparece o sintagma "sanftes Wild" (branda presa). Assim, num poema sem título - do espólio dos anos 1912-1914:

Als wohnt' ich ein sanftes Wild (91)

e na peça em prosa "Traum und Umnachtung" (Sonho e Loucura):

(...) ein sanftes Wild (92)

Paralelamente ao que acontece com "Tier", a "presa" é

(86) Séptuor da Morte. E a lua espanta um animal vermelho/ De sua toca (HKA 126, v. 14-15).

(87) Metamorfose. Um animal azul quer-se inclinar ante a morte (HKA 41, v. 7).

(88) Metamorfose do Mal. Tu, um animal azul, que treme levemente (HKA 97, linha 25).

(89) Melancolia do Anoitecer. A presa sai trêmula dos esconderijos (HKA 19, v. 3).

(90) No Inverno. Uma presa sangra brandamente na escarpa (HKA 39, v. 9).

(91) Como se eu habitasse, uma branda presa (HKA 321, v.13).

(92) ... uma branda presa (HKA 150, linha 6).

qualificada pelo adjetivo "dunkel" (escuro) na série "adjetivo e substantivo"; a frequência deste sintagma transforma-o numa das "partículas móveis" do jogo-de-armor de Trakl:

(...) das dunkle Wild ("Anif") (93)
Ein dunkles Wild ("Geistliche Dämmerung") (94)

Da mesma forma que o "animal", a "presa" também é qualificada cromaticamente não só por "vermelho" (rot), conforme se verifica em "Abendländisches Lied" (Canção Ocidental)

Und es folgte das rote Wild (95)

como também pelo "azul" (blau), adjetivo com o qual articula uma das "peças próprias" mais recorrentes desta obra. Assim, num poema sem título do espólio de 1912-1914:

(...) als wohnte der Knabe ein blaues Wild (96)

é no verso 22 de "Heimkehr" (Volta ao Lar), dessa mesma coleção:

Da jener ein blaues Wild am Hügel erwacht (97)

a "presa azul" aparece nada menos que três vezes nos "Gedicht - komplexe" (Complexos Poemáticos) do espólio, integrando um mesmo sintagma:

(...) ein blaues Wild im Busch (98)

Entre os poemas destinados por Trakl à publicação, a peça móvel "presa azul" pode ser encontrada em "An die Schwester" (À Irmã):

Blaues Wild, das unter Bäumen tönt (99)

Em "Elia":

Ein blaues Wild

-
- v.2). (93) Anif. (...) a presa escura (HKA 114, v. 7).
(94) Crepúsculo Espiritual. Uma presa escura (HKA 118, v.2).
(95) E seguiu a presa vermelha (HKA 119, v. 3).
(96) ... como se habitasse o menino uma presa azul - (HKA 336, v. 3).
(97) Quando aquele, uma presa azul, acorda junto à colina (HKA 342, v. 22).
(98) ... uma presa azul no mato (HKA 421, v.17; 423, v. 52; e 423, v. 56).
(99) Presa azul, que soa sob árvores (HKA 57, v. 2).

Blutet leise im Dornengestrüpp (100)

e em "Passion" (Paixão):

Denn immer folgt, ein blaues Wild (101)

É fácil depreender, à vista desses exemplos, que "Wild" realiza, na obra do poeta, um percurso simétrico ao de "Tier", associando-se aos mesmos atributos, como se viu nos casos de "sanft", "dunkel", "rot" e "blau". Mas o denominador comum mais importante destes dois substantivos afins é o fato de comporem algumas peças móveis típicas do repertório trakliano. Nesse sentido, podem ser consideradas como paradigmas de um procedimento do poeta. Em outros termos, isso significa que o emprego sistemático de sintagmas-padrão transformados por Trakl em "fórmulas" de construção verbal resulta na constituição de unidades complexas padronizadas. Submetidas à recorrência, em virtude do léxico limitado mas flexível do poeta, estas peças "de fabricação própria" (denominação que se impõe tendo-se em vista que Trakl também trabalha com peças "alheias", como se verá na parte relativa à "Montagem") tornam-se móveis e até mesmo permutáveis, articulando em conjunto - seja na forma de fragmentos de frase, seja na de metáforas fechadas em si mesmas - o poema trakliano.

Essa seria, em termos gerais, a relação necessária - que há em Trakl entre metáfora e montagem, vista do prisma dos sintagmas-padrão que sustentam o seu poema.

(100) Uma presea azul/ Sangra silenciosamente nas bre-nhas (HKA 86, v. 19-20).

(101) Pois sempre segue, uma presea azul (HKA 125, v. 21).

6. O Contra-Senso

Segundo Harald Weinrich, a retórica clássica e pós-clássica aconselhava o orador a usar a fórmula ut ita dicam quando precisava dizer, a ouvidos comuns, coisas incomuns. Entre essas coisas incomuns figurava a "metáfora arrojada" (kühne Metapher) - (102). Em vista disso, a metáfora deveria manter-se discreta (pudens) (103). A acolhida que a recomendação retórica encontrou na posteridade evidencia-se, segundo Weinrich, nas "honras léxicas" prestadas em todas as línguas europeias à fórmula ciceroniana: sozú sagen, so to say, pour ainsi dire, per così dire, por assim dizer... Tal fato parece testemunhar sua conveniência mesmo nos casos em que, longe dos tribunais, não há tanta necessidade de aprovação por parte do público (104).

Visto desse ângulo, o discurso de Trakl diz coisas in-comuns sem a recomendada cautela retórica. Alguns exemplos bastam para demonstrá-lo:

- 1) Immer tönt der Schwester mondene Stimme
("Geistliche Dämmerung") (105)
- 2) O, die moosigen Blicke des Wilds
("Geburt") (106)
- 3) Schwarz ist der Schlaf
("Winternacht") (107)
- 4) O, die purpurne Süsse der Sterne
("An einen Frühverstorbenen") (108)

Não há, aqui, o menor vestígio de ut ita dicam: estas metáforas fogem decididamente até mesmo ao símile, o qual, no empenho em manter a "objetividade" da analogia entre os termos da com-

(102) Harald Weinrich - "Semantik der kühnen Metapher". Deutsche Vierteljahrschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart, 2, 1963, p. 325.

(103) id. ibid.

(104) id. ibid.

(105) Crepúsculo espiritual. Sempre soa a voz lunar da irmã (HKA 118, v. 11).

(106) Nascimento. Ó, os olhares de musgo da presa - (HKA 115, v. 3).

(107) Noite de Inverno. Negro é o sono (HKA 128, linha 19).

(108) A Um Morto Prematuro. Ó, a doçura purpúrea das estrelas (HKA 117, v.5).

paração, lembra um pouco a prudência do "por assim dizer". Nesse sentido, elas não afirmam, porventura, que "o sono é negro como a noite", ou que "os olhos da presa são verdes como o musgo", mas que "negro é o sono" (exemplo 3) e que "os olhares da presa" são "de musgo" (exemplo 2) - embora fosse possível conjeturar que tais elementos (ou outros semelhantes a eles) teriam de alguma forma participado no processo de que resultou a condensação metafórica.

Esse tipo de preocupação, entretanto, parece, no momento, irrelevante. O que realmente interessa é a determinação dos fatores que emprestam um caráter de "surpresa", "estranheza" ou "arrojo" ao teor verbal destas imagens. Poder-se-ia pensar, por exemplo, que o arrojo que as caracteriza consiste na junção inusitada de realidades muito distantes (e até mesmo "incompatíveis") - dentro da mesma equação metafórica. Nessa medida,

Schwarz ist der Schlaf

seria um enunciado "arrojado" porque estaria integrando, numa frase predicativa, realidades normalmente separadas, como a esfera física das cores e a fisiológica do sono. No caso da metáfora

O, die purpurne Süsse der Sterne

sua estranheza adviria da circunstância de se reunirem, no mesmo sintagma, realidades tão demarcadas como a natureza (representada pelas estrêlas) e os sentidos (visão e paladar). Se fosse válida - essa abordagem, Trakl estaria antecipando-se às táticas surrealistas, no sentido de que uma imagem forte e nova pode ser obtida graças à aproximação (sem comparação) de duas realidades bastante afastadas uma da outra, mas cujas relações foram apreendidas pelo espírito (109).

A grande dificuldade deste enfoque, entretanto, é decidir segundo que critérios é possível medir a distância que separa uma realidade da outra. Nesse caso, seria mais proveitoso e menos problemático desconsiderar essa investigação ontológica em fa-

(109) A formulação é de Pierre Reverdy. Apud H. Weinrich, op. cit., p. 327.

vor de uma colocação lógica do problema, mantendo-se embora a idéia da "distância" entre os membros da metáfora.

Visto desse ângulo, o que condicionaria o "arrojo" da metáfora trakliana seria um desvio em relação às regras lógicas do discurso. Isso significaria que estas metáforas estariam bem próximas do que em lógica se chama contra-senso. Este caracteriza-se, essencialmente, por ser uma predicação contraditória. Na realidade, porém, como nos mostra Weinrich, toda metáfora contém uma contradição - mesmo as que são usuais (110). Basta pensar, por exemplo, na expressão "sentimentos profundos". Nela estão reunidas "coisas muito distantes" (do ponto de vista ontológico), que não guardam entre si nenhuma semelhança objetiva. Isso quer dizer que o "tertium comparationis" não existe, ou então só pode ser pensado também em termos metafóricos. Essa abordagem mostra concretamente a dificuldade inerente à explicação ontológica da metáfora "arrojada" - (reunião de "realidades muito distantes uma da outra", como querem os surrealistas) através da pouca probabilidade de se encontrarem critérios seguros para se avaliar a distância que possa existir, na hierarquia do ser, entre duas ou mais "realidades". Mas mesmo que fosse viável determinar essa distância, ainda assim não seria aceitável a lei segundo a qual "quanto maior a distância entre os membros da metáfora, tanto mais arrojada e melhor ela é", porque as metáforas mais banais atendem a esse requisito (111). É o caso de "sentimentos profundos", que nem mesmo tem um "tertium comparationis", tal a "distância" entre os elos de sua equação. A alternativa mais adequada, no caso, é atentar para a contradição lógica implícita na expressão "sentimentos profundos", onde o sujeito, por não ser não-espacial, exclui, em princípio, qualquer predicado que designe espacialidade. No entanto, é verificável, em outro nível, que a contradição perdeu a virulência, provavelmente porque foi

(110) In: op. cit., p. 333.

(111) V. H. Weinrich, op. cit., p. 330.

sendo aos poucos incorporada à linguagem "normal", a ponto de não ser mais notada, perdendo com isso seu aspecto informativo de "surpresa" (no sentido de violência ao código lógico das predicacões). São dessa espécie, no entanto, as várias metáforas do cotidiano: como diz Weinrich, é mais difícil evitá-las do que usá-las (112). A metáfora "arrojada", por seu turno, caracteriza-se, segundo o crítico alemão, por ser uma contradição cuja contraditoriedade não pode passar despercebida (112a). Assim, no caso específico de

purpurne Süsse der Sterne

não é suficiente perceber que o arrojado da imagem se explica por ela ser uma sinestesia, uma vez que a sinestesia é um tipo especial de metáfora. O importante é verificar que a sua "contraditoriedade" não pode deixar de ser captada na medida em que esta formação infalivelmente choça os hábitos da percepção e da linguagem "normais". Age, nesse sentido, quase como um contra-senso material do tipo "círculo quadrado". Esta expressão é, como explica Weinrich, uma "contradictio in adiecto" porque o sujeito "círculo" já contém o predicado "circular" e, nessa medida, exclui o predicado "quadrado" (113). Sua contraditoriedade salta imediatamente à vista, porém, porque os termos "círculo" e "quadrado" são conceitos vizinhos no campo da geometria (114): é quase impossível deixar de colocá-los em presença simultânea quando se lê esse "absurdo". Vê-se, portanto, que a contraditoriedade desta predicacão é diferente, por exemplo, da que subjaz à banalidade acima referida dos "sentimentos profundos". Isso se explica quando se tem em mente que, no caso do "círculo quadrado", a "distância" que separa conceitualmente (e não mais ontologicamente) os dois membros da contradição é tão pequena, que ela não pode deixar de atrair nossa atenção. No exemplo dos "sentimentos profundos", pelo contrário, a "Bildspanne" é, se-

(112) id. ibid.

(112a) id. ibid., p. 337.

(113) id. ibid., p. 335.

(114) id. ibid., p. 336.

gundo Weinrich (115), tão grande que sua verificação se torna praticamente inútil. Como diz o autor alemão, somos, na linguagem, crentes mais dispostos a perdoar os pagões do que os hereges(115a).

Voltemos à metáfora de Trakl. Dissemos, acima, que o seu "arrojo" é explicável por um desvio em relação aos padrões lógicos da linguagem normal. Essa circunstância é facilmente verificável quando o poeta diz, por exemplo,

Schwarzer Frost
("Winternacht") (116)

Trata-se, evidentemente, de um oxímoro. Mas essa designação, por si só, não é suficiente: sabe-se que também o oxímoro é um tipo de metáfora (117). O que define a "estranheza" deste sintagma é uma contraditoriedade de tipo semelhante à que especializa as "contradictiones in adiecto" - só que aqui expressa sob a forma de um estranhamento cromático. O desvio em relação à linguagem comum consiste no fato de que, nesta, a geada é branca. Isso corresponderia a uma experiência realizada sensorialmente e dela a linguagem ordinária estaria dando testemunho. A grande maioria das metáforas de Trakl, entretanto, apoia-se nesse tipo de constituição "alógica", isto é, contrária ou diferente aos padrões de percepção e verbalização ordinários. É exatamente isso que as faz parecer "arrojadas". Como afirma Weinrich: "A contradição dessas metáforas não pode permanecer despercebida: O lógico (Logiker) as evitará por esse motivo, o poeta as valorizará talvez justamente por esse motivo, pois uma metáfora assim é, pela própria natureza, arrojada" (118).

Num plano eminentemente especulativo, poder-se-ia acrescentar que mesmo as metáforas da linguagem comum podem servir de base para a criação das imagens arrojadas de Trakl. Veja-se o exemplo já mencionado

(115) id. *ibid.*, p. 336.

(115a) id. *ibid.*, p. 335.

(116) Noite de Inverno. Geada negra (HKA 128, linha 5).

(117) V.H. Weinrich, *op. cit.*, p. 334.

(118) id. *ibid.*, p. 336.

Schwarz ist der Schlaf

É perfeitamente possível imaginar que o poeta tenha partido de uma expressão estereotipada do tipo "sono profundo" (tiefer Schlaf) , corrente no discurso convencional, para chegar à sua formulação metafórica. "Sono profundo" já é uma metáfora, mas caracteriza-a , agora, o fato de que a contradição do seu enunciado deixou de ser notada, isto é, não pode mais ser considerada "arrojada", pois temos de fazer um certo esforço para perceber que o conceito de sono, sendo não-espacial, rejeita uma qualidade que seja dessa natureza (exatamente como no caso já visto de "sentimentos profundos"). Isto é: a imagem perdeu, com o tempo, a vitalidade metafórica a ponto de, à primeira vista, já nem ser reconhecida como metáfora. O poeta, no entanto, parece tê-la recriado com um simples golpe - de-mão, ao substituir o hipotético "profundo" (tief) por "negro" - (schwarz). O mesmo pode ser pensado a respeito do verso

Immer tönt der Schwester mondene Stimme

onde, no quadro de referências dos desvios em relação aos padrões da linguagem ordinária (inclusive metafórica), é aceitável presumir a substituição, por "monden" (lunar), de algo semelhante a "claro" (hell), no enunciado metafórico banal "voz clara" (helle Stimme) com um evidente ganho em termos de informação estética, pois o que seria trivial passou de repente a ser "arrojado". No caso de

purpurne Süsse der Sterne

seria possível supor idêntico mecanismo de manipulação da linguagem, pois é pelo menos imaginável que uma frase lógica como "o brilho das estrelas", ou uma metáfora cansada do tipo "o doce brilho das estrelas", na medida em que não pudessem mais satisfazer às exigências expressivas do poeta, o tivessem levado a um fascinante jogo de permuta em que o "brilho" fosse cedendo lugar a "doçura" e "doce" acabasse sendo substituído por "purpúreo". Nesse caso, a troca teria representado uma alteração mínima em termos de área conceitual, pois tanto "purpúreo" como os hipotéticos "doce" e "brilho" são dados que se enquadram, como vizinhos, no campo da percepção

ção, tal como ela se manifesta na linguagem ordinária. Em termos estéticos, no entanto, a repercussão teria sido bastante ampla, pois é exatamente a diferença em relação à linguagem estereotipada que define o "status" e o valor da linguagem poética.

Trata-se, evidentemente, de conjeturas; mas não é arbitrário imaginar que elas insinuem pelo menos modelos de investigação para se conhecer o laboratório metafórico do poeta. Há, no entanto, algo que se manifesta de forma efetiva no que diz respeito a estas metáforas: elas são "arrojadas" porque constantemente violam normas estabelecidas da percepção e da linguagem. Isso implica, por outro lado, na necessidade de recusar a hipótese de que tais metáforas seriam "arrojadas" porque estariam reunindo "realidades muito distantes uma da outra", ou seja: na necessidade de rejeitar o conceito ontológico da metáfora, fundado no pressuposto de que a "lógica" da linguagem é um reflexo da ordem existente no mundo. Nesse sentido, não é admissível considerar que a metáfora de Trakl espelhe analogias, correspondências ou semelhanças entre as coisas, pois ela é, na verdade, um instrumento demiúrgico incumbido de criar essas analogias, correspondências e semelhanças - através, justamente, do referido desvio em relação à realidade do discurso ordinário. Por outro lado, é válido supor ainda que, na medida em que se apresentam como contra-sensos, elas não podem deixar de ser notadas pelo leitor. Isso significa que o ser que elas instauram propõe-se continuamente à interpretação de uma maneira direta, carregando contradições e ambigüidades. Ou seja: sem ut ita dicam.

Talvez seja essa mais uma das razões capazes de explicar o fato de a linguagem deste poeta ser sentida como "obscura". Mas é também o motivo principal que lhe confere modernidade, pois estas metáforas-contrasenso correspondem, sem dúvida, às características de uma literatura que, como a moderna, "descobriu o arrojo da expressão poética como um valor" através do abandono programático de toda uma estética da medida e da norma (119).

(119) Harald Weinrich, op. cit., p. 338.

7. A Visualidade

Para Ludwig Dietz, "Trakl é, em primeiro lugar, um poeta que olha, não um poeta que pensa" (120). Não é de surpreender-se, portanto, que o seu poema se proponha à leitura como uma "imagem", nem que suas metáforas tenham um caráter eminentemente "visual". É evidente, porém, que, quando se fala da "imagem" criada por um poema, o que se tem em mente é o efeito específico de uma modalidade específica de organização verbal: esta, captada pelo olho ou pelo ouvido, é capaz de produzir no leitor vivências de natureza visual, que não devem, entretanto, ser confundidas com as percepções ópticas de objetos do mundo físico. É nessa mesma ordem de raciocínio que se entende a expressão "metáfora visual", pois também aqui se trata, obviamente, de recursos de linguagem. O que os distingue de outros recursos, porém, é sua especial aptidão para evocar, na mente do leitor, imagens semelhantes àquelas produzidas pelo sentido da visão.

O problema das imagens foi didaticamente colocado por Ezra Pound. Diz o poeta norte-americano que, quando se fala em imagem, no domínio da literatura, o que se intenciona dizer é que o poeta está utilizando a palavra para provocar a receptividade emocional e/ou intelectual de quem lê. Nos seus próprios termos: "A linguagem é um meio de comunicação (...) Dispomos de três meios principais para carregar a linguagem de sentido no mais alto grau: 1. lançar o objeto (fixo ou móvel) ao encontro da imaginação visual; 2. induzir correlações emocionais pelo som e pelo ritmo da fala; 3. induzir ambos os efeitos estimulando as associações (intelectuais ou emocionais) que permaneceram na consciência do receptor em relação às palavras ou grupos de palavras efetivamente empregadas" (121).

(120) In: Op. cit., p. 58

(121) Ezra Pound - ABC of Reading. Londres, Faber and Faber, 1961, p. 63.

Da classificação de imagens proposta por Pound, a primeira - que ele chama de "fanopéia" - é a que mais se presta para descrever o repertório trakliano. Alguns exemplos bastam para demonstrá-lo:

Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald.
Ein Fischer zog
In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher.
(*"Ruh und Schweigen"*) (122)

In blauem Kristall
Wohnt der bleiche Mensch, die Wang' an seine
Sterne gelehnt;
Oder er neigt das Haupt in purpurnem Schlaf.
(*Idem*) (123)

Leise sank von dunklen Schritten der Schnee,
Im Schatten des Baums
Heben die rosigen Lider Liebende.
(*"Im Frühling"*)(124)

A característica comum aos três trechos citados é o desdobramento de metáforas de uma "visualidade" tão manifesta que se torne possível absorvê-las sem a inspeção mais detida de suas vinculações semânticas. Estas irão necessariamente irradiar-se dentro dos contextos a que pertencem, mas sempre modeladas pelos contornos "visuais" que lhe são próprios. Tal peculiaridade pode ser explicada pelo fato de Trakl, a exemplo de todos os grandes poetas modernos, atender à "compulsão de concentrar cada vez mais o sentido do poema dentro de suas imagens" (125). O que as especializa, portanto, é a circunstância de coincidirem com os significados que pretendem veicular, uma vez que aqui também "sentido e imagem são a mesma coisa" (126). É nesse medida que se apresentam como "qua-

(122) Sossego e Silêncio. Pastores enterraram o sol na floresta nua./ Um pescador tirou/ Na rede puída a lua do lago gelado (HKA 113, v.1-3).

(123) *idem*. No cristal azul/ Mora o homem pálido, a face apoiada nas estrelas;/ Ou ele inclina a cabeça em sono púrpureo (HKA 113, v. 4-6).

(124) Na Primavera. Suave afundou a neve sob passos escuros,/ À sombra da árvore/ Amantes levantam as pálpebras róseas - (HKA 92, v. 1-3).

(125) Cecil Day Lewis - The Poetic Image. Nova York, Oxford University Press, 1948, p. 95.

(126) Octavio Paz - Signos em Rotação. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 47.

dros feitos de palavras", ou seja, como formações verbais muito distanciadas do comentário lógico-discursivo de caráter meramente descritivo. Isso significa que sua principal tarefa e aptidão é re meter o objeto diretamente à imaginação e ao desfrute do leitor, sem recorrer aos suportes da linguagem não-imagética. É exatamente essa decisão do poeta que assegura sua eficácia, pois, como diz Ezra Pound, "é melhor apresentar uma Imagem em toda uma existência do que produzir obras volumosas" (127).

A "visualidade", entretanto, não parece limitar-se à metáfora individual. Clemens Heselhaus anota o fenômeno na própria distribuição gráfica dos valores materiais, sonoros e rítmicos, usa dos pelo poeta. Assinala, nesse sentido - ao esquadriñar o texto de "Das Gewitter" (A Tempestade) - que "não só o sentido ou a acên tuação determinam a distribuição das linhas, mas também certas re lações simétricas que se comunicam tanto ao ouvido como ao olho" (128).

Deduz, daí, que esse tipo de composição leva em conta a "imagem tipográfica do poema impresso" (129). Numa perspectiva - diacrônica, relaciona este procedimento trakliano tanto ao de Stefan George, que atribuía manifesta importância ao aspecto tipográfico de suas peças, como ao de Arno Holz, que erigiu o seu "Zeilenstil" a partir da disposição gráfica do poema em torno de um eixo central (130). A conclusão a que o professor alemão chega, é de que em Trakl o elemento óptico, que se destaca na preferência declarada pelo adjetivo de cor, atua até mesmo na organização formal das linhas do poema (131).

Nesse sentido, a "visualidade", tanto do poema como da metáfora individual, não deve ser considerada como dado aleatório nesta obra, pois serve a uma finalidade cognoscitiva típica da

(127) Apud C.D. Lewis, op. cit., p. 25.

(128) Clemens Heselhaus, op. cit., p. 235. O grifo é nosso.

(129) id. ibid.

(130) id. ibid., p. 235 e seg.

(131) id. ibid., p. 236.

poesia moderna. É fato sabido que a expressão comum é inadequada à veiculação de vivências emocionais: como afirma W. Van O'Connor, - "a linguagem que evita sistematicamente símbolos imagísticos não consegue captar as tramas de significados, os matizes de sentimento, os ecos de memórias fortes ou quase esquecidas ou de reações emocionais inarticuladas mas reais" (132). Para expressar a emoção em forma de arte é necessário encontrar o "correlato objetivo" de que fala Eliot (133).

Essa verificação remete à "visualidade" percebida em vários níveis do poema trakliano, pois está estreitamente ligada a uma preocupação central da estética da poesia moderna: a "restituição dos objetos à linguagem", com a finalidade de se contrabalançar as abstrações do discurso lógico - fato que pode ser constatado na obra dos seus representantes mais destacados (134).

Cabe, no entanto, indagar a respeito da função que o binômio visualidade/objetividade desempenha no poema de Trakl. Veja-se, nesse sentido,

Die Sonne

Täglich kommt die gelbe Sonne über den Hügel.
Schön ist der Wald, das dunkle Tier,
Der Mensch; Jäger oder Hirt.

Rötlich steigt im grünen Weiher der Fisch.
Unter dem runden Himmel
Fährt der Fischer leise im blauen Kahn.

Langsam reift die Traube, das Korn.
Wenn sich stille der Tag neigt,
Ist ein Gutes und Böses bereitet.

Wenn es Nacht wird,
Hebt der Wanderer leise die schweren Lider;
Sonne aus finsterer Schlucht bricht. (135).

(132) W. Van O'Connor, Sense and Sensibility in Modern Poetry, The University of Chicago Press, 1948, p. 121.

(133) id. ibid., p. 121.

(134) id. ibid., p. 111.

(135) O Sol. Diariamente vem o sol amarelo por sobre a colina./ Bela é a floresta, o animal escuro,/ O homem; caçador ou pastor.//Avermelhado emerge o peixe no lago verde./Sob o céu redondo/ Navega suavemente o pescador no barco azul.// Lentamente amadurece a uva, o trigo./ Quando quieto o dia se inclina,/ Estão prontos um bem e um mal.// Quando anoitece,/ O caminhante levanta suavemente as pálpebras pesadas;/ Irrompe sol do despenhadeiro escuro. (HKA 134).

Num nível imediato de leitura, o que o poeta nos apresenta, neste poema, são coisas, figuras e processos: sol, colina, floresta, animal, homem, lago, peixe, céu, barco, uva, trigo, pálpebras, despenhadeiro, o aparecimento do sol sobre a colina, o emergir do peixe no lago, o amadurecimento da uva e do trigo, o declínio do dia, o anoitecer, etc. Essas coisas e processos articulam, em conjunto, um "esboço de paisagem" (136) e são oferecidas objetivamente, isto é, despojadas de rodeios explicativos fundados nas abstrações usuais da linguagem discursiva, ou seja: como objetos reunidos numa certa ordem, mas que o leitor pode perfeitamente introduzir nos seus modelos pessoais de paisagem. Essa objetividade parece tanto mais marcada porque não se assinala, na peça toda, a presença de um "eu": o "arranjador" desta imagem feita de palavras evita nomear-se. A consequência mais notável desse comportamento é a "vida própria" que os objetos organizados no corpo do poema passam a desfrutar. Com isso criam-se as condições peculiares em que podem ser apreendidos como "imagem" ou "correlato objetivo" de uma subjetividade que se retirou, ou melhor: que se "transferiu" para eles. Nesse caso, seria possível afirmar, variando um pouco a definição de imagem artística proposta por Wilhelm Weischedel, que "a imagem é a presença ausente do próprio poeta" (137). Ou então repetir, com Regine Blass, que Trakl "olha com a palavra; seu olho é eloqüente" (138).

(136) A expressão ("Landschaftsentwurf") é de Kurt Wölfel. In: "Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Georg Trakls". Euphorion, Heidelberg, 52, 1, 1972, p. 78.

(137) Apud Rolf Sanner - "Über das Verhältnis von Wort und Bild" Wirkendes Wort, 13, 6, 1963, p. 323.

(138) Regine Blass - Die Dichtung Georg Trakls. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1968, p. 190.

8. As Cores

A "visualidade" dos poemas de Trakl evidencia-se já no nível dos sintagmas-padrão, através do uso recorrente do adjetivo de cor. Veja-se, nesse sentido,

Nachts

Die Bläue meiner Augen ist erloschen in dieser
Nacht,
Das rote Gold meines Herzens. O! wie stille
brannte das Licht.
Dein blauer Mantel umfing den Sinkenden;
Dein roter Mund besiegelte des Freundes
Umnachtung (139).

Todos os adjetivos que participam deste pequeno poema (constituindo o grupo "adjetivo e substantivo") são cromáticos. A essa verificação pode-se acrescentar a circunstância de que nele ainda comparece, logo no início do primeiro verso, um adjetivo de cor substantivado (die Bläue / o azul). Mas não é suficiente, nesta como nas demais peças do poeta austríaco, constatar apenas a alta frequência das cores: é preciso delinear as modalidades do seu emprego e decidir a respeito de sua função semântica. Ambas as coisas podem ser feitas conjuntamente. No caso do poema transcrito, por exemplo, é observável que o adjetivo "rot" (vermelho) desempenha duas "performances" diferentes:

a) reunido a "Mund" (boca) no sintagma "roter Mund" - (último verso), atua claramente no sentido de anotar uma percepção óptica, pois a "boca" (trata-se obviamente de uma sinédoque de "lábios") é vermelha, dentro dos parâmetros da realidade empírica percebida pelos sentidos e consagrada pelo uso comum da linguagem;

b) reunido, porém, a "Gold" (ouro), em "rotes Gold", passa a funcionar metaforicamente, pois aqui já não se pode falar de um mero registro de dados sensoriais - principalmente quando se tem em mente que a cor "própria" do metal é amarela e que a re-

(139) À Noite. O azul dos meus olhos apagou-se nesta noite, / O ouro vermelho do meu coração. O! quão tranquila ardia a luz, / Teu manto azul cingiu Aquela-que-afundava; / Tua boca vermelha selou a loucura do amigo (HKA 96).

ferência é ao "ouro do meu coração" (Gold meines Herzens).

Essa verificação abre ao leitor uma nova perspectiva de leitura, uma vez que se torna viável admitir que os adjetivos incluídos neste poema integram um sistema original onde podem não só designar a cor "real" dos objetos, mas também atribuir-lhes outras que, na "realidade", não lhes "pertencem". Esse processo de estranhamento cromático é muito comum em Trakl:

- 1) Wieder folgend der blauen Klage des Abends
("In Hellbrunn") (140)
- 2) Sonjas Leben, blaue Stille.
("Sonja") (141)
- 3) Aus Schwarzem bläst der Föhn.
("Drei Blicke in einen Opal") (141a)
- 4) (...) ein Goldnes
Verlor sich die Wolke über dem Steg
("Passion") (142)

Exemplos assim podem ser colhidos a todo momento na obra do poeta. Mas as modalidades destas formações não são numerosas. É necessário especificá-las:

a) o uso "arbitrário" ou metafórico do adjetivo de cor em Trakl pode, freqüentemente, assumir o caráter de hipálage: é o caso do exemplo 1, em que "blau" (azul), desviando-se da impressão óptica (e dos hábitos da linguagem cotidiana), passa a qualificar o "lamento" (Klage) e não o "anoitecer" (Abend). Consegue, dessa maneira, veicular a simultaneidade de uma percepção que descobre um "lamento" (evidentemente subjetivo) projetado no "azul" ("objetivo") do anoitecer. Por isso o poeta nos fala, abreviadamente, de um "lamento azul do anoitecer", pois, como afirma Ludwig Dietz, a ela não interessa devolver a realidade empírica, mas apre

(140) Em Hellbrunn. Outra vez seguindo a queixa azul do anoitecer (HKA 153, v. 1).

(141) Sônia. A vida de Sônia, quietude azul (HKA 105, v.2).

(141a) Três Olhares numa Opala. Do negro sopra o Föhn (HKA 66, 1, v. 9).

(142) Paixão. Uma coisa dourada/ Perdeu-se a nuvem sobre a ponte estreita (HKA 125, v. 14-15).

sentá-la na forma como ele, e só ele, a vê e quer que outros a vejam (143);

b) o exemplo 2 revela um fenômeno semelhante ao processo acima descrito, uma vez que também aqui o poeta atribui a cor a uma coisa abstrata. A diferença consiste no grau de "irrealidade" (e de subjetivismo) que ela adquire. Isto é: na hipálage, ainda são visíveis os termos da permuta ("anoitecer" e "lamento"), ao passo que no sintagma "blaue Stille" (quietude azul) isso já não acontece, pois a condensação que resultou nesta abreviatura é muito mais radical;

c) no caso dos exemplos 3 e 4 mal se pode falar num "estranhamento cromático" do objeto, como seria possível em relação aos exemplos anteriores, uma vez que aqui já não se nomeia um. É válido, no entanto, conjeturar que este processo de "autonomização da cor" represente um grau mais avançado do procedimento metafórico que consiste em atribuir ao objeto uma cor que lhe é empiricamente "estranha". Talvez seja nesses parâmetros que se devam compreender as afirmações de Karl Ludwig Schneider no sentido de que, em Trakl

- o epíteto assume funções especiais, que aumentam consideravelmente sua importância e o liberam da relação de servidão gramatical diante do substantivo, a ponto de se poder falar numa "usurpação" por parte do adjetivo (144);

- formações como "das Schwarze" (exemplo 3) e "ein Goldnes" (exemplo 4) são sinédoques (pars pro toto), considerando-se que o objeto, apesar de não-nomeado, não sumiu por completo, pois, na medida em que se vê de alguma maneira incluído na cor, precisa ser pensado com ela; sendo assim, o que se observa nos exemplos 3 e 4 é a representação de uma totalidade complexa da percepção através de uma de suas partes - no caso, o seu recorte colorido (145).

(143) L. Dietz, op. cit., p. 56.

(144) K. L. Schneider, op. cit., p. 123.

(145) id. ibid., p. 129.

Por outro lado, porém, o estranhamento cromático a que Trakl tantas vezes submete os objetos incluídos no seu poema, é resultado de uma decisão que consiste, contrariamente aos desígnios da estética convencional, em não permitir que eles ditem a cor ao poeta através da linguagem ordinária. Essa postura artística, antecipada na poesia (principalmente através de Rimbaud), transferiu-se para a pintura moderna nos seus primórdios: basta, neste sentido, lembrar os cavalos azuis e vermelhos de Franz Marc, para citar apenas um exemplo famoso.

Nessa ordem de cogitações, não é inviável considerar que Trakl compõe seus poemas baseado também em "módulos cromáticos". Veja-se o exemplo acima reproduzido de "Nachts". Esta peça pode ser pensada nos termos de uma oposição entre duas esferas - a de um "eu" e a de um "tu", ambas assinaladas pelos possessivos "mein" (meu) e "dein" (teu). Os dois versos iniciais caberiam, nessa perspectiva, ao "eu":

Die Bläue meiner Augen...
Das rote Gold meines Herzens...

Vê-se que comparecem à esfera do "eu" o vermelho e o azul (contido na forma substantivada). Essas mesmas cores reaparecem nos dois versos finais; estes, segundo a divisão do poema em metades contrastadas, participam da esfera do "tu":

Dein blauer Mantel...
Dein roter Mund...

As duas cores aparecem, portanto, no corpo todo do poema, numa seqüência alternada: primeiro azul, depois vermelho. Confirmam, nessa medida, o corte da peça em duas partes balizadas pelas esferas simétricas do "eu" e do "tu". A unidade do poema, no entanto, é assegurada pelas cores, que pontuam as correspondências entre as duas metades e as duas esferas, reunindo-as dentro de um único sistema de contraste e convergência. Desse ângulo é lícito admitir - que "Nachts" pode ser entendido também como uma composição em azul e vermelho, uma vez que ao "azul" dos olhos (esfera do "eu") responde o "manto azul" (esfera do "tu"), e ao "ouro vermelho" (esfera -

do "eu") a "boca vermelha" (esfera do "tu").

Mas a grande dificuldade relativa às cores, em Trakl, é sua proposição semântica. É perfeitamente admissível supor que esses adjetivos tão freqüentes na obra do poeta veiculem significados, uma vez que Trakl qualifica os objetos através do colorido - que lhes impõe; mas é um erro pensar que essa qualificação possa - ser fixada de forma definitiva. É o que Walther Killy demonstra à sociedade através de inúmeros exemplos colhidos não só nos textos destinados pelo poeta à publicação, como, também, nas múltiplas - versões que os precederam (146). Essa verificação, aliás, não é válida apenas para as cores empregadas por Trakl: é extensiva às inúmeras figuras que povoam o seu poema. Assim, uma figura recorrente como a "irmã" (Schwester) é passível de tantas interpretações quanto são os contextos em que aparece. Isso significa que o critério decisivo para a determinação do valor semântico de cores e de figuras, em Trakl, é a posição que ocupam no organismo do poema. Mudando de um contexto para outro, essas partículas móveis ficam carregadas de múltiplos significados, atualizando e enriquecendo, a cada nova intervenção, o seu capital semântico. Nessa medida, é realmente impossível decretar-lhes um significado fixo, unívoco - que, de resto, poderia transformá-las em verdadeiras alegorias. O mais adequado, evidentemente, é considerá-las metáforas (ou mesmo símbolos, na medida em que são recorrentes) portadoras de significados que se articulam em constelações.

Tome-se, como exemplo do que aqui se pretende dizer, a cor azul - a mais usada na paleta do poeta austríaco.

O azul comparece em Trakl na forma "normal" blau, na derivada bläulich e nas substantivações das Blau(e) e die Bläue. Está, em geral, associado às noções de céu e de água - seus elementos "naturais":

(146) In: "Über Georg Trakl", pp. 21-37 e 38-51.

Der blaue Teich
("Passion") (147)

Die Reseden dort am Fenster
Und den bläulich hellen Himmel
("Die junge Magd") (148)

Aparece também ligado à percepção do frio e do frescor, circunstância que se pode considerar esperável, uma vez que o azul não só está associado à água, na linguagem e na percepção "normais", como também faz parte das "cores frias" da escala cromática:

Blaue Kühle
("Die Heimkehr") (149)

Mas surge várias vezes aliado à atmosfera da decomposição e da morte:

Aus verwesender Bläue trat die bleiche Gestalt
der Schwester
("Offenbarung und Untergang") (150)

Am Abend säumt die Pest ihr blau Gewand
("Die Verfluchten") (151)

Já se viu, atrás, que o azul qualifica cromaticamente coisas abstratas como "lamento" (Klage) e "quietude" (Stille); mas ele pode também circular em áreas semânticas como a da primavera e do amor:

Das Blau des Frühlings
("Frühling der Seele") (152)
(...) Engel treten leise aus den blauen
Augen der Liebenden
("Der Herbst des Einsamen") (153)

-
- (147) Paixão. O tanque azul (HKA 125, v. 5).
(148) A Jovem Criada. Os resedás lá junto a janela/ E o azulado céu claro (HKA 14, 5, v. 5-6).
(149) A Volta ao Lar. Frescor azul (HKA 162, v. 18).
(150) Revelação e Ruína. Do azul em decomposição saiu a figura pálida da irmã (HKA 168, linhas 18-19).
(151) Os Malditos. Ao anoitecer a peste alinhava seu hábito azul (HKA 103, 2, v. 1).
(152) Primavera da Alma. O azul da primavera (HKA 141 v. 2).
(153) O Outono Solitário. (...) Anjos saem sem ruído dos azuis/ Olhos dos amantes (HKA 109, v. 15-16).

Provavelmente em função de suas ligações com a primavera, associa-se óptica e metaforicamente à "flor":

Blaue Blume

("An einen Frühverstorbenen")(154)

mas aqui o faz numa remissão direta e intencional a Novalis (o poema chama-se, significativamente, "A um Morto Prematuro"). A "flor azul" é, para o grande romântico, o símbolo da "Sehnsucht", que necessariamente supõe distâncias - distâncias azuis; em Trakl, porém, o azul tende a marcar cromaticamente a ascese e o controle intelectual do afeto - provável decorrência de sua associação não só à água, ao céu e ao frio, como também à morte implícita na "decomposição"; talvez seja essa a pista para o entendimento do sintagma recorrente "blaues Wild" (presa azul), na medida em que o azul "desloca" o animal do campo instintivo natural para uma espiritualidade fria; esse também é o elo que poderia elucidar a ligação entre "animal", "azul" e "santidade", expressa nos versos

(...) Ein Tiergesicht
Erstarrt vor Bläue, ihrer Heiligkeit.

("Nächtlied") (155)

ponto em que o azul parece fechar um longo percurso que, balizando as constelações preferenciais aqui examinadas, vai de céu a Céu.

O critério de avaliação semântica observado em relação a esta cor é válido para os demais adjetivos cromáticos empregados pelo poeta, na medida em que Trakl os submete a idêntica - pressão no sentido da recorrência e da mobilidade; essa circunstância resulta na produção de constelações de significados condicionada não só por sua inclusão em contextos diferentes como também pelas relações que necessariamente se travam entre as várias posições em que eles aparecem.

(154) A um Morto Prematuro. Flor azul (HKA 117, v.20).

(155) Canção da Noite. Um rosto de animal / Enrijece diante do azul, de sua santidade (HKA 68, v. 1-2).

9. As Sinestésias

Cor e sinestesia são dados fundamentais do poema metafórico de Trakl. Há entre ambos um traço comum: o fato de atenderem a idêntico impulso no sentido da violação de padrões perceptuais e linguísticos consagrados. Isso significa que, da mesma maneira que nesta obra a cor em geral não é mais decretada pelo objeto (pois é ela que o qualifica), desviando-se dos modelos correntes da percepção visual (tal como estes se evidenciam na linguagem ordinária e literária convencional), também a sinestesia não corresponde às expectativas "normais", nem em termos de probabilidade psicológica (156), nem de sua transcrição verbal. Alguns exemplos podem ilustrar o que aqui se intenciona esclarecer:

- 1) Ein kalter Glanz huscht über Strassen.
("Melancholie des Abends") (157)
- 2) ... eines Gongs braungoldne Klänge -
("Traum des Bösen") (158)
- 3) Vorm Fenster tönendes Grün und Rot
("Die Bauern") (159)
- 4) ... Flöten weich und trunken
("Verwandlung") (160)
- 5) Reseden duft, der Weibliches umspült
("Verwandlung") (161)
- 6) Der Abend tönt in feuchter Bläue
("Im Dorf", 2) (162)

(156) V. Karl Ludwig Schneider, op. cit., p. 136.

(157) Melancolia do Anoitecer. Um brilho frio desliza pelas ruas (HKA 19, v. 12).

(158) Sonho do Mal. (...) sons marron-dourados de um gongo (HKA 29, v. 1).

(159) Os Camponeses. Diante da janela ressoante verde e vermelho (HKA 33, v. 1).

(160) Metamorfose. (...) Flautas moles e ébrias (HKA 41, v. 11).

(161) Metamorfose. Perfume de resedá, que banha algo feminino (HKA 41, v. 12).

(162) Na Aldeia. O anoitecer soa em azul úmido (HKA 64, v. 24).

- 7) Des Weihrauchs Süsse im purpurnen Nachtwind.
("Helian") (163)
- 8) Kreuz und Abend;
Umfährt den tönenden mit purpurnen Armen sein Stern
("Hohenburg") (164)
- 9) ... in heiliger Bläue läuten leuchtende Schritte
fort.
("Kindheit") (165)
- 10) Mondenweiss umfing die Kühle des Steins die wachende
Schläfe.
("Offenbarung und Untergang") (166)

Os exemplos mostram que, no ato de constituir metáforas sinestésicas, o poeta convoca todos os sentidos, através de palavras cujos referentes estão a eles vinculados no plano da linguagem: visão, audição, tato, olfato, paladar, e o que poderíamos chamar de percepção térmica. Numa ordem crescente de complexidade, é possível constatar que

- a) no exemplo 1, um termo de percepção térmica (kalt/frio) qualifica um fenômeno óptico (Glanz/brilho);
- b) no exemplo 2, observa-se um caso de "audição colorida", pois os "sons" (Klänge) são "marron-dourados" (braungoldne);
- c) no exemplo 3, ao contrário do que ocorre no anterior, as cores substantivadas (das Grün/o verde, das Rot/o vermelho) são descritas nos termos de uma percepção auditiva (tönend/sonoro, soante);
- d) no exemplo 4, as "flautas" (Flöten), materializando metaforicamente o som, são especificadas por um adjetivo que, na linguagem normal, se refere ao tato (weich/mole);
- e) no exemplo 5, o olfato (Resedenduft/perfume de resedá) intervém predicado por um verbo que comumente funciona na es

(163) Helian. Doçura de incenso no purpúreo vento da noite (HKA 73, v.89).

(164) Hohenburg. Cruz e anoitecer;/Abraça o ressoante com braços purpúreos sua estrela (HKA 87, v. 7-8).

(165) Infância. (...) em azul sagrado continuam a soar os passos luminosos (HKA 79, v. 13).

(166) Revelação e Ruína. Branco-lunar o frescor da pedra envolveu a tèmpera vigilante (HKA 168, linhas 13-14).

fera táctil (umspülen/banhar);

f) no exemplo 6, o verso solicita a interação de três sentidos num único sintagma: audição (tönen/soar), tato (feucht / úmido) e visão (Bläue/o azul);

g) no exemplo 7, o cruzamento de percepções é objetivado por termos habitualmente referidos ao olfato (Weihrauch/incenso), ao paladar (Süsse/doçura) e visão (purpurn/vermelho);

h) no exemplo 8, interferem na formação da imagem sinestésica tato e percepção térmica (umfängen/abraçar), audição (der Tönende/o "ressoante") e visão (purpurn/vermelho);

i) o exemplo 9 apresenta, numa sequência alternada, fusões de percepções ópticas e acústicas através de Bläue/o azul (visão), läuten/soar (audição), leuchtend/ luminoso (visão) e Schritte /passos (audição);

j) no exemplo 10, um advérbio composto, que circula na área de verbalização de fenômenos visuais (mondenweiss/branco-lunar), modifica um verbo atrelado à esfera táctil (umfängen/abraçar) regido por um substantivo que a linguagem reserva à percepção térmica (Kühle/frescor).

Diante destes exemplos-cujo número poderia ser facilmente aumentado - é possível conjecturar que eles refletem a atuação de um "sensorium" vastamente diversificado (inclusive através da ingestão de drogas), na linha rimbaudiana do "dérèglement de tous les sens". No entanto, uma vez que estamos tratando de textos, e não de singularidades biográficas, é preferível analisar o fenômeno à luz de sua manifestação verbal efetiva. Vistas desse ângulo, estas metáforas "chocam" na medida em que impõem suas asserções - sem levar em conta hábitos mentais cristalizados na linguagem cotidiana e na poesia que circula cautelosamente nos seus domínios. Nessa medida, os exemplos transcritos são metáforas "arrojadas" (nos termos em que foram aqui estudadas); mas seria possível acrescentar que, tratando-se de sinestésias, elas assumem não só o aspecto de "contra-sensos" (o que caracterizaria o seu "arrojo"), como tam

bém o de "contra-sensações", visto que perturbam a regularidade - das informações sensoriais comuns. A ressalva necessária é de que constituem "contra-sensações" na exata medida em que se apresentam como "contra-sensos", pois, conforme já assinalamos, a metáfora - trakliana (sem exclusão da sinestésica) não se propõe a desvendar similaridades ou contrastes pré-existentes na ordem "objetiva" do ser, mas a instaurá-los através do instrumento demiúrgico da lin - guagem manipulada "poeticamente" - o que em Trakl equivale a dizer metaforicamente. É o que nos adverte K.L. Schneider, em capítulo - dedicado às formações sinestésicas do poeta austríaco (167), ao es - tabelecer que

a) a metáfora sinestésica, em Trakl, não pode, em ge - ral, ser explicada nos termos de uma percepção sinestésica involun - tária, mas de um "princípio artístico conscientemente manipulado" - (168);

b) a sinestesia em Trakl não serve à visualização - (Veranschaulichung) de fenômenos reais (externos), mas à sensoria - lização (Versinnlichung) de uma realidade interna do poeta (169);

c) por intermédio das sinestesias, Trakl faz ampla - abstração do significado sensorial objetivo das palavras e, através da articulação de cores, sons, odores e impressões tácteis como - "valores de atmosfera" (Stimmungswerte), suspende as linhas divisó - rias naturais entre as esferas sensoriais, com isso abrindo possi - bilidades ilimitadas à permuta sinestésica (170);

d) as formas peculiares às metáforas sinestésicas de Trakl fundam-se no desprezo a todas as "barreiras da lógica dentro da linguagem" (171).

É lícito, portanto, admitir que as sinestesias do poe

(167) In: op. cit., p. 135 e segs., capítulo "Die syn - nästhetische Metapher".

(168) Op. cit., p. 136.

(169) id. ibid.

(170) id. ibid., p. 137.

(171) id. ibid.

ta têm a função de intensificar a vitalidade metafórica do discurso, uma vez que o contraste entre um tipo de impressão e aquele que é dado por outro órgão sensorial não pode passar despercebido, movendo o leitor a uma contemplação reflexiva simultânea ao longo de duas (ou mais) avenidas do sentido (172). Essa "desordem rudimentar dos modos de percepção" (173) encontra eco na quebra sistemática das ligações lógicas da linguagem; e através desse procedimento reiterado, o poeta vislumbra (e faz vislumbrar) a possibilidade de se conquistarem "novas províncias da percepção" (174).

Tal verificação basta para atestar não só a especificidade, como também a eficácia estética (e cognoscitiva) da metáfora sinestésica do lírico austríaco.

(172) V. Phillip Wheelwright - Metaphor and Reality. Bloomington, Indiana University Press, 1962, p. 76.

(173) William Empson - Seven Types of Ambiguity. 2ª ed., Edimburgo, New Directions Book, 1947, p. 13.

(174) K.L. Schneider, op. cit., p. 127.

10. A Metáfora Absoluta

A característica sintática essencial da metáfora trakliana é uma alogicidade que a aproxima, como se viu, do contra-senso. Faz-se necessário, no entanto, indagar sobre o tipo de semântica que essa sintaxe peculiar promove. Coloca-se, dessa maneira, o problema das formas de inteligibilidade da poesia de Trakl.

Quando, por exemplo, o poeta exclama

O, das grässliche Lachen des Golde.
("An die Verstumten") (175)

ou diz

Schmerz versteinerte die Schwelle.
("Ein Winterabend") (176)

salta à vista que as regras de combinação dos signos verbais observadas pela lógica empírica subjacente ao discurso normal foram desrespeitadas. Evidentemente, palavras como "riso" (Lachen), "ouro" (Gold), "dor" (Schmerz), "petrificar" (versteinern) e "umbral" (Schwelle) são familiares, na medida em que contextos habituais as remetem a significados e referentes conhecidos. Mas a forma em que elas aqui estão reunidas as desfigura. Esse efeito de estranhamento é resultado, portanto, de uma sintaxe que difere daquela em cujos trâmites estes mesmos signos recobrem o aspecto da familiaridade. Isto é: em virtude de uma nova modalidade de relação entre palavras, instaurada pelo poeta, é inevitável que estas formações, vistas do ângulo da linguagem ordinária, pareçam contra-sensos, pois como admitir - nessa perspectiva - que a "dor" tenha "petrificado" o "umbral", ou que o "ouro" seja capaz de "riso"?

À vista disso, a conclusão a que se pode chegar é que já não é possível admitir, tampouco, que estes signos estejam apontando para significados usuais ou para referentes empíricos.

(175) Aos Emudecidos. Ó, o horrível riso do ouro (HKA 124, v. 9).

(176) Um Anoitecer de Inverno. A dor petrificou o umbral (HKA 102, v. 10).

É neste momento que a sintaxe trakliana abre caminho para uma nova semântica. O roteiro do fenômeno pode ser balizado pela constituição da metáfora absoluta e pela implantação de uma linguagem do indizível.

A alogicidade das formações metafóricas traklianas: a exemplo do que ocorre nos versos acima transcritos, libera os signos articulados pelo poeta de missões referenciais conhecidas, facto que implica na perda da intencionalidade usual da linguagem. A consequência imediata desse fenômeno é uma aparente hipostasiação dos signos. Isto é: na medida em que já não é viável relacionar - palavras como "ouro", "riso", "dor", "petrificar" e "umbral" a objetos, processos, sensações e sentimentos conhecidos, as palavras - voltam-se para si mesmas, ou seja, passam de referência-à-coisa a coisa-em-si. Em vista dessa tendência à subetancialização, as metáforas como que se absolutizam, pois, num primeiro momento, não se pode dizer mais metáforas do quê elas são. Clemens Heselhaus chama esse fenômeno de "concretização": "Pode-se falar de uma concretização da metáfora. É manifesta a tendência a apagar a disposição da metáfora em duas camadas. Assim como a linguagem está cheia de metáforas cuja formação não é mais visível, também a linguagem de Trakl procura criar uma realidade poética que não deve mais ser considerada como mundo intermediário metafórico" (177).

Mas é perceptível que a reificação da linguagem, em Trakl, constitui apenas uma decorrência momentânea da sintaxe pessoal do poeta, uma vez que a perda da intencionalidade usual da linguagem não representa uma perda da intencionalidade "tout court", mas sim um desvio que ela experimenta em virtude da alogicidade - deste discurso. Nessa medida, o processo de absolutização não deve ser entendido como sinal de desistência do poeta em significar - qualquer coisa com o seu poema. Se assim fosse, isto é, se a metáfora trakliana se mostrasse totalmente absoluta, ela já não seria

uma metáfora, provando-se tão paradoxal quanto o seu próprio nome. Trata-se, em termos mais exatos, de uma mudança de orientação operada no nível referencial da linguagem, mas que não leva o poema ao emudecimento do significado, pois, como adverte Jean-Paul Sartre, "se o poeta se detém nas palavras como o pintor nas cores e o músico nos sons, isso não quer dizer que as palavras tenham perdido, a seus olhos, todo o significado; sem ele, as palavras se desfariam em sons ou em traços de pena" (178). Ocorre que, em Trakl - a exemplo dos poetas modernos - esse significado não pode mais ser buscado pelas "vias normais", que dão acesso, por exemplo, a referentes empíricos, pois os signos verbais por ele manipulados não apontam para nada conhecido. Eles estão a serviço daquilo que convencionalmente chamamos de "indizível" a partir de uma sugestão do próprio poeta:

Ein Lied zur Gitarre, das in einer fremden Schenke erklingt,
Die wilden Hollunderbüsche dort, ein lang vergangener
Vertraute Schritte auf der dämmernden Stiege, der Anblick
Novembertag,
gebräunter Balken,
Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb -
Unsäglich ist das alles, o Gott, dass man erschüttert ins Knie
bricht.

("Unterwegs") (179)

Este trecho tem um valor sintomático na medida em que, perseverando na batida paratática típica do poeta, articula os sintagmas recorrentes do seu repertório verbal para, no final, após a pausa de fôlego ampliado do penúltimo verso, descarregar numa exclamação que comenta a impossibilidade de dizer o indizível para o qual o poema apontava através da justaposição de imagens descontínuas:

Unsäglich ist das alles, o Gott, dass man erschüttert ins Knie
bricht.

(178) J.-P. Sartre - Qué es la Literatura?. 2ª ed., - Buenos Aires, Editorial Losada, 1957, p. 47.

(179) A Caminho. Uma canção à guitarra, que ressoa numa taverna estranha, / Os selvagens arbustos de sebugueiro lá, um dia de novembro há muito tempo passado, / Passos familiares pela escada na penumbra, a vista de vigas escurecidas, / Uma janela aberta, onde permaneceu uma doce esperança - / Indizível é tudo isso, ó Deus, que se cai abalado de joelhos (HKA 81, 17-21).

É perceptível, portanto, que a peça visa a algo cognoscível, mas que as imagens - o próprio poeta o confessa - não conseguem expressar. Elas sinalizam apenas o caminho (o poema intitula-se, também sintomaticamente, "A Caminho") para uma "realidade" que, no entanto, é "estranha". Nessa medida, evidencia-se que estes signos albergam um significado, mas com uma diferença: ele é apócrifo. É em consequência dessa manobra verbal "arbitrária" que a linguagem se torna polivalente, gerando no poema um horizonte de sentidos imprevistos. O fenômeno foi registrado por Walther Killy, que o expressou numa fórmula eloqüente: segundo ele, não existe, em Trakl, um sentido que se deixe apreender conceitualmente, uma vez que se trata de "um sentido para o qual estes poemas nos persuadem enquanto lhe abrem caminho" (180).

Isso equivale a dizer, em resumo, que palavras familiares, introduzidas em contextos lógico-discursivos, remetam para significados e referentes que correspondem a expectativas "normais". No caso das metáforas "absolutas" de Trakl, esses mesmos termos produzem - graças à sintaxe pessoal do poeta - formações inusitadas que tendem, através da frustração mais ou menos generalizada dessas expectativas, a invalidar qualquer leitura interessada na apreensão de "conteúdos" conhecidos, com isso remetendo o leitor ao encontro de coisas apenas pressentidas. Mas trata-se ainda de metáforas na medida em que o poeta, para evocar a presença desse ser desconhecido, recorre a um patrimônio verbal existente: a grande diferença consiste, como se viu, no seu emprego, pois os signos aqui articulados são meras sinalizações de algo fundamentalmente diverso daquilo que habitualmente designam; essa "outra coisa" é, no caso da metáfora absoluta, identificável à realidade evasiva do "indizível". Este apresenta-se como o horizonte negativo de uma linguagem que, na tentativa inútil de abarcá-lo, incrementa suas potencialidades evocativas em detrimento da representatividade. Mas

(180) In: "Über Georg Trakl", p. 50.

tal fato revela, por outro lado, que, no ato mesmo
sistêmica ao assédio da linguagem, o indizível
tência. Por essa razão, é cabível considerar a li
vel, acionada pela metáfora absoluta, como um malogr
(181).

Esse fenômeno traduz, de forma cristalina, a necessi-
dade de novos critérios para se entender o ato de "significar" em
Trakl. Como assevera Gerhard Neumann, "assinala-se, na metáfora ab-
solu^{ta}, uma complicação daquilo que, até então, se havia chamado
'significação' em poesia. Um autor, que experimenta a impossibili-
dade do 'significar' dado pela tradição, mas que não pode renunciar
à linguagem como estrutura de significados no mais amplo sentido,
tem de aproximar-se desta forma-limite. Assim, a metáfora absoluta
seria um meio verbal para a apreensão de 'algo' que não é verbal-
mente exprimível. Seria uma forma do 'significar' em que aquilo
que é 'significado' permanece no escuro. Seria um meio do conheci-
mento cujo objeto se evade obstinadamente" (182).

A conveniência desse enfoque é confirmada, em outro
nível, por Walther Killy, que considera a poesia de Trakl produto
de uma tensão entre a indizibilidade de suas experiências - o poe-
ta descrevia-as como "um caos infernal de ritmos e imagens" (183)
e a necessidade de veiculá-las pela palavra (184). Passosamente,
Trakl não se incluía entre os que acreditavam na possibilidade de
comunicação: "Man kann sich Überphat nicht mitteilen" (Não é abso-

(181) V. J.-P. Sartre, op. cit., p. 64: "A poesia é quem perde, ganha. E o poeta autêntico opta por perder até morrer para ganhar. Repito que se trata da poesia contemporânea. A história apresenta outras formas de poesia".

(182) In: "Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés un Paul Celane". Poetica, Munique, 3, 1-2, 1970, p. 215.

(183) Carta a Erhard Buschbeck. In: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1966, p.152.

(184) "Bewegung und Bestand in Gedichten Georg Trakls". In: Zur Lyrik Diskussion. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966, p. 443.

lutamente possível comunicar-se), afirmou certa vez ao amigo Karl Rök (185). Mas tudo indica que, quando falava em impossibilidade de comunicação, estava sendo muito preciso, pois fazia óbvia referência às limitações insuperáveis do discurso convencional para veicular suas experiências - circunstância que afinal o impediu de usá-lo. O poeta faz eco, nesse sentido, aos termos dramáticos da famosa "Carta de Lord Chandos", do seu compatriota Hugo von Hofmannsthal - "um documento que se tornou muito mais importante, em consequência e significado para a virada literária deste século, do que todos os manifestos e teses anteriores" (186). É nessa peça histórica que Hofmannsthal eleva ao nível da consciência estética a sensibilidade moderna diante do fragmentário e da impotência da linguagem dos conceitos para colhê-lo e interpretá-lo: "Desfez-se-me tudo em pedaços, os pedaços outra vez em pedaços, e nada deixou-se abarcar com um conceito" (187). Por isso, segundo Killy, Goethe era suspeito para Trakl, na medida em que a poesia goethiana se apresentava confessional e sentenciosa e se propunha como expressão do imediato ("Gelegenheitsgedicht") para erigir o que era diretamente pessoal em objeto e objetivo da expressividade poética. O lírico austríaco estava convencido - ainda segundo Killy - de que, entre os alemães, não poderia aparecer nada mais de verdadeiramente grande: Mörike e Liliencron eram, para ele, os últimos que tinham vivido na confiabilidade da "verdade" e na ausência de dúvida quanto à "lógica" dos fenômenos presente na linguagem (188) - e por isso haviam conseguido com que tanto uma como a outra falassem por eles.

Esses parâmetros de certeza não existiam para o poeta

(185) Apud Walther Killy, op. cit., p. 443.

(186) Erwin Theodor Rosenthal - Das fragmentarische Universum. Munique, Nymphenburger Verlagshandlung, 1970, p. 15.

(187) Apud E. Th. Rosenthal, op. cit., p. 19.

(188) Walther Killy - "Bewegung und Bestand in Gedichten Georg Trakls", p. 443.

de Salzburg, pois o seu mundo - pessoal e histórico - se fragmenta ra. Ele mesmo o expressou num desabafo que reitera involuntariamente a queixa de Chandos-Hofmannsthal: "Es ist ein so namenloses - Unglück, wenn einam die Welt entzweibricht". (É uma infelicidade - tão inominável, quando para nós o mundo se despedaça) (189). Foi nessas condições que, apesar de tudo, escreveu: como salienta Killy (190), ele não dispunha, em face delas, de outra resposta senão o seu poema - fragmentado, tenso, perfurado de pausas diante do "indizível". Rilke percebeu-o admiravelmente, ao anotar que o poema - de Trakl "está como que constituído sobre suas pausas, algumas cercas em torno do que é ilimitadamente sem-palavra" (ein Paar Einfriedungen um das grenzenlos Wortlose) (191).

A decisão pessoal de responder esteticamente à fragmentação coincide, entretanto, com uma atitude artística contemporânea - aquela que, nos termos de Gottfried Benn, acolhe a necessidade de "suportar a justaposição das coisas, expressando-a" (192). Isto é: o "fascinante" de que Benn fala, para definir a essência - do moderno em poesia, consiste primordialmente na junção de coisas habitualmente incompatíveis (dentro da linguagem convencional), ou seja, na "mistura de esferas" (193). Isso só é possível através da "montagem" de fragmentos no poema. O resultado dessa tática seria o efeito de estranhamento capaz de despertar o leitor, através de uma nova sintaxe, para uma realidade semântica nova.

Entende-se, assim, a afirmação de Walther Killy no

(189) Carta a Ludwig von Ficker. In: Dichtungen und Briefe. Historisch-kritische Ausgabe. Salzburg, Otto Müller Verlag, vol. I., p. 530.

(190) In: "Bewegung und Bestand in Gedichten Georg Trakls", p. 448.

(191) In: Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1966, p. 8.

(192) Apud P.B. Wessels - "Sprachzertrümmerung und Sprachschöpfung in der Lyrik Gottfried Benns". Zeitschrift für Deutsche Philologie, Munique, vol. 87, cad. 3, 1968.

(193) id. *ibid.*

sentido de que o infortúnio pessoal de Trakl constitui sua virtude, pois "o desmantelamento do mundo, que faz o poeta desesperar - se, libera-lhe, ao mesmo tempo, os elementos que vão fundar o seu poema" (194). Isto é: as plantas, os animais, a vida inorgânica, as estações e as figuras que participam da montagem como elementos descontínuos, são entidades emancipadas pela fragmentação, e nas combinações metafóricas traklianas elas são tratadas exatamente como nós as experimentamos originariamente, ou seja, desamarradas dos contextos em que se haviam imobilizado e com isso remetidas ao seu flutuante enigma germinal. Isso significa que, recuperadas ao uso e ao desgaste, elas podem, agora, acionar no corpo verbal do poema "a força vital mágica" que em latência possuem dentro de nós, da nossa subjetividade profundamente familiarizada com elas, pois são "as primeiras ofertas da criação" e "as primeiras lembranças - da humanidade" (195).

(194) In: Über Georg Trakl, p. 3.

(195) W. Killy - "Bewegung und Bestand in Gedichten Georg Trakls", p. 449.

A MONTAGEM

Pode parecer estranho falar em "montagem" a respeito de um poeta como Trakl. A estranheza, no caso, talvez seja condicionada por fatores de circunstância, pois a palavra está muito identificada ao modo de produção da obra cinematográfica, que é relativamente recente. Mas a dificuldade apontada também aparece quando o termo é empregado em análise literária, visto que nesta em geral se designa um tipo de montagem estreitamente relacionado à obra de autores que aparentemente nada têm em comum com o lírico austríaco, morto em 1914. Isto é: quando se fala em montagem a respeito do romance "Berlin Alexanderplatz", de Alfred Döblin, da obra de ficção de John Dos Passos, ou mesmo de "Le Sursis", de Jean-Paul Sartre, o emprego da palavra, para caracterizar simultaneidade de ação e justaposição funcional de fragmentos na narrativa, não surpreende. Também não surpreende o uso do termo quando - êle está associado a modalidades de composição de palavras em poetas como Hans Magnus Enzensberger, que, num de seus versos, se refere a uma

manitypistin stenoküre (196)

onde é evidente a troca deliberada dos ingredientes de palavras complexas (é claro que o poeta partiu dos substantivos "steno-typistin"/datilógrafa e "maniküre"/manicura) com a finalidade de apresentar entidades verbais novas que correspondam melhor à vontade de salientar, na manicura, o automatismo com que realiza seus gestos profissionais e, na datilógrafa, o fato de que ela se desempenha de suas tarefas mecânicamente com as mãos - nesse lance nivelan o-as como "peças" permutáveis. Esse tipo de montagem vocabular, muito encontrado na poesia dos nossos dias, tem um precedente histórico importante, entre outros, na prosa de James Joyce. Exemplo

(196) In: "bildzeitung". Apud Reinhold Grimm - Evokation und Montage. Göttingen, Sâche und Pohl Verlag, 1967, p. 44. Uma tradução possível seria "manigrafista datilógrafa".

conhecido, nesse sentido, é a palavra-valise "silvamoonlyake", onde estão aglutinadas ("montadas") as unidades díspares "silva" (selva, em latim, que repercute sonoramente no termo inglês "silver"), "moon" e "lake". O resultado dessa junção é a abertura de um amplo horizonte de significados, entre os quais é possível distinguir

a) "silvamoonly", ou "silvermoon", sintagma em que se revigora, pela deformação inesperada, uma metáfora caduca, a "lua de prata";

b) "silva (silver-) lake", recuperação, através de idêntico expediente verbal, de outra banalidade ("lago de prata") e, em virtude da justaposição de "selva" e "lago" no plano vocabular, uma possível representação isomórfica do encontro das duas realidades referidas num espaço geográfico.

Além disso, essa formação pode sugerir, em harmônico, um implícito "moonlight" - de onde se pode depreender a larga faixa de atuação semântica concentrada na dimensão espacial exígua de uma única palavra-montagem (197).

Outro fenômeno reconhecido normalmente como montagem em literatura é a incorporação, ao texto, de trechos provenientes de outras fontes - citações que passam a agir no corpo mesmo do poema, ora como foco de contraste, ora como fator de sustentação semântica, ora realizando simultaneamente os dois desempenhos. É o que fazem Ezra Pound nos seus "Cantos", e T.S. Eliot em vários poemas - entre os quais o mais célebre, "Waste Land", onde comparecem, entre outros, trechos isolados, mas amarrados ao texto, de Richard Wagner, de Baudelaire e dos Vedas, ocorrência, aliás, que se deveria, com mais propriedade, chamar de "colagem", no caso definível como uma espécie do gênero montagem, caracterizada pela apresentação, no texto-base, de elementos estranhos a ele, os quais, embora assimilados ao contexto, não perdem os contornos originais dentro

(197) V. Augusto e Haroldo de Campos - Panagina do Finnegan's Wake. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962, p. 8.

do organismo em que se viram de repente introduzidos.

Mas o emprego do conceito "montagem" começa a causar surpresa quando se procura caracterizar, através dele, por exemplo, o modo de produção do surrealismo. A estranheza, aqui, talvez seja provocada pelo fato de que em geral se considera como vetor de construção que informa o surrealismo em literatura a chamada "escrita automática", através da qual o poeta sintonizaria o inconsciente - diretamente com a mão que traça palavras e frases sobre o papel, suspendendo nessa operação as funções inibidoras da consciência. Isso equivale a dizer que, influenciada pela Psicanálise, a teoria surrealista sustenta a aproximação, e até mesmo a identificação, do sonho e do trabalho literário, momento em que perde o sentido a noção de lucidez que acompanha a existência da obra artística. Essa pretensão, entretanto, parece pouco razoável: é o que sustenta - Theodor W. Adorno, ao afirmar que o esquema que marca o procedimento artístico dos surrealistas é, sem dúvida, a montagem (198). Para o pensador alemão, "a justaposição descontínua de imagens, na poesia surrealista, tem o caráter de montagem" (199). Essa colocação tem grande utilidade não só porque situa sob nova luz a obra dos surrealistas, corrigindo a tese que costuma atribuí-la ao resultado parcamente mediado de funções do inconsciente, como também porque reforça o ponto de vista aqui defendido de que a junção de imagens descontínuas - metáforas visuais, fanopéias - num poema como o de Trakl, pode e deve ser considerada montagem.

Essas verificações preliminares remetem à necessidade de se definir o que seja esse procedimento e como o conceito aqui proposto pode ser aplicado à obra do poeta austríaco.

É fato conhecido que o conceito de montagem deriva do cinema: "junção artística, já prevista no roteiro, de sequências -

(198) In: Noten zur Literatur I (Rückblickend auf den Surrealismus). Frankfurt a.M., Suhrkamp, 1965, p. 156.

(199) id. *ibid.*

de imagens e cenas individuais em situações espaço-temporais diferentes, que não estão vinculadas por relações objetivas de ação ou pensamento" (200).

O que valia exclusivamente para o cinema, contudo, - passou a ser aplicado no estudo da literatura, mormente quando se tentou descrever uma técnica emergente nas modalidades contemporâneas de representação, onde o fragmento passou a inesperado primeiro plano nas formas de elaboração literária. Nesse caso, o dicionário especializado informa que a designação foi transposta para o romance, a poesia e a peça de teatro com o objetivo de se dar um nome à justaposição inusitada ("estranhante") não só de níveis de realidade, como também de palavras, pensamentos e frases de procedências diferentes (201).

Tudo isso é válido mas ainda insuficiente para fixar o que aqui se entende por montagem. O conceito precisa ser explicado em pormenores. Valemo-nos, nessa contingência, dos ensinamentos de Serguei Eisenstein, o cineasta que, entre seus pares, desenvolveu com mais rigor e profundidade a discussão em torno do problema. É dele a conceituação que pretendemos tornar operativa na análise dos conjuntos poéticos de Georg Trakl.

Embora não exista acesso, senão em russo, às suas obras reunidas, recentemente publicadas em seis volumes (entre as quais figuram ensaios de fôlego sobre a montagem), vários escritos eisensteinianos importantes a respeito do problema estão incluídos nos livros - hoje famosos - "Film Sense" e "Film Form", principalmente "Palavra e Imagem", "O Princípio Cinematográfico e o Ideograma", "Uma Abordagem Dialética da Forma Fílmica" e "Métodos de Montagem".

No entanto, a leitura destes e de trabalhos anteriores de Eisenstein força a conclusão de que o teórico soviético não

(200) Gero v. Wilpert - Sachwörterbuch der Literatur. Stuttgart, Kröner Verlag, 1969 ("Montage").

(201) id. *ibid.*

chegou de um só golpe à formulação de suas teses. É o que adverte um de seus comentadores: "Ele tateou, ou, mais exatamente, começou por verdades parciais, e só muito tardiamente é que chegou à sua teoria geral de montagem" (202). Por isso, é necessário selecionar, entre os pronunciamentos de Eisenstein sobre este processo artístico, aqueles que não só representam o resultado maduro de suas reflexões, mas também os que interessam especificamente aos propósitos desta exposição.

Eisenstein, como se sabe, partiu da concepção de uma "montagem de atrações" - termo que, conforme explica, é metade industrial (montar) e metade "music hall" (atração) e que visa a caracterizar o método básico de uma produção teatral revolucionária, para chegar, finalmente, ao entendimento da montagem como uma atividade de fusão ou síntese mental, em que pormenores isolados - (fragmentos) se unem, num nível mais elevado do pensamento, através de uma maneira desusada, emocional, de raciocinar - diferente da forma lógica comum. "Montagem é a idéia que nasce da colisão de duas tomadas independentes" (203) - tal a formulação que passa a ser aplicada, por ele mesmo, a outras modalidades de arte que não o cinema - como a poesia, o romance, a pintura, e o teatro. Nela podem ser reconhecidos dois fatores relevantes da estética moderna: o fragmento, unidade material de que se vale a composição, e a produção de significados, chamados por Eisenstein de "terceiro termo", circunstância que aproxima o processo da montagem do processo metafórico, em cuja forma literal se observa a junção "alógica" de elementos estranhos um ao outro para engendrar uma possibilidade semântica que não pode ser encontrada em nenhum dos termos da equação considerados isoladamente.

Nada do que o cineasta afirma, no entanto, resulta de

(202) Jean Domarchi - "Les Secrets d'Eisenstein". - Cahiers du Cinéma, Paris, julho, 1959, p. 27.

(203) In: "Film Form" (The Cinematographic Principle and the Ideogram). Nova York, Harcourt, Brace and Co., 1949, p. 60.

para especulação. Seu ponto de partida foi a verificação de que - "duas pontas (de película), unidas, combinam-se, infalivelmente, numa representação nova, nascida dessa justaposição como uma nova qualidade" (204). Esta constatação levou-o a fazer deduções válidas para outras artes: "Essa particularidade não pertence exclusivamente ao cinema. Encontramos sempre o mesmo fenômeno toda vez - que juntamos dois fatos, dois processos, dois objetos" (205). Isso o remete a outra generalização: a justaposição enseja mais o produto do que a soma dos fragmentos. Isto é: a justaposição "assemelha-se ao produto, e não à soma, porque o resultado da justaposição - difere sempre qualitativamente de cada um de seus elementos componentes tomados em separado" (206). A formulação fica mais clara - quando se tem em mente a distinção que Eisenstein faz entre "representação" e "imagem". Para exemplificá-la, ele recorda a cena de "Ana Karenina", de Tolstói, em que Vronski, sob o impacto emocional de saber a heroína do romance grávida, olha o relógio e só vê os ponteiros no mostrador, sem conseguir atinar com a hora. Nesse caso, detecta apenas a representação geométrica, mas não a "imagem" do tempo. Ver não é tudo: é necessário que a figura formada por mostrador e ponteiro se associe a uma vivência pessoal, mais exatamente: à memória e à noção de hora apontada no relógio. O que Eisenstein parece estar tentando dizer é, em outros termos, que a montagem - "discurso" regido pela sintaxe da descontinuidade - exige a intervenção de uma consciência que interpreta os signos justapostos: só assim o significante ("representação") assume o valor de significado ("imagem"). Isso equivale a afirmar que a obra de arte mobiliza representações isoladas de cuja interação nasce a "imagem", o "terceiro termo" ou o "sentido". Nesta operação está - implícita a montagem: "As representações isoladas concorrem para

(204) In: Reflexões de um Cineasta. Rio de Janeiro, - Zahar, 1.969, p. 72.

(205) Reflexões de um Cineasta, p. 72.

(206) id. ibid., p. 74.

formar uma imagem. E esse resultado é obtido através dos processos de montagem" (207).

Depreende-se, pois, que é amplo o raio de ação que o conceito eisensteiniano de montagem passa a cobrir, uma vez que já não se restringe ao cinema, propondo-se, em termos muito modernos, como uma verdadeira "sintaxe" da arte. É o que assinala o semiólogo V. Ivanov, ao inventariar as coincidências entre as proposições teóricas de Eisenstein e as verificações da lingüística estrutural moderna: "Eisenstein continuou a empregar o termo 'montagem' para designar todos os meios de construção do filme (e das outras obras artísticas). Fazia alusão não à montagem no sentido cinematográfico estrito do termo, mas àquilo que chamava de 'sintaxe da língua das formas da arte' e especificamente de 'sintaxe audio-visual do cinema'. Nesse particular, até a terminologia de Eisenstein coincide com a semiologia moderna, na qual a sintaxe é compreendida como 'as regras de associação de não importa que signos'" (208).

A ampliação do termo, segundo este modelo que o faz extravasar do cinema, força sua compreensão como uma modalidade de articulação da obra artística em geral e, nessa medida, reduz a montagem cinematográfica a uma aplicação específica do princípio da montagem. Se for válida essa expansão, então todos os artistas usaram montagem e ela deve ser considerada como algo anterior ao cinema. É o que refere Jean Domarchi: "Todos os artistas fazem montagem. Um escritor, um pintor, montam um poema ou um quadro como um cineasta monta um filme. Sendo o princípio anterior ao cinema, fica fácil analisar uma obra artística em função desse princípio e, nesse lance, o cinema torna-se um caso particular de uma teoria da montagem universalmente válida, qualquer que seja o domínio estético considerado. A montagem (este 'Abre-te Sésamo' da estética) re-

(207) id. *ibid.*, p. 82.

(208) V. Ivanov - "Eisenstein et la Linguistique Structurale Moderne". Cahiers du Cinéma (número especial dedicado a S.É.) maio-junho 1970, Paris, p. 48.

sume e define todos os esforços realizados durante séculos pelos artistas para dominar a realidade, para apropriar-se dela na totalidade de suas manifestações" (209).

A inferência que se pode tirar dessas afirmações é que Eisenstein teria percebido, pelo ângulo específico do cinema, um aspecto essencial da arte (pelo menos da arte moderna), na medida em que não cessa de enfatizar o papel desempenhado pelo fragmento nas formas de sua constituição. Através do apelo ao fragmento e de sua atualização estética - a montagem - é que nasce o produto artístico contemporâneo. Essa colocação do problema situa Eisenstein entre os teóricos da vanguarda, inclusive dos que vêem, na "abertura" da obra, uma característica fundamental, que exige a participação ativa do "consumidor" para a consecução dos resultados estéticos propostos. "Encarada em seu dinamismo - declarava Eisenstein já em 1938 - a obra de arte é um processo de formação de imagem na sensibilidade e na inteligência do espectador. É nisso que consiste o aspecto característico de uma obra de arte verdadeiramente viva, o que a distingue das obras mortas, onde se leva ao conhecimento do espectador o resultado representado de um processo de criação que terminou o seu curso, em vez de o envolver no curso desse processo" (210). E mais adiante, aliando essa noção de abertura ao processo da montagem: "A virtude da montagem consiste em que a emotividade e o raciocínio do espectador interferem no processo de criação" (211).

Vê-se que as implicações estéticas do conceito de montagem desenvolvido por Eisenstein são abrangentes. Foi esse, provavelmente, o motivo que o tornou alvo de fortes ataques, a partir dos anos quarenta, dos adeptos da nova escola cinematográfica inspirada pelo crítico francês André Bazin, que colocaram em dúvida pontos básicos da teoria eisensteiniana de cinema, como a importân

(209) Jean Domarchi, op. cit., p. 26.

(210) In: Reflexões de Um Cineasta, p. 80.

(211) id. ibid., p. 90. O grifo é nosso.

cia da montagem e do "close up", insistindo no valor da improvisação e recusando o planejamento prévio de seus filmes.

Na realidade, entretanto, "toda essa polêmica apresentou uma visão muito estreita da estética do cinema, negligenciando ou deixando de reconhecer as implicações mais amplas da obra de Eisenstein" (212). O fato é que só atualmente se pode apreciar de maneira adequada a relevância histórica e estética das proposições de Eisenstein sobre a montagem na arte. Não se pretende, contudo, no espaço limitado deste trabalho, tentar uma discussão sobre a validade genérica da teoria de montagem formulada pelo artista soviético: o que realmente interessa é levar em consideração a utilidade que a idéia eisensteiniana da justaposição de representações descontínuas (ou fragmentos), visando à produção de significados, possa ter quando se analisa o poema de Trakl. Alarga-se, com isso, a concepção da montagem em literatura, entendida como simples "colagem" de textos ou formação de constelações semânticas através de estilhaços verbais justapostos. Na medida em que a grande maioria dos conjuntos poéticos de Trakl se apresenta como um arranjo de imagens descontínuas sem elos explicativos que as ligue, é que o conceito de montagem pode ser frutuoso. Com isso pretende-se mostrar que a organização não-linear de representações verbais de alta aptidão visual pode, neste poema, ser apreendida como um processo de montagem, e, muitas vezes, como uma verdadeira "montagem cinematográfica", embora não haja documento algum no sentido de que o poeta austríaco jamais tenha mostrado algum interesse pelo cinema.

Poder-se-ia, no entanto, argüir da validade deste enfoque, considerando-se que, no cinema, são articulados objetos reais, e não símbolos linguísticos como as palavras, de cujas manipulações nasce um poema. A isso seria possível responder afirmando-se que, mesmo no cinema, essas imagens de objetos existentes na

(212) Peter Wollen - "Eisenstein: Cinema and The Avant-Garde". Art International, Lugano, nov.20, 1968, p. 23.

realidade são signos - exatamente como as palavras. Pode-se até mesmo lembrar, neste contexto, o que afirma Roman Jakobson a respeito da questão: o cinema opera com o objeto - o cinema opera com o signo? Diz o eminente linguista que "alguns especialistas respondem afirmativamente a essa pergunta; refutam, portanto, a segunda tese e, dado o caráter sígnico da arte, não reconhecem o cinema como arte. A contradição entre as duas teses referidas já foi removida, se quisermos, por Santo Agostinho. Esse genial pensador do V século, que distinguia sutilmente o objeto (res) do signo (signum), afirma que ao lado dos signos, cuja função essencial é significar alguma coisa, existem os objetos, que podem ser usados com função de signos. O objeto (óptico e acústico) transformado em signo é, na verdade, o material específico do cinema" (213). Nessa medida, o conceito de montagem como uma modalidade específica de articulação de signos é tão válida para o cinema como para a poesia. Acresce o fato de que as representações verbais, ou melhor: as metáforas de Trakl, são essencialmente visuais - fanopéias, segundo Ezra Pound - e, como tal, dispensam armações silogísticas. À justaposição dessas representações de nítida remessa visual, no corpo do poema, presta-se, a nosso ver adequadamente, a noção aqui proposta de montagem, principalmente quando se recorda que este processo pode ser pensado como a "idéia" que nasce da junção de fragmentos. Da mesma forma que no cinema - respeitadas, é claro, as diferenças óbvias, como o material específico de cada um - a montagem de imagens isoladas, no poema trakliano, produz uma "idéia", um significado, ou, pelo menos, a possibilidade de um significado. Nesse sentido, é válido considerar que a montagem em cinema é isomórfica à montagem em poesia. Isto é: operando com material diferente, mas análogo, o procedimento, num campo e no outro, produz resultados semelhantes através de táticas semelhantes. É necessário verificar como isso acontece.

(213) Roman Jakobson - Linguística, Poética, Cinema. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970, p. 154 e seq.

I. Montagem na Prosa Poética

Nas obras completas de Trakl figuram quatro poemas em prosa (214) que guardam entre si afinidades técnicas e temáticas.

O primeiro deles, "Verwandlung des Bösen" (Metamorfose do Mal), começa com as frases:

Herbst: schwarzes Schreiten am Walddsaum; Minute stummer Zerstörung; aufleuchtet die Stirne des Aussätzigen unter dem kahlen Baum. Langvergänger Abend, der nun über die Stufen von Moos sinkt; November. (215).

Já neste trecho inicial pode-se perceber, com nitidez, a atuação da montagem no processo de composição. Em ritmo "staccato", alimentado pela construção paratática, juntam-se pormenores - de remessa visual em seqüências que informam plasticamente o tema. Este, como se verifica no texto integral, está fundado nas coordenadas semânticas de "outono" (Herbst) e "noite" (Nacht), respectivamente a primeira e a última palavra da peça.

A paisagem, que logo de início aparece, é descontínua, fragmentada. Suas balizas principais são: a) "Herbst" (outono); b) "Wald" (floresta); c) "Baum" (árvore). Admitida a premissa de que há relação entre estes signos e dados naturais indicados por eles, é possível considerar que o procedimento básico do poeta (como o de um cineasta, por exemplo), consiste na decomposição de um objeto ou evento real e na reorganização das partes em um novo conjunto - (216). A peculiaridade deste consiste no laconismo-limite de al -

(214) São os seguintes: Verwandlung des Bösen (HKA 97-98), Winternacht (HKA 128), Traum und Umnachtung (HKA 147-150) e Offenbarung und Untergang (HKA 168-170) - todos publicados entre 1913 e 1915.

(215) Outono: negro caminhar na orla da floresta; minuto de muda destruição; a testa do leproso escuta sob a árvore - nua. Anoitecer há muito tempo passado, que agora afunda sobre os degraus de musgo; novembro. (HKA 97, linhas 2 a 4).

(216) Seria o processo seguido pela "imaginação", segundo Baudelaire: "Elle décompose toute la création, et, avec ses matériaux amassés et disposés suivant les règles dont on ne peut trouver l'origine que dans le plus profond de l'âme, elle crée un monde nouveau, elle produit la sensation du neuf". Apud Walther Killy - Über Georg Trakl, p. 3.

guns detalhes economicamente agrupados. O propiciador do arranjo - seria, no caso, identificável à capacidade organizadora de um "olho-palavra". A "cena", composta de pedaços reagrupados do "real", é integrada por um valor de pausa e silêncio ominoso - e o poeta não deixa de nomeá-lo:

Minute stummer Zerstörung

Anunciada de início, em nível sonoro, pelo "caminhar" (Schreiten) na orla da floresta, uma figura humana povoa a paisagem descarnada: ela aparece, num "close"-sinédoque, na forma de uma "testa de leproso" (Stirne des Aussätzigen) que escuta sob a árvore nua.

Todos esses pormenores estão reunidos numa única frase, cuja pontuação - dois pontos, ponto e vírgula, ponto e vírgula, ponto final - é equiparável a cortes cinematográficos. As representações isoladas de que a consciência se apercebe, entretanto, têm uma finalidade definida, na medida em que todas concorrem para formar uma "imagem" - a imagem carregada do "anoitecer" (Abend):

Langvergangener Abend, der nun über die Stufen von
Moos sinkt.

Esta, por sua vez, apoia a configuração de uma imagem maior, integral, representada, no caso, por "Herbst" (outono), anunciado no início da frase, e por "November" (novembro), no fim do período. Estes dois termos, reunidos na rede de representações intermediárias acima descritas, constituem - seja na forma do todo (outono), seja na forma da parte (novembro, quando o outono chega ao auge) - a metáfora da decadência tematizada no poema.

Mas a peça continua na mesma linha: detalhes juntam -se a detalhes, montando uma nova série, que pode ser percebida - não só em suas relações internas, como também através dos vínculos com a cena antecedente, que, como se viu, observa idêntico procedimento de organização:

Eine Glocke läutet und der Hirt führt eine Herde
von schwarzen und roten Pferden ins Dorf. Unter dem
Haselgebüsch weidet der grüne Jäger ein Wild aus. Seine

Hände rauchen von Blut... (217).

O trecho parece uma "folha de montagem" (shot list), com "tomadas" perfeitamente delimitadas: a) um sino soa; b) o pastor conduz cavalos negros e vermelhos para a aldeia; c) sob a aveleira o caçador verde estripa uma presa; d) as mãos fumegam de sangue.

Percebe-se que o desenrolar da cena é iniciado com um "som de sino" (eine Glocke läutet/ um sino soa); os sintagmas que se seguem enfatizam o elemento visual, a cor inclusive. A seqüência pode ser apreendida em pormenores distribuídos em torno do "pastor" (Hirt) e do "caçador" (Jäger) - dois "Leitmotive" ou figuras recorrentes de Trakl. Na esfera do primeiro, ou melhor: em função dele, aparecem não só a tropa de cavalos pretos e vermelhos, mas também a aldeia, que articula um "plano em profundidade". À volta do caçador aglutinam-se a "aveleira" (Haselgebüsch) e a "presa" - (Wild); um "close" mostra as mãos que estripam a presa. Ao apresentar, através do pormenor sinedóquico (parte pelo todo) - inerente ao "close" - as mãos e o sangue, o poeta tende a caracterizar, com economia e eficácia, a atividade do caçador - se se quiser, seu primitivismo e eventual brutalidade.

A montagem, no trecho, entretanto, pode ser acompanhada em outros níveis: um deles é a sutil conjugação de "som" e "imagem". Veja-se, nesse sentido, a relação entre o toque de sino e o andamento da série visual que participa dos movimentos do pastor: a utilização da copulativa "und"(e) parece referir a ligação que existe entre acontecimentos tão diferentes como o som do sino e os gestos do pastor conduzindo os cavalos para a aldeia - como se o primeiro fosse a causa desencadeante do segundo:

Eine Glocke läutet und der Hirt führt seine Herde von schwarzen und roten Pferden ins Dorf.

(217) Um sino soa e o pastor conduz uma tropa de cavalos negros e vermelhos para a aldeia. Sob a aveleira o caçador verde estripa uma presa. Suas mãos fumegam de sangue... (HKA 97, linhas 4 a 7).

As três frases do trecho revelam, ainda, uma frequência relativamente alta de adjetivos de cor (shwarz/preto, rot/vermelho e grün/verde); a passagem toda mostra um colorido intenso, marcando os seus planos decididamente visuais. Essa circunstância não pode ser atribuída ao acaso. Como se viu, os pormenores do trecho estão montados em função das figuras do pastor e do caçador; mas não só os pormenores, as cores também. Percebe-se que, na área do primeiro, aparecem, em toda sua pureza, o preto e o vermelho e, na do segundo, o verde. A ligação entre as cores das duas "cenas" e respectivas figuras é realizada pelo vermelho, que reaparece no "sangue" (Blut) que fumega nas mãos do caçador. Além disso, a metáfora tradicional contida na expressão "caçador verde" (der grüne Jäger) poderia - em termos estritamente visuais - ser explicado - por um fenômeno de luminosidade, uma vez que o caçador se encontra sob a avelã e desta recebe a coloração inusitada. Aceita essa colocação, seria possível, em outro nível de especulação, supor - uma contaminação de caçador e natureza, aqui representada pela árvore e pela presa.

A generalização que se pode tirar do exposto é que o trecho promove, através da justaposição, uma discreta simetria entre os dois planos - o do pastor e o do caçador, duas modalidades igualmente arcaicas de existência humana. Essa simetria manifesta-se não só através da manipulação que os dois exercem sobre os animais - um conduz, o outro estripa - mas também através da circunstância de ambos se firmarem, de forma igual, como focos de atenção de duas "tomadas" isoladas que se colocam em presença simultânea - sem intermediários lógico-explicativos. Mas é possível perceber, ainda, entre as duas figuras, uma equivalência cromática - e neste momento torna-se plausível pretender que o trecho acione a cor como elemento funcional na montagem, mostrando o vínculo colorido - que combina as duas "cenas" independentes. Nessa mesma ordem de raciocínio, é lícito pensar, também, que, se há convergência entre os planos separados do pastor e do caçador, há, simultaneamente,

uma divergência, assinalada pelo fato de que, ao passo que o pastor se dirige para a aldeia, reduto dos homens, acompanhando os seus animais, o caçador é abandonado, no trecho, sob a avelzeira, isto é, em meio à natureza, quase confundido com ela e com sua existência elementar e selvagem - fusão eficazmente visualizada - através do sangue da presa nas mãos da figura.

A conclusão a que se chega é que dois fragmentos, quando justapostos, tendem, na prosa poética de Trakl, através da montagem, a produzir uma vibração semântica - ou seja, a possibilidade de um sentido. Este seria a "imagem", a "idéia" ou o "terceiro termo" de que Eisenstein fala com tanta ênfase.

Tanto um trecho como o outro apresentam características comuns. Por exemplo: insistindo na mesma batida paratática, ambos estão estruturados na base de justaposição de pormenores (aqui percebidos no nível do referente); esses recortes inserem-se em seqüências e estas, por sua vez, formam "cenas" de natureza eminentemente visual. Mas as duas passagens não se esgotam na mera visualidade: viu-se que elas têm a faculdade de, através de um arranjo seletivo de signos de indiesfarçável remessa óptica, provocar conseqüências consideráveis na área semântica. Nessa medida, é possível afirmar que ambas se compõem de um rosário de representações montadas - e a montagem dessas "representações" resulta na formação de uma "imagem", no sentido que Eisenstein dá a esses termos. Isto é, visto que essas imagens integrais englobam significados, parece válido deduzir que os dois trechos são constituídos por metáforas, ou seja, por sintagmas dotados simultaneamente de aptidão visual e evocativa. A metáfora, na primeira passagem analisada, é a que assimila outono e decadência; na segunda, a que vê formas convergentes e/ou divergentes de existência humana: uma que tende à pura natureza e outra que parte desta e se encaminha para a cultura - aferida, no texto, pela presença de uma aldeia.

II. Montagem nos Poemas Versificados

1. Alternância de Planos

Em "Die Dichtung Georg Trakls" (A Poesia de Georg - Trakl) (218), afirma Regine Blass que "o poeta olha com a palavra; seu olho é eloqüente" (219). Essa proposição lapidar fortalece a constatação de que muitos poemas de Trakl se armam graças à atuação eficaz de um "olho constitutivo".

É o caso, por exemplo, de

Die schöne Stadt

- 1 Alte Plätze sonnig schweigen.
Tief in Blau und Gold versponnen
Traumhaft hasten sanfte Nonnen
Unter schwüler Buchen Schweigen.
- 2 Aus den braun erhellten Kirchen
Schaun des Todes reine Bilder,
Grosser Fürsten schöne Schilder.
Kronen schimmern in den Kirchen.
- 3 "Rösser tauchen aus dem Brynnen.
Blutenkrallen drohn aus Baumen.
Knaben spielen wirr von Träumen
Abends leise dort am Brunnen.
- 4 Mädchen stehen an den Toren,
Schauen scheu ins farbige Leben.
Ihre feuchten Lippen beben
Und sie warten an den Toren.
- 5 Zitternd flattern Glockenklänge,
Marschtakt hallt und Wacherufen.
Fremde lauschen auf den Stufen.
Hoch im Blau sind Orgelklänge.
- 6 Helle Instrumente singen.
Durch der Gärten Blätterrahmen
Schwirrt das Lachen schöner Damen.
Leise junge Mütter singen.
- 7 Heimlich haucht an blumigen Fenstern
Duft von Weihrauch, Teer und Flieder.
Silbern flimmern müde Lider

(218) Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1968.

(219) p. 190.

Durch die Blumen an den Fenstern. (220)

O que ressalta, logo a partir do primeiro verso, é a objetividade "plástica" do poema, que se organiza esteticamente através da alternância programada não só de "interiores" e "exteriores", como também de planos próximos e distantes. A peça, entretanto, não se exaure na produção de imagens visuais, na medida em que aciona, concomitantemente, valores sonoros, que não devem, por enquanto, ser confundidos com valores estritamente fonéticos, embora estes confirmem e reforcem essa manipulação: um inventário completo do poema percebe, nele, a conjugação de "som" e "imagem". A ênfase desta abordagem recai, no entanto, sobre a montagem dos elementos visuais no corpo do poema.

O primeiro verso da primeira estrofe propõe imediatamente um "plano geral" que abrange velhas praças de uma cidade ao sol:

Alte Plätze sonnig schweigen.

A particularidade das praças é o fato de se mostrarem simultaneamente ensolaradas (imagem) e quietas (som): veja-se que elas "es calam" ou "silenciam". A partir do segundo verso, entretanto, elas estão povoadas:

Tief in Blau und Gold versponnen
Traumhaft hasten sanfte Nonnen
Unter schwüler Buchen Schweigen.

Aqui o plano panorâmico do primeiro verso passa para um primeiro

(220) A Bela Cidade. Velhas praças silenciam ensolaradas./ Profundamente enredadas em azul e ouro/ Suaves freiras sonhadoramente se apressam/ Sob o silêncio de faixas sufocantes. // Das igrejas pardamente iluminadas/ Olham as puras imagens da morte,/ Belos bracejos de grandes príncipes./ Coroas cintilam nas igrejas. // Corcéis emergem da fonte./ Garras de botoões ameaçam das arvores. / Meninos, confusos de sonhos, brincam/ Silenciosos, ao anoitecer, junto à fonte.// Moças estão em pé junto aos portões,/ Olham tímidas para a vida colorida./ Seus lábios úmidos tremem/ E elas aguardam junto aos portões.// Sons de sino esvoaçam trêmulos,/ Ressoam o compasso de marcha e os brados da guarda./ Estranhos escutam sobre os degraus./ Altos no azul há sons de órgão.// Claros instrumentos cantam./ Pela moldura de folhas dos jardins/ Vibra o riso de belas senhoras./ Jovens mães cantam baixinho.// Furtivamente beija junto as janelas floridas/ Perfume de incenso, alcatrão e lílias./ Argêntas tremem pálpebras cansadas/ Através das flores junto as janelas (HKA 23-24).

plano que visa a pôr em relevo detalhes importantes para a economia do texto. O que agora se vê, segundo a decisão do olhar constitutivo do poeta, são freiras em movimento. É perceptível que se deixou de focalizar o conjunto em favor do pormenor - mas este não desiste de suas relações com o todo: o "silenciar" (schweigen, verbo) da primeira linha é reiterado no "silêncio" (Schweigen, substantivo) da última; além disso, o "ensolarado" (sonnig) da primeira "tomada" reaparece transformado no "abafado" (schwül) de segunda. Isto é: em termos de apresentação visual, a primeira estrofe está constituída pela montagem de dois planos diferentes mas interligados - um geral, que vê à distância, e um próximo, que destaca do conjunto o pormenor "freiras" (Nonnen) sob o silêncio de árvores abafadas.

A segunda estrofe, opondo-se plasticamente à primeira, "corta" para um "interior", onde o olho-palavra trakliano seleciona unidades iluminadas: são as "puras imagens da morte" (des Todes reine Bilder), os "belos brasões de grandes príncipes" (Grosser Fürsten schöne Schilder) e as "coroas" (Kronen) que cintilam. A "tomada", que engloba a estrofe inteira, interrompe-se e, no poema, alterna para novo "exterior": aqui, sem grande transição, a não ser o intervalo mais longo entre duas estrofes,

Rösser tauchen aus dem Brunnen.

A atenção é desviada de um objeto para outro: dos "corceis" (Rösser) ela incide sucessivamente sobre as "garras dos botões" (Blütenkrallen) nas árvores e sobre os "meninos" (Knaben), que brincam junto à fonte. O ponto de contato mais sensível que se percebe entre esta estrofe e a anterior, é o movimento que vai de dentro para fora, demarcado pela preposição aus (de, procedência, lugar). Na segunda estrofe, por exemplo, a partícula refere-se à direção do olhar dirigido pelas "puras imagens da morte" de dentro das igrejas para fora. Na terceira, a preposição assinala não só o lugar de onde os corceis "emergem" (tauchen), como também de onde as "garras dos botões" (Blütenkrallen) ameaçam - respectivamente de den-

tro da água e em direção ao espaço exterior às árvores. Seria pouco aceitável, aqui, falar em coincidência, porque o poema, na medida em que se propõe como jogo de imagens justapostas, acaba obedecendo às regras de articulação da montagem, que implica quase sempre a realização de "cortes", os quais operam a partir ou de contraste entre as "tomadas" postas lado a lado ou, como parece ser o caso presente, de pontos de semelhança que existem entre elas.

A quarta estrofe promove a constituição de nova imagem isolada, mas cuja remessa ao conjunto é discernível. Nela são apresentadas, do ângulo neutro de quem não se nomeia, moças junto aos portões. Elas olham timidamente para a vida colorida. Percebe-se, aqui, a relação que há entre o movimento do seu olhar, que vai de dentro para fora, com o movimento análogo observado nas estrofes anteriores: as jovens estão abrigadas junto aos portões e dessa posição dirigem a vista para a "vida" que se desenrola em espaço aberto. O plano composto pelo verso seguinte, no entanto, é diferente, embora se refira às mesmas personagens:

Ihre feuchten Lippen beben.

É evidente que o "close" implica, neste caso, numa sínodoque, e vice-versa. A função do recurso parece ser mostrar, através do pormenor expressivo dos lábios que tremem, a tensão interior das moças diante da realidade externa. Quem se incumba de destacá-lo é o "olho-câmera" que, imediatamente depois, volta ao plano anterior, realizando, no lance, um movimento em sentido inverso:

Und sie warten an den Toren.

Em resumo, é possível verificar não só que a quarta estrofe seleciona elementos visuais integrados ao tema (a "bela cidade" de que fala o título), mas também que estes são apresentados - isomorficamente ao que seria possível em cinema, por exemplo - em três planos: o primeiro ("médio"), de moças junto aos portões; o segundo, "close" de lábios e o último, que volta à primeira posição.

Na quinta estrofe, o compasso inicial, delimitado pelo início da frase e o primeiro ponto final, é acionado pelo "som":

Zitternd Flattern Glockenklänge,
Marschtakt hallt und Wacherufen.

circunstância frisada, em nível fonético, pela riqueza de vogais e pelo emprego reiterado de consoantes duplas. Mas o plano visual retorna imediatamente através dos "estranhos" (Fremde) que "escutam sobre os degraus" (lauschen auf den Stufen). O verso final da quadra reúne a dimensão visual e a sonora num mesmo sintagma:

Hoch im Blau sind Orgelklänge.

Na trama de relações entre as estrofes, é possível - perceber que esta aparece ligada à primeira pelo "azul" (blau) e à segunda pelos "sons de sino" (Glockenklänge) e de "orgão" (Orgelklänge), ambos implícitos, na segunda, pela ocorrência de "igrejas" (Kirchen, primeiro verso da segunda estrofe). Tais reiterações e correspondências, onde se constata o trabalho eficaz dos "cortes", cumprem a função de costurar fragmentos aparentemente desconexos, com a finalidade de unificá-los em torno do tema proposto. Mais - precisamente: as representações parciais, montadas, fornecem uma "imagem" que materializa o tema da "bela cidade".

A sexta estrofe, contaminada pela proximidade da que a antecede, carrega ao máximo no agenciamento de valores sonoros: aqui se acumulam os instrumentos que cantam, o riso de belas damas e o canto das jovens mães. O elemento visual, no entanto, não desaparece: ao contrário, mescla-se aos sons, participando da substância dos instrumentos - eles são "claros" (helle Instrumente); do - riso - ele não só vibra "através da moldura de folhas dos jardins" (durch der Gärten Blätterrahmen), mas também provém de "belas da - mas" (schöne Damen) e do canto das "mães" - que são "jovens" (junge Mütter).

É importante notar que, da terceira à sexta estrofe, as "cenas" reunidas no poema são exteriores. Essa seqüência, entre tanto, é interrompida na sétima estrofe: aqui se trata, evidente - mente, de uma apresentação de planos interiores, onde

Heimlich haucht an blumigen Fenstern

Duft von Weihrauch, Teer und Flieder.
 Silber flimmern müde Lider
 Durch die Blumen an den Fenstern.

Percebe-se que os elementos sonoros e visuais estão sensivelmente abafados em relação aos das estrofes precedentes. Pela primeira vez no poema interfere o olfato - mas mesmo o odor de "incenso, alcatrão e lílãs" (Weihrauch, Teer und Flieder), que aparece quando diminui a intensidade da visão e audição, mostra-se abrandado. Essa circunstância é fortalecida pela ênfase dada ao advérbio "heimlich" (furtivamente), estrategicamente colocado no início da estrofe e do verso; outra confirmação seria viável através da inspeção não só dos verbos (hauchen/bafejar, emitir um sopro; flimmern/tremular - os únicos da quadra e que indicam movimento pouco enérgico - como também pela existência de "pálpebras cansadas" (müde Lider) na frase final. Nesse caso, seria plausível anotar a convergência entre pálpebras cansadas e o fim do poema: aqui, junto às janelas floridas, fecha-se o olhar de cuja atividade resultou o jogo de imagens montadas na forma de poema - montagem cuja principal característica foi a alternância de "interiores" e "exteriores" e de planos próximos e distantes; processo, na verdade, muito semelhante à atuação do olho real, que estrutura os estímulos captados cursando basicamente o mesmo itinerário. Como afirma Eisenstein : "O mecanismo da formação da imagem na vida serve de protótipo ao que constitui, em arte, o método da criação de imagens estéticas"- (221).

Esta peça integra a série de poemas metrificados de Trakl. Uma de suas peculiaridades é o fato de que aqui as imagens não contrariam as da realidade empírica referidas na linguagem normal, ao contrário do que acontece em poemas posteriores do poeta. A relação entre esses detalhes visuais, entretanto, mostra-se enigmática, até o momento em que se distingue, no poema, a sintaxe não-linear da montagem. Esta caracteriza-se pela junção de elementos

(221) In: Reflexões de um Cineasta, p. 78.

descontínuos, isto é, que não decorrem necessariamente um do outro. Isso implica na abolição dos nexos lógicos do discurso normal, que passam de causais a locais. Por outro lado, na medida em que não atende às expectativas de linearidade que acompanham tanto a exposição discursiva comum como a literária convencional, a montagem enseja a constituição de um poema cheio de pausas e cortes, circunstância que lhe dá o aspecto de um mosaico de representações isoladas. Mas são elas que, em conjunto, conseguem evocar, através de saltos associativos, a "imagem" da bela cidade.

A fragmentação da paisagem em "Die schöne Stadt" é conseqüência da atividade do "olho-palavra" trakliano e a montagem das partes decompostas no corpo do poema reflete-se na ação combinada de planos alternados e cenas interiores e exteriores. Essa leitura parece coincidir com a análise que Heinz Wetzel faz deste mesmo poema a partir de premissas diferentes, ao levar em conta, na peça, apenas a atuação de fenômenos acústicos e de "atmosfera" (222).

Atendo-se primeiramente aos fatores acústicos (em parte identificáveis ao que aqui chamamos de "valores sonoros") para explicar o funcionamento do poema, afirma o autor alemão que é reconhecível, em "Die schöne Stadt", uma curva de noções acústicas, que consiste basicamente num crescendo inicial e num decrescendo final. Essa curva - elemento de ligação entre as várias imagens isoladas - seria assinalável através de palavras-chave espalhadas no corpo do poema: schweigen (silenciar) - Schweigen (silêncio)-leise-(baixinho) - flattern Glockenklänge (evoaçam sons de sino) - Marschtakt und Wacherufen (compasso de marcha e brados de guarda)-Orgelklänge (sons de órgão) - Instrumente singen (instrumentos cantam) - schwirrt das Lachen schöner Damen (vibra o riso de belas damas)-leise junge Mütter singen (baixinho cantam jovens mães). A ú

(222) In: Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakle. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1968, pp. 153-155.

tima estrofe conteria, então, segundo Wetzel, novamente o silêncio - na verdade, de uma forma indireta, mas perfeitamente discernível.

Quanto à atuação dos elementos propiciadores de "atmosfera", eles acompanham a curva acústica ascendente e descendente na medida em que, a partir da primeira estrofe até a quinta, e desta até a última, representam, em graus sucessivos, a ruptura da atmosfera de sono e sonho pela realidade - o auge do rompimento seria atingido na estrofe 5 - e sua recuperação parcial num clima de esgotamento e cansaço, em que se interpenetrariam impressões heterogêneas (última estrofe).

Essa leitura fortalece a que vê na montagem o recurso utilizado pelo poeta para armar o poema, pois os resultados obtidos pelo exame de sua participação nesta peça confirmam as deduções de Wetzel. Veja-se, nesse sentido, a convergência que há entre os dados das abordagens "acústica" e "de atmosfera" e a verificação, aqui realizada, de que o poema é constituído pela justaposição programática de "exteriores" e "interiores", demarcados, nos seus pormenores, pelo movimento que vai de dentro para fora. Isso equivale a dizer que a constatação de um movimento que parte do sono e do sonho (interior) para a realidade (exterior) e desta novamente para o sonho ou sono - acompanhando o modelo da linha ascendente/descendente das notações acústicas - é colocada num novo registro pela percepção, no poema, de uma montagem de "interiores" e "exteriores" captados em planos visuais alternados próximos e distantes.

2. Som, Cor e Movimento

O poema de Trakl destaca-se não só pela aptidão visual, mas também pela musicalidade de suas imagens. Essa convergência foi objeto do estudo já mencionado de Heinz Wetzel ("Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls"), onde a musicalidade é explicada a partir de unidades métricas e rítmicas incumbidas, na estrutura do poema, de sustentar, reiterar ou completar seu itinerário imagético. O que Wetzel empreende no seu trabalho é, em outras palavras, a exploração das relações som/sentido na combinação dos sintagmas que integram a "metáfora total" da obra do poeta.

No momento, entretanto, interessa verificar como som, cor e movimento se comportam no processo da montagem. Nesse sentido, é útil estabelecer que o "som", por exemplo, não será percebido na camada estritamente fonética das palavras que sustentam o poema, mas na faixa semântica em que esses símbolos verbais possam indicar referentes que passamos a chamar de "valores sonoros". Essa tática contraria apenas aparentemente a tese, acima defendida, de que os signos metafóricos de Trakl tendem a desconhecer o nível do referente empírico, pois vai-se ver, adiante, que o significado que eles propõem não coincide com nenhuma descrição conhecida de coisas conhecidas; antes as transubstanciam em correlato objetivo - de uma experiência subjetiva que não poderia ser articulada de outra maneira.

Feita essa ressalva, fica esclarecido que esta abordagem parte do pressuposto de que o caráter perceptual de referência a fenômenos acústicos funciona como "som" no processo da montagem, o mesmo acontecendo em relação aos termos que, na linguagem ordinária, indicam cor e movimento, sejam eles substantivos, adjetivos, verbos ou advérbios.

Veja-se, nessa perspectiva, a montagem de som, cor e movimento em

Sommer

Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.
Tiefer neigt sich das Korn,
Der rote Mohn.

Schwarzes Gewitter droht
Über dem Hügel.
Das alte Lied der Grille
Erstirbt im Feld.

Nimmer regt sich das Laub
Der Kastanie.
Auf der Wendeltreppe
Rauscht dein Kleid.

Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;
Eine silberne Hand
Löschte sie aus;

Windstille, sternlose Nacht. (223)

A peça compõe-se de quatro quadras não rimadas e de um verso isolado no final. O conjunto é assinalado pela junção de imagens visuais (fanopéias): sua função é objetivar o tema proposto no título. Os "quadros" apresentados pelo poeta são descontínuos, mas uma simetria discernível liga as estrofes, notadamente no que diz respeito à distribuição de dados visuais: nos termos de uma montagem eisensteiniana, cada uma das quadras contém duas "tomadas" independentes, delimitadas por recursos de pontuação (ponto final nas três primeiras estrofes, ponto e vírgula na quarta, ponto final no último verso).

O esquema abaixo reproduz essas relações:

Estrofe I : Imagem a) Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.

Imagem b) Tiefer neigt sich das Korn,
Der rote Mohn.

Estrofe II : Imagem a) Schwarzes Gewitter droht
Über dem Hügel.

(223) Verão. Ao anoitecer silencia o lamento/ Do cuco na floresta./ Mais profundamente inclina-se o trigo,/ A papoula vermelha.// Negra tempestade ameaça/ Em cima da colina./ A velha canção do grilo/ Agoniza no campo.// Não mais se move a folhagem/ Do castanheiro./ Na escada em caracol/ Rumoreja teu vestido.// Silente luz a vela/ No quarto escuro;/ Uma mão argêntea apagou-a; // Calmaria, noite sem estrelas. (HKA 136).

Imagem b) Das alte Lied der Grille
Eretirbt im Feld.

Estrofe III : Imagem a) Nimmer regt sich das Laub
Der Kastanie.

Imagem b) Auf der Wendeltreppe
Rauscht dein Kleid.

Estrofe IV : Imagem a) Stille leuchtet die Kerze
Im dunklen Zimmer;

Imagem b) Eine silberne Hand
Löschte sie aus;

Estrofe	I		II		III		IV	
Imagem	a	b	a	b	a	b	a	b

Apesar da repartição exata de duas imagens para cada estrofe, a alternância de cenas interiores e exteriores opera numa base desigual. É fácil notar que os "exteriores" avançam da primeira estrofe até a metade da terceira, dando lugar à série de "interiores" que vão desse ponto até o fim da quarta quadra; no verso final,

Windstille, sternlose Nacht

trata-se de um novo "exterior", que remete de volta ao início e ao título da peça.

Outro dado que caracteriza a estrutura deste poema - também constituído por fragmentos de paisagem articulados parataticamente, é a freqüente quebra do verso. Na verdade, esse expediente pode ser observado na peça toda, da primeira à última quadra e sempre nos mesmos lugares: fim do primeiro e fim do terceiro versos. É evidente que o recurso não foi acionado por acaso; ele cumpre uma função estética definida, pois "todo deslocamento entre o corte métrico e o corte sintático é uma dissonância que se resolve quando, depois de uma série de deslocamentos, a pausa sintática - acaba coincidindo com o termo da série rítmica" (224). É exatamente

(224) V. Serguei Eisenstein - Reflexões de um Cineasta, p. 106.

te o que aqui acontece, visto que o poema alcança o ponto de repouso no fim da última quadra, solucionando a tensão rítmica provocada pelo emprego reiterado do "rejet". Esse descanso, que antecede o verso final, assimila-se, dessa maneira, ao próprio enunciado da última frase, onde, à quietude do vento, se soma a escuridão da noite sem estrelas em que termina o poema:

Windstille, sternlose Nacht.

Em termos visuais, entretanto, a quebra do verso é um tipo de "corte" no processo específico da montagem. Tome-se como exemplo a metade inicial da primeira estrofe:

Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald.

O plano geral do anoitecer, visível no primeiro verso, passa a plano próximo no segundo, onde o ângulo de visão se restringe para destacar o cuco na floresta. Nessa redução do campo visual, possibilitada pela mudança repentina do plano, o pássaro se torna sujeito concreto do lamento ainda indefinido (e portanto mais vasto, principalmente se associado a "anoitecer") anunciado na linha precedente. Esse mesmo critério de visualização - passagem de um plano maior para um mais restrito, através do "corte" representado pelo "rejet" é cabível nos casos similares de encadeamento verificados no poema (*).

(*) A leitura aqui proposta pode ancorar-se em verificações que partam de premissas mais voltadas para a armação rítmica e sonora do que para a visualidade propriamente dita dos versos de Trakl. É o que nos ensina H. Wetzel nas páginas 76 e seguintes do seu trabalho. Segundo Wetzel, o recorte sintático da frase em geral estabelece os limites do por menor imagético, destacando-o do seguinte. É auxiliado, nessa função, pelo limite do verso, quando este coincide com o ponto ou o ponto e vírgula. Muitas vezes, porém, a continuidade sintática e sonora da imagem pode ser fraturada pelo "rejet". Nessa eventualidade, o arco rítmico que o poeta estabelece no verso fica também segmentado. A consequência inevitável é que elementos "dísparos" se vejam justapostos e forçados a integrar uma unidade que, nesse momento, patenteia sua composição heterogênea. Nos versos citados,

Am Abend schweigt die Klage
Des Kuckucks im Wald

o portador natural de "Klage" (lamento) é "Kuckuck" (cuco); ambos estão separados, no entanto, pela quebra do verso. Em vista dessa decupagem, o "lamento" atua, preferencialmente, na unidade em que se encontra o "anoitecer" (Abend), ao passo que o "cuco" se liga - mais a "floresta" (Wald) do que a "Klage", nessa medida contrariando

Mas a montagem, nesta peça, não se limita apenas à alternância de "interiores" e "exteriores" ou à mudança de planos graças à atuação dos "cortes" - decupagem. A modalidade mais abrangente de montagem, neste poema, é a de som, cor e movimento, aqui provisoriamente entendidos como referentes dos símbolos verbais articulados pelo poeta.

Mais concretamente, o tipo de referência perceptual da primeira frase da estrofe I, que abrange os dois versos iniciais, é evidentemente acústico (aqui designado por S = som), pois a ênfase do enunciado incide sobre o silêncio do "lamento" (Klage), até então atuante, do pássaro na floresta. A segunda metade da quadra, entretanto, aciona o movimento (M) no terceiro verso e a cor (C) no último. Os signos que veiculam esses dois valores são, respectivamente, o verbo e o adjetivo.

Os mesmos elementos cromáticos, cinéticos e sonoros são reencontrados na estrofe II, formando uma seqüência diferente: em primeiro lugar, cor (Schwarzes Gewitter/ tempestade negra); em segundo, movimento (a tempestade "ameaça"/ droht) e, em terceiro, som (a canção do grilo agoniza/ das alte Lied der Grille erstirbt).

A estrofe III começa articulando valores associados ao movimento (a folhagem nunca se agita/nimmer regt sich das Laub);

uma leitura exclusivamente atenta ao plano sintático usual da frase. O reforço para tal alternativa poderia ser encontrado, ainda, na própria camada vocálica do verso, uma vez que a sucessão de "ás" acentuados da primeira linha (Am Abend... KlAge) apela sonoramente - como a montagem "cinematográfica" o fizera visualmente - para a atenção do leitor, facilitando mais a ligação de "Klage" com "Abend" do que com "Kuckuck", cujas duas vogais escuras o isolam não só do verso anterior (marcado pelas vogais abertas), como também dos elementos que atuam na linha em que está instalado. Essa circunstância vem ao encontro da leitura acima proposta, no sentido de que haveria, no processo de corte aqui percebido, uma redução do campo visual, tendente a destacar, num "close" captado pelo olho - pela palavra-olho de Trakl - o pássaro no meio de uma floresta, da mesma forma que, isomorficamente, o ouvido distingue as vogais escuras "u" no meio de tantos "ás":

Am	Abend	schweigt	die	Klage
(A)	(A)	(ai)	(i)	(A)

Des	Kuckucks	im	Wald
(e)	(U) (U)		(A)

o objeto que não se move é portador de uma cor não expressa, mas implícita (folhagem do castanheiro/ Laub der Kastanie); o verso final destaca um valor acústico contido no verbo onomatopaico (rauschen /rumorejar).

Os dois versos iniciais da estrofe IV assinalam primeiramente o som e o movimento (stille/ quietamente, silenciosamente) e depois a cor (quarto escuro/ im dunklen Zimmer); os dois últimos enfatizam simultaneamente a cor (mão argêntea/ silberne Hand) e o movimento associado a cor (apagar/ auslöschen).

Quanto ao último verso do poema, é possível verificar que nele são remanipulados os mesmos valores distribuídos nas quatro quadras precedentes se se considerar que: a) a palavra complexa "Windstille" (calmaria, quietude do vento) integra, seja na forma de substantivo - pela qual optamos - seja na de adjetivo flexionado, os termos "Wind" (vento), que indica movimento, e "Stille"(quietude, silêncio), ou "still" (quieto, silencioso), que, no esquema aqui seguido, assinalam o som; b) o sintagma "sternlose Nacht" (noite sem estrelas) remete à cor enquanto considerada fenômeno de luz.

Observa-se, porém, neste verso isolado, uma particularidade semântica importante, pois nele termina um processo que já podia ser notado no resto da peça, ou seja, a suspensão de movimento e som (através de "Windstille") e a anulação da cor (através de "sternlose Nacht").

Introduzindo-se esses dados num esquema, o resultado é o seguinte:

Estrofe I	: S
	MC
Estrofe II	: MC
	S
Estrofe III	: MC
	S
Estrofe IV	: SM
	MC
Último verso:	M S C

Do exposto é possível concluir que o poema, através de um processo de montagem que inclui som, cor e movimento, agrupa

porções descontínuas de realidade veiculadas por representações verbais de caráter eminentemente visual. A justaposição dessas representações engendra a imagem integral do "verão" anunciado no título. O que parece caracterizá-la é a oposição de "exteriores" e "interiores" surpreendidos em vários planos. Nos "exteriores", é reconhecível o completo domínio do elemento paisagístico; nos "interiores" prevalece a presença humana, revelada através de "teu vestido" (dein Kleid, estrofe III, verso 4) e "mão argêntea" (silberne Hand, estrofe IV, verso 3). A seleção de pormenores é realizada a partir de um ângulo de visão determinado - o do "eu" lírico, que no poema jamais se nomeia. A extrema discrição do enunciado não permite a elaboração minuciosa de um "entrecho": ele parece perfazer-se na exata medida em que cria uma "atmosfera". Nesse clima lírico, entretanto, introduz-se sutilmente uma figura feminina, mas ela é percebida apenas de raspão através dos pormenores acima mencionados. Apesar de tão fugidía, no entanto, ela o é menos do que o "eu" lírico, que permanece totalmente encoberto. A presença deste só se manifesta indiretamente - na decisão e na maneira de escolher e agrupar os dados que objetivam uma "Stimmung". Mas a mente do leitor, solicitada pelo mistério, esboça conjeturas tendentes a decifrar e dar sentido a esse arranjo arisco, a essa montagem que sonega conclusões. Uma de suas criações possíveis, diante dos dados justapostos no poema, é que estes versos propõem o clima emocional de um encontro - encontro tão vedado que se esquivava a qualquer forma de concretização. Assim, a única luz interior a que aqui se faz menção se apaga - e com isso o olho-palavra trakliano arrasta consigo, para uma noite sem estrelas, o olho de quem lê e traduz mentalmente em imagens as representações montadas no corpo do poema.

As representações que atraem "pedaços de paisagem" para o poema têm um caráter indicativo e "icônico" na medida em que deixam transparecer, na peça, o nível do referente empírico. Mas é necessário, no plano da compreensão estética da obra, não perder de

vista a complexidade dessa relação. Esta traduz-se, primeiramente, no fato de que o texto resultou de uma operação que incluiu seleção e arranjo de pormenores descontínuos. Isto é: ele foi montado pelo poeta. Mas o conceito de montagem implica, ao lado da justaposição, a produção de sentido. Nessa medida, é importante salientar que os elementos-base de que no caso se valeu a montagem - (som, cor e movimento) passaram - como se advertiu no início deste capítulo - de objetos indicados por signos lingüísticos a correlatos objetivos de uma experiência vivida ou imaginada, uma vez que aqui não se trata de mera descrição. Mais precisamente: no contexto da peça eles concretizam uma emoção - por exemplo, a que converge para a figura feminina que perpassa quase invisível o poema. Nessa medida, as imagens que aqui se juntam não são reprodutoras de realidades empíricas por meio de símbolos verbais: são veículos evocadores de uma vivência. O som, a cor e o movimento manipulados através de palavras no poema atendem, portanto, a uma dupla missão:

a) projetar na mente do leitor a "imagem" de um verão, tema da peça, por meio de uma montagem de representações resultantes de combinações diferentes desses elementos;

b) através dessa imagem, induzi-lo à experiência emocional que o fenômeno passou a representar em nível metafórico.

Nessa ordem de cogitações, é válido supor que o verão de que aqui se trata é contemporaneamente natural e humano, exterior e interno - confirmando, assim, num plano semântico, a tensão estrutural que se arma entre os "interiores" e os "exteriores" acionados no processo integral de articulação do poema.

Aceita essa colocação, cabe à peça de Trakl o que o expressionista Max Beckmann afirmou sobre a "realidade desconhecida" que seus quadros tentam captar: "Quem quer compreender o invisível precisa penetrar o mais profundamente possível no que é visível. Meu objetivo é tornar o invisível visível através da realidade"(225).

(225) Apud Walter Hesse - Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburgo, Rowohlt, 1956, p. 108.

3. Imagem e Comentário

Grande número de poemas, na obra de Trakl, perseveram, de começo a fim, na junção de imagens. Mas isso não implica, porventura, em que tenham desistido de significar alguma coisa. Pelo contrário, o que realmente acontece é uma proliferação semântica conseqüente a uma inesperada inversão no método de compor, isto é, o poeta não parte mais de uma "idéia" tendente a receber corpo verbal no poema: prefere justapor representações "desconexas" de cuja colisão podem saltar significados imprevistos. Nessa medida, é válido afirmar, a respeito de Trakl, o que Valéry disse sobre o poema de Mallarmé: neste, o "fundo" não é mais a causa da "forma", mas um dos seus efeitos (226).

Aceita essa colocação, é admissível pensar, por outro lado, que "o sentido da imagem é a própria imagem: não se pode dizer com outras palavras. A imagem explica-se a si mesma. Sentido e imagem são a mesma coisa" (227). "Sommer" seria, nesse ponto, um exemplo monolítico. O "verão" que se lança ao encontro da imaginação de quem o lê, reflete e revela, através da ação especular da metáfora, uma paisagem simultaneamente externa e interna, isto é, capaz de consolidar o momento privilegiado de uma percepção, lá fora, de uma experiência que se articula aquí dentro. Como diz com eloqüência Octavio Paz: "Para que as palavras nos falem dessa 'outra coisa' de que nos fala todo poema, é necessário que também nos falem disto e daquilo" (228). Trakl realiza essa manobra juntando representações descontínuas, isto é, que não derivam umas das outras. É nesse sentido que os seus laços de união passam de causais a locais. Esse expediente verbal elimina, evidentemente, a necessidade de suportes explicativos, pois a eficácia do poema não depende de

(226) Apud Gerhard Neumann - "Die 'absolute Metapher'". Poetica, Munique, 3, 1-2, 1970, p. 198.

(227) Octavio Paz - Signos em Rotação. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972, p. 47.

(228) id., ibid., p. 55.

nada que se assemelhe a formulações de cunho lógico-discursivo. Isso significa que as imagens apresentam o objeto do poema, ao invés de rodeá-lo de comentários. Nessa medida, é lícito concluir que o poeta não está tentando apenas descrever, mas propor ao leitor algo mais do que a reprodução acurada de uma realidade externa.

Há casos, entretanto, em que o poema se organiza na base de imagens comentadas. Mas o comentário, como tal, não é um corpo estranho: participa da economia da peça ao propor-se como vetor de construção contrapontística. É o que se observa, por exemplo, em

Unterwegs

- I
- 1 Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer;
 - 2 Ein Duft von Teer; das leise Rauschen roter Platanen;
 - 3 Der dunkle Flug der Dohlen; am Platz zog eine Wache auf.
 - 4 Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken; immer wieder kehrt dieser vergangene Abend.
 - 5 Im Nebenzimmer spielt die Schwester eine Sonate von Schubert.
 - 6 Sehr leise sinkt ihr Lächeln in den verfallenen Brunnen,
 - 7 Der bläulich in der Dämmerung rauscht. O, wie alt ist unser Geschlecht.
 - 8 Jemand flüstert drunten im Garten; jemand hat diesen schwarzen Himmel verlassen.
 - 9 Auf der Kommode duften Apfel. Grossmutter zündet goldene Kerzen an.
- II
- 10 O, wie mild ist der Herbst. Leise klingen unsere Schritte im alten Park
 - 11 Unter hohen Bäumen. O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der Dämmerung.
 - 12 Der blaue Quell zu deinen Füßen, geheimnisvoll die rote Stille deines Munds,
 - 13 Umdüstert vom Schlummer des Laubs, dem dunklen Gold verfallener Sonnenblumen.
 - 14 Deine Lider sind schwer von Mohn und träumen leise auf meiner Stirne.
 - 15 Sanfte Glocken durchzittern die Brust. Eine blaue Wolke
 - 16 Ist dein Antlitz auf mich gesunken in der Dämmerung.
- III
- 17 Ein Lied zur Gitarre, das in einer fremden Schenke erklingt,
 - 18 Die wilden Hollunderbüsche dort, ein lang vergangener Novembertag,
 - 19 Vertraute Schritte auf der dämmernden Stiege, der Anblick gebräunter Balken,
 - 20 Ein offenes Fenster, an dem ein süßes Hoffen zurückblieb -
 - 21 Unendlich ist das alles, o Gott, dass man erschüttert ins Knie bricht.

- IV 22 O wie dunkel ist diese Nacht. Eine purpurne Flamme
 23 Erlosch an meinem Mund. In der Stille
 24 Erstirbt der bangen Seele einsames Saitenspiel.
 25 Lass, wenn trunken von Wein das Haupt in die Gosse
 sinkt. (229)

Quatro blocos desiguais, aqui designados por estrofes, compõem o poema. Sua unidade reside não só na decisão do poeta de justapor (e às vezes "superpor") os lances visuais, como também de balizá-los com "legendas", aqui configuradas pelas mudanças de registro da linguagem.

Do ponto de vista de uma montagem eisensteiniana, são discerníveis, no poema, várias "seqüências" distribuídas pelas quatro estrofes. O conjunto delas sugere todo um roteiro, reconhecível na passagem de "Abend" (anoitecer, primeira linha da primeira estrofe) a "Nacht" (noite, compasso inicial da última).

Um levantamento do texto, por partes, mostra que, na estrofe I (versos 1 a 9), a primeira seqüência abrange os quatro versos iniciais:

(229) A Caminho. Ao anoitecer eles levaram o estranho para a câmara mortuária./ Um cheiro de alcatrão; o leve sussurro de plátanos vermelhos;/ O voo escuro das gralhas; na praça montou guarda uma sentinela./ O sol afundou em linhos negros; sempre retorna - este anoitecer passado./ No aposento contíguo a irmã toca uma sonata de Schubert./ Muito suave afunda o seu sorriso na fonte em ruínas,/ Que azulada sussurra no crepúsculo. Ó, como é velha nossa estirpe./ Alguém cochicha lá em baixo no jardim; alguém abandonou este céu negro./ Sobre a cômoda exalam perfume.. as maçãs. A avó acende velas douradas.// Ó, como é suave o outono. Leves soam nossos passos no velho parque;/ Sob árvores altas./ Ó, como é grave o semblante de jacinto de crepúsculo./ A fonte azul a teus pés, misterioso o silêncio vermelho de tua boca,/ Rodeada de sombras pela sonolência da folhagem, pelo ouro escuro de girassóis fanados./ Tuas pálpebras estão tão pesadas de papoula e sonham de leve sobre minha fronte.// Sinos suaves fazem o peito estremecer.// Uma nuvem azul/ O teu semblante - afundou sobre mim no crepúsculo.// Uma canção à guitarra, que ressoa numa taverna estranha,/ Os selvagens arbustos de sabugueiro, um dia de novembro há muito tempo passado,/ Passos familiares pela escada na penumbra, a vista de vigas escurecidas,/ Uma janela aberta, onde permaneceu uma doce esperança - // Indizível é tudo isso, o Deus, que se cai abalado de joelhos.// Ó, como é escura esta noite. Uma chama purpúrea/ Apagou-se junto a minha boca. No silêncio/ Agoniza o solitário som de cordas da alma amedrontada./ Deixe, quando bêbada de vinho a cabeça afunda na sarjeta (HKA 81-82).

1. Am Abend trugen sie den Fremden in die Totenkammer;
2. Ein Duft von Teer; das leise Rauschen roter Platanen;
3. Der dunkle Flug von Dohlen; am Platz zog eine Wache auf.
4. Die Sonne ist in schwarze Linnen gesunken; immer wieder kehrt dieser vergangene Abend.

Outra vez, depara-se, aqui, com um verdadeiro "registro de tomadas". A novidade, agora, é que na "folha de montagem" se introduz a notação de uma percepção auditiva (das leise Rauschen - roter Platanen/ o leve sussurrar de plátanos vermelhos) e de outra olfativa (ein Duft von Teer/ um cheiro de alcatrão), justapostas e integradas na mesma linha (verso 2).

Vista em detalhes, a seqüência mostra que o verso 1 engloba uma "tomada" inteira. Embora ela esteja povoada, não é possível determinar quem são suas personagens, mascaradas pela generalidade de "sis" (eles, elas). O olho-palavra que não as individualiza passa, nos versos seguintes, a colher agilmente pormenores; a essa altura, a estrutura frásica das linhas 2, 3 e 4, divididas em dois segmentos, adapta-se à vontade de enumeração do poeta, misturando planos e esferas sensoriais: nessa manobra nivelam-se, por exemplo, o "cheiro de alcatrão" (Duft von Teer), o "rumorejar de plátanos" (Rauschen roter Platanen) e o "vôo de gralhas" (Flug von Dohlen). Mas essa minuciosidade é caótica apenas na aparência, pois os ingredientes díspares integram um quadro único. O elemento unificador dos detalhes é o enunciado em forma de comentário que aparece no segundo segmento do último verso da seqüência:

immer wieder kehrt dieser vergangene Abend (verso 4)

Vê-se que esta frase, ao contrário das anteriores, está articulada no presente do indicativo: mesmo as nominais pertencem à constelação de perfeito e imperfeito que rege os enunciados precedentes. A conclusão mais óbvia é que aqui se trata de um registro de memória, ou melhor: de um passado que se torna presente no anoitecer que agora se repete. A função da frase-comentário é, nessa medida, orien-

tar semânticamente os sintagmas que a precederam, integrando-os num mesmo bloco visual e significativo: montagem de imagem e comentário.

A segunda seqüência da estrofe I vai do verso 5 ao verso 7, iniciando-se pela transcrição "prosaica" de uma percepção acústica. Através desta, entretanto, introduz-se na peça a "irmã" (Schwester), figura importante na lírica de Trakl; e, em consonância com o "prosaísmo" do seu enunciado, o verso 5 parece propor uma situação característica da prosa, que envolve o problema da "perspectiva". Isto é: se a irmã é percebida na medida em que toca uma sonata no "quarto contíguo" (Nebenzimmer), é evidente que o "eu" lírico, agora incumbido de narrar, não a abrange com o olhar, embora esteja atento à sua presença. Com isso ele atesta não só sua atuação no poema, mas também ajuda a explicar a ocorrência de "nós" na estrofe seguinte (II), pois "eu" lírico e irmã são personagens deste poema.

O verso 6 e o verso 7 realizam novo tipo de montagem operando a fusão de dois "recortes": o sorriso da irmã e a fonte no crepúsculo. Em termos puramente visuais, o processo assemelha-se a uma superposição cinematográfica de planos através da "dupla exposição". O resultado é a interpenetração das representações - o sorriso da irmã mergulhado na fonte sobre um plano em profundidade que destaca o crepúsculo. O comentário que acompanha a montagem é o segundo segmento do verso 7:

O, wie alt ist unser Geschlecht

Percebe-se que a frase exclamativa canaliza o entendimento da imagem, na medida em que, através da exclamação, o "eu" lírico expressa diretamente a emoção condensada no arranjo verbal-visual precedente e, dessa forma, atrai o leitor para a vibração afetiva que ela presentifica. Isto é: vista à luz deste comentário emotivo - desta "legenda" - a imagem construída no verso e meio precedentes sintetiza a decadência de uma "estirpe" (Geschlecht), uma vez que o poeta os associa numa única seqüência. Atesta-o não só o emprego de "alt" (velha) para qualificar a "estirpe", como também a escolha de -

"verfallen" (em ruínas, decadente) para descrever a "fonte" (Brunnen) no "crepúsculo" (Dämmerung).

A terceira seqüência da estrofe I (versos 8 e 9), desa acompanhada de comentário, mostra-se isomórfica em relação à primeira (versos 1 a 4), na medida em que: a) insiste na indefinição das personagens, pois da mesma forma que, no verso 1, se falou num vago "sie", aqui se fala em "jemand" (alguém) nas duas metades da linha 8: é outra presença que o olho não detecta, porque ela ou sussurra "já em baixo no jardim" (drunten im Garten), ou então já "abandonou este céu negro" (hat diesen schwarzen Himmel verlassen); b) reitera a notação olfativa, desta vez mais localizada: as maçãs exalam perfume "sobre a cômoda" (auf der Kommode); c) acrescenta nova figura à constelação familiar formada pela "irmã" e pela "estirpe": a "avó" (Grossmutter), que acende as velas douradas do verso 9. Em face dessas convergências (e reiterações) é possível situar a série imagética nos parâmetros explicativos do primeiro comentário (immer wieder kehrt dieser vergangene Abend), circunstância capaz de assimilá-la a uma "repetição" ou a novo registro de memória.

A estrofe II (versos 10-16) inverte o procedimento observado na estrofe I na medida em que, ao contrário desta, faz o comentário preceder a imagem. Em função desse novo módulo de combinação, é possível distinguir nesta estrofe duas seqüências principais: a primeira ocupa a linha 10 inteira e a metade do verso 11; a segunda vai do segundo segmento desta até o verso 16. Os dois comentários que se ajustam ao bloco reproduzem basicamente o mesmo modelo de frase exclamativa da primeira estrofe:

O, wie mild ist der Herbst (v. 10)

O, wie ernst ist das hyazinthene Antlitz der
Dämmerung (v. 11)

O traço distintivo entre os dois últimos comentários é a incorporação, por parte do segundo, de uma metáfora (das hyazinthene Antlitz der Dämmerung/ o semblante de jacinto do crepúsculo). Nessa medida, não é inviável pensar que, dentro mesmo do comentário veiculado pe-

la segunda frase exclamativa, se repete a combinação de imagem e comentário percebida no plano mais geral do poema. Essa ocorrência - convida o leitor a ver o teor do conjunto na tática da unidade.

Considerada globalmente, a estrofe II usa recursos análogos aos empregados na primeira, não só no sentido de que se organiza na base de imagens comentadas (embora invertendo a ordem desses elementos), mas também no de que aqui se rearticulam: a) o processo enumerativo (através da junção paratática de fragmentos visuais); b) movimentação das mesmas personagens (a "irmã" e o "eu" lírico povoam toda a estrofe II, assinalados coletivamente por "nós" - implícito no possessivo "unser"; contrariamente ao que acontecera na estrofe I, quem não aparece diretamente nomeada é a irmã: ela com parece mais subentendida do que assinalada, através de detalhes isolados - teus pés, tua boca, tuas pálpebras, teu semblante; o "eu" lírico, no entanto, nomeia-se quando fala expressamente em "minha - fronte" - meine Stirne - no verso 14 e "sobre mim" - auf mich - na última linha, ao contrário do que ocorrera na estrofe I, onde se mantivera eclipsado).

Na estrofe III (versos 17-21) a conjugação de imagem e "legenda" volta à ordem inicial (estrofe I): primeiro articulam - se as imagens, depois aparece o comentário, que ocupa toda a última linha do bloco (verso 21):

Unsäglich ist das alles, o Gott, dass man erschüttert
ins Knie bricht.

A presença do adjetivo "indizível" (unsäglich) neste comentário leva-nos a supor que as representações justapostas da estrofe tendiam a configurar a "imagem" de algo que, apesar de existente e cognoscível, não pôde ser expresso - como se se tratasse de coisas reais ou possíveis sobre cuja natureza não fosse praticável dizer nada literal (V. capítulo sobre a "metáfora absoluta"). Essa circunstância - parece confirmar a estreita relação sintática e semântica que no poema se trava entre imagem e comentário.

A estrofe IV (versos 22-25) também começa com um co -

mentário (O wie dunkel ist diese Nacht/ Ó como é escura esta noite) na forma de exclamação. Os detalhes visuais que se seguem parecem - balizados por ele, pois a escuridão é o tom que aqui predomina, desde a "chama purpúrea" (purpurne Flamme) que se apaga junto à boca do "eu" lírico, até a perda de consciência assinalada não só pelo silêncio que toma conta da "alma" (Seele, verso 24), mas também pela cabeça embriagada que afunda na "sarjeta" (Gosse, verso 25).

Diante do exposto, é possível verificar, no poema, o cruzamento de dois níveis de linguagem: no primeiro, constroem - se os arranjos móveis de metáforas visuais; no segundo, a "voz" do poeta comenta-os emotivamente. Nesse sentido, à série de "planos" corresponde a série de comentários. Estes inscrevem-se no texto como "legendas", que assinalam o caráter dramático da peça: sua existência como tal se deve a uma mudança no registro da linguagem, que - desloca a ênfase da mensagem para o remetente. Mas essa troca de diapasão pode, até certo ponto, ser vista também como manobra de apelo direto ao leitor: nessa medida, o comentário corresponderia - ao exercício da função conativa da linguagem dentro do poema (230). Visto ainda que as frases exclamativas, veículos dos comentários, interagem junto à trama imagética da peça, ancorando-a em sua tarefa semântica - que pode ser a sinalização da "indizibilidade" - é viável admitir que Trakl aciona aqui um dispositivo de montagem que propicia a colisão de dois níveis distintos de vivência e verbalização para abrir caminho aos propósitos tateantes do poema. Realiza, nesse ato, uma virtual operação metalingüística, pois, no contraponto que se estabelece entre a imagem e a "legenda" percebe-se que o poeta, ao proferir o comentário, dimensiona afetivamente a junção dos pormenores visuais da peça. Parece, nesse momento, exteriorizar a sua forma de participação na experiência poética articulada pelo

(230) Sobre as funções "emotiva", "conativa" e "poética" da linguagem, V. Roman Jakobson - Linguística e Comunicação. - São Paulo, Cultrix, 1970, pp. 122-125.

texto e, nesse lance, sugere uma orientação de leitura, ou seja: o "indizível" deste arranjo de imagem e comentário é o sentido que ambos vocativamente evocam.

4. Retrato-Montagem

Uma característica importante da arte verbal de Georg Trakl é a recorrência da sinestesia. Esse fato não tem passado despercebido em nenhum estudo moderno sobre o poeta: resume-o a descrição global de sua obra como sendo uma "poesia dos sentidos trocados" (231). Nessa medida, é possível conjecturar que grande parte do fascínio exercido por Trakl advém da "permutabilidade dos atributos dos órgãos sensoriais", conforme sugere Diana O. Hinze (232). O recurso constante à sinestesia, por parte do poeta, teria inclusive contribuído para que a crítica dos anos 20 e 30 considerasse sua obra como o conjunto de "imagens de um louco" (233), distorção que ainda hoje se repete (234).

Na perspectiva deste trabalho, entretanto, o que realmente interessa, no que diz respeito à metáfora sinestésica de Trakl, é a verificação de que a "abertura" do poeta a "todas as percepções sensoriais" aproxima decisivamente o seu poema de "artes como a pintura, a música, o desenho e o cinema" (235). Nesse sentido, não é de se estranhar que Anton Webern e Paul Hindemith tenham musicado peças como "Trompeten" (Trombetas) e "Die Sonne" (O Sol), nem que a grande maioria dos estudiosos de Trakl insista em ressaltar a musicalidade do seu poema: esta é entendida não só como resultado da combinação refinada de metros e ritmos - componentes diretamente "musicais" do verso - mas também como a "composição de imagens que

(231) Erna Kritsch, apud Diana O. Hinze - "Trakl, Kokoschka und Kubin". Romanisch-Germanische Monatschrift, Heidelberg, 21,1, 1971, p. 72; K.L. Schneider, op. cit., p. 135.

(232) Op. cit., p. 72.

(233) id. ibid., p. 73.

(234) Em seu número de 24 a 30 de abril deste ano, a revista francesa "L'Express" publicou matéria de duas páginas sobre Trakl (em torno do aparecimento, em Paris, da tradução de suas obras completas e do estudo "Situation de Georg Trakl", de Jean-Michel Palmier) sob o título: "Um alucinado em tempo de valsa". Nesse artigo, Trakl é apresentado jornalisticamente ao público francês como "alcoólatra, viciado em drogas, talvez louco, mas um gênio" (pp.63-64).

(235) Diana O. Hinze, op. cit., pp. 72-73.

freqüentemente põe de lado a realidade empírica e se orienta segundo a lei da obra de arte" que se pode chamar de "musical" na medida em que renuncia, como a música, à "reprodução da realidade" (236).

As relações do poema trakliano com a pintura evidenciam-se claramente em virtude da aptidão visual da "fanopéia", tal como aqui foi assinalado. Mas essa afinidade pode ser aferida também pela freqüência com que convoca o adjetivo de cor para veicular estados de ânimo, nessa medida confirmando a relevância que este poema atribui à homologia entre o dado óptico e a experiência emocional. Mesmo a biografia do poeta parece reforçar essa convergência: Oskar Kokoschka relata que Trakl costumava visitá-lo em seu "atêlier" em Viena quando compunha uma de suas obras-primas - o quadro intitulado "Windsbraut" (Noiva do Vento) a que faz referência expressa o poema "Die Nacht" (A Noite):

Über schwärzliche Klippen
Stürzt todestrunken
Die erglühende Windsbraut (237)

Kokoschka, certamente atraído pela "plasticidade" das peças poéticas traklianas, formulou o desejo de transportar para a tela sua leitura de Trakl, embora jamais o tenha realizado; quem o fez foi Alfred Kubin, autor de ilustrações esteticamente relevantes dos poemas em prosa de lírico austríaco. A esse respeito, Diana O. Hinze conta que, em 1931, Ernst Jünger analisou (em "Staubdämonen") o mundo tal como este se organiza nos desenhos de Kubin: segundo a ensaísta alemã, o que Jünger escreveu poderia ser assumido quase literalmente por Trakl (238). Isto é: tanto nos traços de Kubin como nos poemas de Trakl é fraturado o contexto habitual das coisas e o invisível surge através do visível tornado "transparente, fragmentado, ambíguo, suspeito" (239), circunstância que enseja a percepção -

(236) Heinz Wetzel, op. cit., p. 11.

(237) Sobre recifes enegrecidos/ Precipita-se embriagada de morte/ A enrubescida noiva do vento (HKA 160, v. 16-18). Cf. Diana O. Hinze, op. cit., p. 73.

(238) In: op. cit., p. 75.

(239) id. *ibid.*

de uma intensa comunicabilidade entre a arte trakliana e a pintura e o desenho de sua época.

Essa ordem de considerações válida, por outro lado, a afirmação de que alguns poemas de Trakl parecem propor-se à leitura como "retratos" realizados na base de montagem, embora isso não signifique que tenham em algum momento negligenciado, em favor de uma "descrição" prosaica, a ênfase essencial sobre a palavra. Pelo contrário, o que realmente ocorre é que a potencialidade visual da metáfora trakliana tende a estruturar o poema em função de aptidões - "plásticas" apoiadas no seu virtuosismo "musical" (nos dois sentidos que acima se deu ao termo). É evidente que, colocado nessa perspectiva, o poeta rejeita padrões que poderiam ser considerados acadêmicos, uma vez que as peças que compõe resultam de uma operação - radicalmente diversa da que associa a "beleza plástica" à imitação (ou descrição) servil do objeto. Em outras palavras, o que o poeta vê no retratado e realiza no poema é muito menos um delineamento de exterioridades do que uma interpretação.

Veja-se o exemplo oferecido pela primeira quadra do soneto "Afra":

- 1 Ein Kind mit braunem Haar. Gebet und Amen
- 2 Verdunkeln still die abendliche Kühle
3. Und Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen
4. ~~Von~~ Sonnenblumen, Angst und grauer Schwüle. (240)

Aquí são ativados alguns recursos de montagem típicos de Trakl: atesta-o, por exemplo, o primeiro verso. Neste, em função da decupagem e da pausa longa do fim da linha, a primeira frase (Ein Kind mit braunem Haar/ Uma criança de cabelos castanhos) passa a incorporar, na leitura, o segmento inicial da segunda (Gebet und Amen/ Oração e amém). Em vista disso, a oração nominal que se refere à criança é necessariamente envolvida, através da justaposição ,

(240) Afra. Uma criança de cabelos castanhos. Oração e amém/ Obscurecem silenciosamente o frescor do anoitecer/ E o sorriso de Afra vermelho na moldura amarela/ De girassóis, medo e morango cinzento (HKA 108).

pela força semântica de "oração" e "amém", dispostas no mesmo espaço linear. Essa junção vê-se sustentada, no plano sonoro do verso, pela assonância dos "ás" que modulam a escala vocálica da linha:

Ein Kind mit BrAunem HAAr. Gebet und Amen

O resultado é a conexão que se estabelece entre os sintagmas que - apresentam a criança e os dois substantivos que evocam a devoção . Vista desse ângulo, a fratura produzida pelo "rejet" enseja uma montagem que introduz a criança num clima de manifesta religiosidade. Essa leitura é fortalecida quando se tem em mente que "Afra", a figura inscrita no título, é a santa mártir que se tornou padroeira de Augsburg. A atmosfera de contrição, criada pelo verso 1, é frisa da na linha seguinte por noções de obscuridade, silêncio e frescor. Estas são transmitidas pelo verbo "verdunkeln" (cuja vogal escura carrega o primeiro icto do verso), pelo advérbio "still" (que repercute sonoramente, através da vogal i e da líquida l, no sintagma - contíguo - "abendliche Kühle", apoiando, dessa forma, no plano sonoro, a ligação do "silêncio com a obscuridade e o frio) e pelos valores semânticos "próprios" de "abendlich" (derivado de "Abend"/anoitecer) e "Kühle". Este último substantivo, em face de sua freqüente associação sinestésica, na obra de Trakl, a cores frias como o - "azul" (blau), e da posição estratégica que ocupa na seqüência do verso, tende a reunir, num único instante verbal, as experiências de escuro, silêncio e frescor que vinham sendo acumuladas nos espaços precedentes da linha. Por outro lado, o ditongo ü de "Kühle", através do qual esta palavra manifesta mais abertamente sua presença sonora, situa-se entre o i, que é claro, e o u, que é escuro, reproduzindo, isomorficamente, a fusão de luz e sombra conotada por - "abendlich", adjetivo a que está diretamente vinculado. O isomorfismo poderia ainda ser estendido ao próprio teor semântico do termo, que assinala um ponto intermediário entre o calor e o frio, embora tendendo mais para o frio - da mesma forma que o anoitecer é mais - sombra do que luz. Algumas destas verificações, por outro lado, são válidas para a palavra com que "Kühle" forma uma consonância rímica

perfeita: "Schwüle". Também neste termo o ü é o valor sonoro domi - nante; além disso, a palavra apresenta não só o mesmo gênero grama - tical de "Kühle", mas também terminação igual e uma consoante comum (a líquida). Mas a relação que se forma entre os dois substantivos - derivados, ambos, de adjetivos, "kühl" e "schwül" - é também de oposição, na medida em que "Schwüle" denota, ao contrário de "Kühle", calor e abafamento. Essas convergências e divergências entre os dois termos serão úteis à compreensão dos dois versos seguintes e ao sen - tido global da quadra:

Und Afras Lächeln rot in gelbem Rahmen
Von Sonnenblumen, Angst und grauer Schwüle.

A primeira constatação que se pode fazer é que aqui a escuridão pre - cedente é devassada pela introdução de cores fortes e puras - "verme - lho" (rot) e "amarelo" (gelb) - que contrastam com a cor mista e "abafada" da primeira linha (braun/castanho, marron), fato que se justifica estruturalmente, visto que estes dois versos estão sob o controle semântico de "Schwüle" (mormaço). Nesse sentido, não causa surpresa verificar que o centro geométrico do verso 3 esteja ocupa - do pelo adjetivo "rot" (vermelho), o qual, posposto, instala-se na linha como se estivesse livre de tarefas atributivas, funcionando , nesse lance, quase como valor cromático autônomo. O "amarelo" (gelb) que comparece no mesmo verso, por sua vez, vai repercutir não só na cor clara dos "girassóis" (Sonnenblumen), mas também na abertura da vogal inicial deste substantivo (ó); à qual corresponde, sonora - mente, a primeira vogal de "gelb", igualmente aberta. Na trama de relações aqui travadas entre cor, som e sentido, é possível verifi - car que o vermelho e o amarelo tendem a dar cobertura ao plano se - mântico da "Angst" (medo), na última linha, conotando cromaticamen - te afetos fortes, no momento identificáveis a medo e angústia. Mas sua atuação não cessa neste ponto: ambas as cores, por serem "quen - tes", encontram correspondência em "Schwüle". Este substantivo, por sua vez, está ligado ao adjetivo de cor (e de "Stimmung") "grau" - (cinzento), cuja tonalidade sem brilho remete de volta a "braun" -

(castanho) e à atmosfera escura e fria dos dois primeiros versos. Essa leitura respeita o entendimento sintático normal de toda uma frase que vai da segunda metade do verso 1 à última linha da quadra.

Como se viu acima, "Schwüle" é rima perfeita de "Kühle", embora as duas palavras, a despeito de suas semelhanças e convergências, conotem fenômenos opostos. Essa circunstância justifica a percepção de que estão montadas na quadra duas esferas contraditórias (apesar de comunicantes) caracterizadas uma pelo frescor (Kühle) e outra pelo mormaço (Schwüle). É perceptível que, para estabelecer "pontes" entre ambas - com isso forçando o reconhecimento, por parte do leitor, de que elas devem ser pensadas no mesmo contexto - o poeta acionou os recursos sonoros e cromáticos apontados. Isso equivale a dizer que articulou uma imagem composta de duas esferas geometricamente correlacionadas por artifícios poéticos afim de que, na percepção leitora, elas atuem simultaneamente, isto é: presentificando um quadro único de representações antagônicas ou, pelo menos, diferentes. Trata-se, também aqui, de uma junção "estranhante" de fragmentos, em suma: de uma montagem aplicada a estímulos "pictóricos" na qual - como veremos adiante - o movimento parece suspenso. Já se constatou, entretanto, que a justaposição, em Trakl, tende a produzir um significado que muitas vezes coincide com os limites da imagem formada através desse expediente artístico. No caso desta quadra, qual o seu sentido possível?

Para propor algo que se aproxime de uma resposta, é útil retornar ao título e à informação inicial de que "Afra" é o nome de uma santa e mártir; mas só isso não é suficiente - é necessário acrescentar que ela foi queimada em Augsburg no ano 304. Esse dado pode auxiliar a compreensão do poema num nível de maior complexidade, que, no entanto, ratifica apenas a eficácia estética desta montagem de recortes transfigurados pela visão poética trakliana. Nesse sentido, é válido conjecturar que a santidade de "Afra" está evocada nos dois versos iniciais, dominados pela penumbra, pelo si-

lêncio e pelo frescor; seu martírio sobe à tona na imagem intensa - mente iluminada dos dois últimos versos, em que sobressaem o medo e o mormaço (e que ganham nova dimensão se associados a fogueira).

Por outro lado, o quadro geral proposto pela quadra é estático, na medida em que a imagem integral dos quatro versos atrai de encontro à imaginação visual do leitor um objeto fixo. Essa ocorrência pode ser confirmada pela freqüência das frases em que há elipse do verbo; mas mesmo o único verbo explícito, "verdunkeln" - (obscurecer), mais conota uma gradação de luminosidade do que aponta uma atividade enérgica que chame a atenção. Tal verificação poderia confirmar-se no fato de que seu sujeito é o composto "Gebet und Amen" (oração e amém), ao qual está sinestesicamente aliado, nessa medida fugindo ao contexto que lhe é "próprio" na linguagem convencional, uma vez que o agente ou o sujeito também é "impróprio" (veja-se que são a oração e o amém que obscurecem o frescor do anoitecer). Na mesma ordem de cogitação, "Lächeln" (sorriso, sorrir), que aparece no terceiro verso, é ao mesmo tempo substantivo e verbo - substantivado. Dessa forma, parece conotar simultaneamente ação e repouso, circunstância que nos devolve à aproximação inicial deste poema às virtudes plásticas da pintura (sem, com isso, perder seu "status" de poesia), na qual o movimento é permanente na exata medida em que, como o vaso chinês de Eliot,

moves perpetually in its stillness (241)

Ao falarmos, acima, em "retratos", a respeito de certos poemas de Trakl, aduzimos que, mesmo considerados sob este ângulo, eles fugiam às normas do convencionalismo, que tende a identificar a eficiência plástica à cópia fotográfica do objeto, para se afirmarem como verdadeiras interpretações. A interpretação, no caso, é equivalente à visão que o poeta, através da montagem de recortes contraditórios (agenciada no poema por artifícios sonoros e sintáti

(241) T. S. Eliot - Four Quartets ("Burnt Norton"). - Londres, Faber and Faber, 1955, p. 12.

cos) oferece da santa de Augsburg. "Afra" é apreendida, na quadra, em dois momentos - um de recolhimento, inocência e serenidade, e outro de pavor e sufocamento (os quais corresponderiam a espiritualidade e instinto, hipótese que poderia ser confirmada em face de dados biográficos da santa, que foi morta por Diocleciano como prostituta, tornando-se, a partir de então, a santa padroeira das pecadoras) . Essa justaposição, no entanto, só pode ser entendida como simultaneidade na superfície móvel do poema, pois a visão que o poeta erige em quatro versos consiste de dois planos simétricos e não-subordinados. Tal circunstância parece conferir com a disposição sintática - do enunciado, mais precisamente: reforça-se em vista da presença da coordenativa "und" (e) no início do terceiro verso, que marca a transição do primeiro para o segundo plano. Isso significa que a quadra se propõe como um "quadro" que coloca lado a lado, sem o menor comentário, duas imagens diversas mas contemporâneas - uma de santidade e outra de martírio. Uma apresenta-se como reino de silêncio e frescor, a outra como medo e calor cinzento (desvitalizado) . Mas o centro mesmo da quadra-quadro é dominado por sua cor mais viva, o "vermelho" (rot) que se irradia do "sorriso" (Lächeln) da santa - e que um arrojado interpretativo poderia associar, sem grande esforço, não só a um gesto de permanência ("Lächeln" é, como vimos, um verbo substantivado), mas também à reunião, no vermelho, de vida (caracterizada pela paixão, espiritual e física) e morte (pelo fogo) num único momento verbal. Aceita essa possibilidade, não é difícil perceber, nesta montagem trakliana, um trabalho polifônico, que mobiliza todas as camadas do poema ao mesmo tempo. Essa modalidade de atuação artística poderia, ainda no caso de "Afra", ser ratificada através de uma palavra do poema que parece alijada do contexto, como se estivesse "colada" nele com função de matéria decorativa : - "Sonnenblumen" (girassóis). Vista de perto, entretanto, esta flor iluminada integra, no estrato sonoro de seus dois termos (Sonne/ - sol e Blume/ flor), duas vogais principais - uma clara (o ó aberto

da primeira sílaba) e uma escura (o u da terceira). A primeira vogal irradia a solaridade do próprio objeto denotado (o girassol e, nele, o "sol") e, dado o contexto em que se encontra, assinala também a claridade das chamas que martirizaram a santa; o u da terceira sílaba, na medida em que é escuro, remete não só ao clima de santidade dos dois primeiros versos, como também ao pavor "escuro" da morte no mormaço de uma fogueira, que se pode associar metaforicamente a uma flor (Blume) de chamas. Nesse sentido, a reversibilidade dos dois ingredientes desta palavra complexa revela, microscopicamente, a estrutura geral da quadra, onde interagem recortes justapostos. Ou seja: esta palavra já é uma imagem do poema - de um poema que integra, num retrato-montagem, fragmentos antitéticos, segundo as características da arte trakliana, pois Trakl "atinge a tensão dramática justapondo cenas de delicadeza com as visões mais infernais" (242).

Não são muitos os poemas de Trakl que se poderiam qualificar de "retratos", embora sua obra testemunhe um trabalho constante com os elementos "pictóricos" inerentes à fanopéia. Algumas peças suas, no entanto, parecem atender sem maiores constrangimentos a essa denominação, dado o seu tipo de matéria e estrutura: elas têm em comum, como se viu no caso de "Afra", a circunstância de que ao poeta não interessa apresentar uma "descrição" do "retratado", mas uma visão dele, isto é, a imagem do objeto vivo que se forma em sua mente e que, através de táticas verbais eficazes - entre as quais figura a montagem - ele consegue consolidar no poema. Nesse sentido, é válido para Trakl o que se disse a respeito dos retratos realizados por Kokoschka - cuja contribuição para este gênero de pintura é notável, bastando-se recordar os que fez de Masarik, Arnold Schönberg, Karl Kraus e de si mesmo: "Seus retratos não são simples retratos, como tampouco as paisagens são meras paisagens e

(242) Hubert Lindenberger, apud Diana O. Hinze, op. cit., p. 76.

e os animais apenas cópias de animais. Todos eles contêm muito mais do que isso. Os retratos são pesquisas de tensões psíquicas, as paisagens organismos vivos, os animais representações de impulsos elementares, de lutas contínuas e, de certo modo, também de harmonia - natural" (243). Colocado nestes parâmetros, é possível perceber, numa perspectiva justa, o "retrato" trakliano de Karl Kraus:

Karl Kraus

- 1 Weisser Hohepriester der Wahrheit,
- 2 Kristalline Stimme, in der Gottes eisiger Odem
wohnt,
- 3 Zürnender Magier,
- 4 Dem unter flammendem Mantel der blaue Panzer des
Kriegers klirrt. (244)

O poema consta de um único período constituído basicamente por frases nominais justapostas, que carregam representações diferentes do mesmo objeto. O escritor vienense é apresentado parateticamente como a) sacerdote; b) voz cristalina; c) mágico irado. Não existe, aqui, nenhuma relação de subordinação, mas é evidente - que a enumeração pode observar uma escala de preferências. Nesse sentido, o contorno mais nítido da personalidade de Kraus, no "retrato" que Trakl dele apresenta, seria o sacerdócio da verdade. Essa possibilidade de leitura parece conferir com o sentido de missão que o polemista vienense deu à sua vida, dedicada a desnudar, como "Kulturkritiker" de grande envergadura, os mecanismos de racionalização da sociedade. Essa postura é visualizada através do seu instrumento específico de atuação - a "voz cristalina" ou "de cristal", que passa, no segundo verso, a representar o todo do Karl Kraus-sacerdote, revelando-se dura (implacável) e transparente (clara) como o cristal. A metáfora, no entanto, neste como em praticamente todos os enunciados poéticos de Trakl, supera - através da supressão do

(243) Anthony Bosman - Oskar Kokoschka. Berlim/Munique, Verlag Lebendiges Wissen, 1964, p. 6.

(244) Karl Kraus. Branco sacerdote da verdade, / Voz cristalina, em que habita o alento gelado de Deus, / Mágico irado, / Sob cujo manto flamejante retine a couraça azul do guerreiro. (MKA 123).

"como" - o símile e materializa diretamente o objeto da percepção, no caso do "insight" do poeta a respeito de um dado essencial do seu "modelo". A relação entre o "branco sacerdote" e a "voz de cristal" é reforçada ainda pela oração relativa do verso 2: esta anuncia que o "alento gelado" de Deus habita aquela voz. Isto é: as esferas de sacerdócio e divindade comunicam-se através do veículo altamente "inspirado" de que o sacerdote se vale para cumprir sua missão. Por outro lado, o alento de Deus é "gelado" da mesma forma que a voz é cristalina: a correspondência objetiva entre as configurações materiais de gelo e cristal é promovida ao plano imagético, associando-se simultaneamente não só a uma dura geometria como também à pureza que lhes é comum, sustentando, neste lance, novo elo entre modelo e retrato, pois Kraus destacou-se, no ensaísmo alemão, como defensor da "pureza" dos padrões de linguagem - o único instrumento - capaz de transmitir sem distorções a "verdade" de que se fizera missionário por escolha consciente.

As duas representações descarregam, à tona do terceiro verso, na terceira imagem do Karl Kraus trakliano - a do "mágico irado". Esta metamorfose, entretanto, rearticula os traços anteriores do "retratado": ele é "mágico" na medida em que, através da linguagem purificada, da "magia verbal", consegue revelar a verdadeira feição das coisas - seu ser perdido no entulho lingüístico da não-verdade (Kraus identificava a decadência da linguagem à decadência do organismo social). Mas ele o faz num tom colérico, como convém a um sacerdote incumbido de uma missão "divina". Aqui, toda uma linha melódica, constituída principalmente na base das terminações em ER, portadoras de acentos secundários (Senkungen), e da vogal clara A, portadora de ictos (Hebungen), que a destacam na massa sonora dos sintagmas, possibilita as associações que ligam o "M A g i ER" (mágico) às noções precedentes (HohepriestER, WAhrheit, eisigER). Esses pontos de apoio sonoros prosseguem na oração relativa que cobre o último verso: untER, PanZER, KriegER e flAmmend, MAntel, blAue, -

PAnzer, onde a representação do mágico é desdobrada e submetida ("mágicamente") a nova metamorfose, comparecendo, no final, como "guerreiro" (Krieger), que reforça a representação, proposta antes, de um Kraus "mágico-irado". O adjetivo "flamejante" (flammend), por seu turno, trabalha como intermediário entre estes dois últimos (i. e. mágico e guerreiro), uma vez que a "chama", veiculada pelo termo, transita livremente nas áreas semânticas do mágico e do guerreiro. Esta verificação possibilita também uma mudança de perspectiva na leitura, se se considerar que, visto do final, os polos do poema são o guerreiro e o sacerdote. O ponto de transição entre ambos seria exatamente o "mágico irado", cujo "manto flamejante" recobre a "couraça azul do guerreiro". Neste caso, por intermédio do verso 3, é viável perceber, sob o manto do sacerdote-mágico, a couraça do guerreiro-irado. Estas seriam, em outros termos, as faces opostas do "retratado" - seu semblante de Jano: a primeira recebe as irradiações do "branco", do "cristal" e do "gelo", remetendo para o ascetismo de sacerdote e sacerdócio da verdade; a outra instala-se sob o signo de impulsos enérgicos, veiculados pela ira, pelo "flamejante" e pela "couraça que retine". A aproximação das duas imagens, simétricas e contraditórias, encontrariam reforço não só na circunstância de que ambas se valem de desdobramentos sintáticos similares, através das orações relativas, como também na disposição simétrica dos versos que informam tanto uma como a outra: veja-se que a segunda, exatamente como a primeira, é balizada por uma linha curta e outra longa. Este "guerreiro", no entanto, é caracterizado por uma "couraça azul". Isto é: não é só a aspereza do aparato bélico que o representa, mas também a espiritualidade que, em Trakl, assume a cor azul. Essa circunstância "estranhante" reativa o vínculo que existe entre as suas funções e as do "branco sacerdote", justificando, além disso, a percepção de que ambos, guerreiro e sacerdote, em pora procedendo de esferas diferentes e até mesmo antagônicas, justapõem-se, na montagem, para produzir o "terceiro termo", no caso identificável a uma unidade de contrários no interior do mesmo obje

to. Nesse sentido, o Karl Kraus de Trakl, paralelamente ao Karl Kraus da história, assume as proporções heróico-sagradas de um cruzado da verdade.

O que se pode concluir do exposto é, em suma, que sacerdote e guerreiro - termos inicial e final do poema - objetivam - as duas posturas fundamentais da personalidade do retratado, ou seja, a pureza do seu evangelho e a combatividade de seus métodos para realizá-lo. Através dessa aproximação de ângulos antagônicos - através deste "retrato-montagem", em que o movimento está praticamente suspenso em vista da economia inerente às frases nominais (e que de certa forma refletem a predileção real de Kraus pelo aforismo) Trakl realiza, no poema, aquilo que Kokoschka se propõe nos seus "Pörräts": os modelos, para ele, servem para "organizar composições que revelem a luta do homem, as oposições entre um e outro, como, por exemplo, o contraste entre ódio e amor (...). Em cada quadro, eu procuro o acento dramático que leva o indivíduo a uma unidade superior" (265).

6. Justaposição de Blocos

A junção de imagens descontínuas no organismo do poema define o trabalho de montagem em Trakl. Isto é: o empenho em justapor representações dotadas de grande capacidade visual acaba propondo ao leitor uma rede de associações identificável ao valor significativo ou "conteúdo" do poema. Essa circunstância assegura-lhe uma abertura tão ampla, que chega a ser confundida com a indeterminação semântica. O que realmente ocorre, no entanto, é que tal modalidade de articulação verbal enseja alternativas de leitura. Estas, por sua vez, atestam a polivalência dos signos metafóricos de Trakl, fenômeno cuja origem radica no tratamento que o poeta dá às suas peças, caracterizadas pela montagem calidoscópica de unidades recorrentes. Nesse sentido, a obra toda do lírico austríaco parece resultar do paciente labor de reaglutinação dos mesmos ingredientes verbais, continuamente submetidos a variações: o raio de ação destas vai desde a mudança de lugar de unidades complexas de um poema para outro, até alterações mais leves, como a substituição de um adjetivo ou de um advérbio dentro de um sintagma regular. Essa constante trakliana provoca a impressão de que o poeta trabalha com um verdadeiro jogo-de-armar: a cada intervenção-poema, as mesmas peças agrupam-se em combinações diferentes (V. a parte relativa aos "Sintagmas-Padrão"). Mostram-se, nessa medida, aptas a desencadear possibilidades renovadas de associação. A consequência mais discernível desse procedimento é o enriquecimento contínuo de cada unidade e o incremento dos recursos combinatórios do poeta. Esse fato é tão relevante em Trakl, que a maioria dos estudiosos modernos não só não o deixou passar despercebido, como também o situou muitas vezes no centro de suas investigações. Isso explica porque, na bibliografia que trata desta obra, são correntes as afirmações de que o poeta de Salzburg é autor de um único poema, ou de que este poema assume o aspecto de um mosaico móvel de representações visuais, evidenciando-se, a todo momento, o jogo calidoscópico de que ele é o resultado

concreto: provam-no as inúmeras versões de poemas que tiveram acesso definitivo às "Poesias" e que testemunham o "modus operandi" de Trakl. Este caracteriza-se essencialmente pelas junções, cortes, acréscimos, reduções, relocalações, variações e abreviaturas de unidades semelhantes que integram um repertório verbal bastante limitado mas extremamente flexível.

Em face dessa verificação mais ou menos generalizada, não é difícil perceber a importância que a montagem - tal como aqui a apresentamos - assume na constituição de suas peças, pois, a cada junção de fragmentos idênticos ou análogos produz-se uma "imagem" - portadora de possibilidades novas de significado.

Em princípio, as representações são justapostas, mas subjaz a esse ato, como vimos, uma arrojada postura que consiste em abolir os nexos causais do discurso usual. Isso enseja que o poema seja deste logo apreendido como uma apresentação de imagens isoladas ("desconexas"), no meio das quais avultam as "pausas" a que se refere Rainer Maria Rilke. Mas é relevante notar, também, que, a despeito das "lacunas" deste universo verbal construído por "imagens" quebradas" (zerbrochen/ quebrado, é um adjetivo muito freqüente em Trakl), as representações individuais acabam formando conjuntos passíveis de análise e interpretação. A grande maioria das peças maduras de Trakl (escritas aproximadamente entre 1912 e 1914) - orienta-se por este tipo de organização: "fanopéias" isoladas que, justapostas, se abrem a articulações que as ultrapassam individualmente. Dessa colisão é que nasce a leitura alternativa.

Mas há casos em que as representações individuais arman mais de um conjunto no organismo da peça, isto é: a junção de pormenores imagéticos determina a constituição de mais de uma "imagem" dentro do poema; estas imagens, por sua vez, repetindo o processo de que se originaram, vêm-se igualmente justapostas e igualmente aptas a produzir significado. A esta modalidade de montagem - trakliana damos, aqui, o nome de justaposição de blocos. Um exemplo de como isso ocorre é oferecido pelo poema

Menschheit

- 1 Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt,
- 2 Ein Trommelwirbel, dunkler Krieger Stirnen,
- 3 Schritte durch Blutnebel; schwarzes Eisen schellt,
- 4 Verzweiflung, Nacht in traurigen Gehirnen:
5. Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.
- 6 Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.
- 7 Es wohnt in Brot und Wein ein sanftes Schweigen
- 8 Und jene sind versammelt zwölf an Zahl.
- 9 Nachts schrein im Schlaf sie unter Olbaumzweigen;
- 10 Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.(266)

O esquema rímico da peça mostra que ela pode ser percebida como confronto de dois conjuntos diferentes. O primeiro abrange os cinco primeiros versos do poema e suas rimas alternadas obedecem ao modelo a-b-a-b-a. O segundo cobre os cinco versos restantes, que rimam de acordo com o mesmo esquema, embora atualizando outros valores sonoros: c-d-c-d-c. É visível que cada uma dessas metades - íntegra, isoladamente, uma imagem completa, formada; no entanto, pelo mesmo princípio de justaposição de pormenores sem elos explicativos. A primeira começa com um enunciado categórico:

Menschheit vor Feuerschlünden aufgestellt

e desencadeia a série de detalhes veiculados principalmente por frases nominais:

Ein Trommelwirbel (verso 2)
 dunkler Krieger Stirnen (verso 2)
 Schritte durch Blutnebel (verso 3)
 schwarzes Eisen schellt (verso 3)
 Verzweiflung (verso 4)
 Nacht in traurigen Gehirnen (verso 4)
 Evas Schatten (verso 5)
 Jagd und rotes Geld (verso 5)

A pontuação, constituída por vírgula, ponto-e-vírgula e dois pontos, baliza o ritmo entrecortado que preside à enumeração de dados num contexto fraseológico paratático. O resultado é a acumulação de fra

(266) Humanidade. Humanidade colocada diante de abismos de fogo,/ Um rufar de tambores, fronte de escuros guerreiros,/ Passos pela névoa de sangue; retine o negro ferro,/ Desespero, noite em cérebros tristes:/ Aqui a sombra de Eva, caça e rubro dinheiro./ Nuvens, que a luz atravessa, a ceia./ Habita no pão e vinho um suave silêncio/ E aqueles estão reunidos em número de doze./ À noite eles gritam no sono sob ramos de oliveira;/ São Tomé mergulha a mão na chaga (HKA 43).

(Este poema foi objeto de análise em "Deutsche Dichter der Moderne, de Clemens Heselhuis (pp. 239-240). Neste trabalho acompanhamos as linhas mestras dessa interpretação, integrando-as na perspectiva da "justaposição de blocos").

ses-fragmento portadoras de valores semânticos afins: estes vão desde a guerra (representada pelo "rufar de tambores", "frontes de escuros guerreiros", "passos pela névoa de sangue") até o desespero, diretamente nomeado, e a loucura (sugerida pela "noite em cérebros tristes"). Os dois pontos no final do quarto verso parecem assinalar que todas essas ocorrências - inclusive uma alusão ao cativo no verso 3, onde "o ferro escuro retine" - podem ser remetidas a uma causa comum, desdobrada no verso 5:

Evas Schatten, Jagd und rotes Geld

Isso significa que guerra, escravidão, desespero e loucura, montados nesta visão apocalíptica da "humanidade", podem ser pensados, no contexto do poema, como consequência ora do pecado original (a "sombra de Eva"), ora da avidez, representada metaforicamente pelo sintagma "Jagd und rotes Geld" (caça e rubro dinheiro), cuja junção "es tranhante", por meio da copulativa, sugere a procura predatória do soldo de sangue, marcado cromaticamente pelo adjetivo "rot" (vermelho).

A esta imagem de destruição opõe-se, entretanto, nos versos seguintes, a imagem de paz anunciada na linha 5:

Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.

Isto é: a escuridão do primeiro conjunto, frisada na série *dunkel* / escuro, *schwarz* / negro e *Nacht* / noite, vê-se, no verso 5, atravessada pela luz, como nuvens penetradas pelo sol. Essa atmosfera iluminada condensa-se no termo "Abendmahl" (ceia), destacado para o final do verso, onde recebe a carga significativa dos sintagmas que o precederam na linha, e se incumbe de dar início à nova série rítmica que integra a segunda imagem central do poema. Esta vê-se formada por três momentos diferentes: no primeiro, é assinalado o silêncio (*sanftes Schweigen*) que reina na Santa Ceia (apresentada por "Brot und Wein" / pão e vinho, empréstimo-colagem de Hölderlin), onde "aqueles" (*jene*) estão "reunidos em número de doze". Mas o segundo momento perturba a paz e o silêncio do primeiro: é o que nos diz o verso 9, onde os Apóstolos gritam sob os ramos de oliveira, ante-

cipando a Paixão. A conseqüência do encontro de ambos é a linha final, que fornece o último elo desta lacônica representação verbal - do roteiro de Vida, Paixão e Morte:

Sankt. Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.

Neste ponto, o segundo conjunto parece reverter ao primeiro, pois a "chaga" (Wundenmal) adere automaticamente à trama de associações - que regem o quadro de guerra e sofrimento articulado nos primeiros cinco versos desta "humanidade colocada diante de abismos de fogo". Além disso, o gesto do santo, que "mergulha a mão na chaga" para dissipar a dúvida sobre a realidade da morte de Cristo, alberga, em termos isomórficos, o movimento contido no ato de matar, material - mente caracterizado pela destruição do corpo. Tal eventualidade habilita-nos a pensar na contaminação das esferas justapostas, ou melhor: na invasão da segunda pela primeira. Nesse sentido, seria possível cogitar que o poema, através do laconismo inerente à montagem, envolve e propõe uma interpretação de acontecimentos narrados no Novo Testamento. Isto é: o encontro de Cristo com a "humanidade" resulta necessariamente na "chaga" mortal do primeiro, vistos os parâmetros em que habitualmente existe e age a segunda (primeira metade do poema). Mas, na medida em que os dois conjuntos organizam detalhes que dizem respeito ao homem e à sua história, é viável conjecturar que as esferas contrapostas representam oposições incapazes de integração. Isso implicaria em que as relações entre o Pecado e o Espírito, concretizados no poema pelas duas imagens centrais, permanecem numa postura estática, de tensão contínua, na qual o primeiro (o mal presente) tende sempre a determinar a destruição ou o afastamento do segundo (o bem transfigurado de outrora ou do Além). Essa modalidade de relação parece evocada sintática e espacialmente pelos dois versos que formam o eixo central da peça:

Hier Evas Schatten, Jagd und rotes Geld.

Gewölk, das Licht durchbricht, das Abendmahl.

As duas realidades antitéticas correm paralelas, justapõem-se sem se unir - da mesma forma que os modelos rítmicos e que pertencem .

Elas comparecem como entidades autônomas (cada uma delas é veiculada por uma frase completa, do início do verso ao ponto final) que se vêem postas lado a lado exatamente no fulcro do poema, sintetizando as imagens-conjunto com que o poeta trabalha. Mas é do seu encontro, por outro lado, que desponta a surpresa da linha final, que aqui aparece simultaneamente como "chave de ouro" e abreviatura de um processo (a morte de Cristo):

Sankt Thomas taucht die Hand ins Wundenmal.

Essa oposição de contrários, no entanto, é veiculada por recursos - que asseguram a unidade da peça. Ou seja: embora o poema proponha o confronto de dois conjuntos, os pormenores de que cada um deles se compõe estabelecem entre si um rigoroso regime de correspondências. Veja-se, nesse sentido, que aos "abismos de fogo" responde a luz nas nuvens e a ceia; ao "rufar dos tambores" um suave silêncio; aos "passos pela névoa de sangue" a reunião dos Doze; ao desespero e à loucura o sono sob os ramos da oliveira; às conseqüências do pecado a remoção da dúvida (267). Essas convergências, por outro lado, parecem sugerir, num nível mais abstrato, uma interpretação trakliana do mal, segundo a qual a realidade deste e a transfiguração do bem, visualizadas nas duas imagens contrastantes, relacionam-se entre si da mesma forma que a ruína e a revelação. Este é um dos temas-chave da obra do poeta (a última parte das "Poesias" é intitulada "Offenbarung und Untergang" - Revelação e Ruína -, da mesma forma que um de seus poemas em prosa) e resolve-se na percepção de que só na decadência e na ruína se manifesta a revelação - da mesma maneira, porventura, que o bem só é plenamente percebido na noção complementar do mal concreto. Nessa medida, segundo Clemens Heselhäus, Trakl teria sido o porta-voz de toda uma consciência histórica (expressa poeticamente), ao diagnosticar no seu destino pessoal o destino europeu da época. "Ele vivenciou mais implacavelmente a expe -

(267) Fato apontado por Clemens Heselhäus, op. cit., p. 239.

riência básica de sua geração" (268): daquela que viu, no caos que a cercava, não o fim, nem o começo, mas a revelação na própria decadência. O poema, no entanto, realiza essa percepção impregnada de misticismo através de imagens. Age, nesse sentido, como um ideograma, que "elimina as cortinas de fumaça do silogismo e permite um acesso direto ao objeto" (269). Ou, mais explicitamente: "duas ou mais palavras, dois ou mais blocos de idéias, postos em presença simultânea, criticando-se reciprocamente, precipitam um jogo de relações com uma intensidade e uma imediaticidade que o discurso lógico não seria capaz sequer de evocar" (270).

(268) Op. cit., p. 240.

(269) Haroldo de Campos - Introdução à tradução brasileira dos Cantares de Ezra Pound. Ministério da Educação e Cultura, 1960, p. 8.

(270) id. *ibid.*

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Na parte relativa às "matrizes" ou "sintagmas-padrão" da linguagem trakliana viu-se que o poeta em geral trabalha com unidades padronizadas a que se deu o nome de "peças próprias". O fenômeno foi ilustrado através de uma inspeção sumária do comportamento de duas figuras recorrentes do seu repertório: o "animal" (Tier) e a "presa" (Wild), ambas integrantes de formações típicas cuja simetria é patente a ponto de se poder considerá-las permutáveis. Antecipou-se, então, que a denominação "peças próprias" era justificável na medida em que o poeta também mobiliza, na fatura do poema, "peças alheias". Mais especificamente, isso significa que em Trakl pode ser assinalada a transposição consciente de elementos da obra de outros autores, principalmente da tradução alemã de Rimbaud por Karl Klammer (271). Essa peculiaridade do trabalho poético trakliano foi objeto de minuciosa pesquisa realizada por Reinhold Grimm (272).

Inventariando os resultados de sua investigação, o crítico afirma que, na obra de Trakl, são verificáveis apropriações de versos quase inteiros da tradução alemã de Rimbaud, extensas coincidências de vocabulário (principalmente no que diz respeito ao domínio do feio e do repugnante) e a incorporação de peculiaridades sintáticas e léxicas aferíveis no trabalho de Klammer (273); mesmo a escolha dos títulos e dos nomes de personagens mostra pontos de contato entre os poemas do austríaco e a versão klammeriana de Rimbaud (274). Grimm assinala, ainda, que a "influência" estende-se à entonação, à construção da frase e à estrutura da linguagem (275),

(271) São observáveis, também, empréstimos-colagem da obra de Hölderlin (como, por exemplo, o referido "Brot und Wein" / pão e vinho) e de Novalis (notadamente "blaue Blume" / flor azul e "der Einsame" / o solitário).

(272) In: "Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud". Germanisch-Romanische Monatsschrift, Heidelberg, 39, 1959, pp. 288-315.

(273) Reinhold Grimm, op. cit., p. 304.

(274) id. ibid.

(275) id. ibid.

às quais se acrescentam "imitações métricas e de técnica do verso" (276). Mas o que parece ter cunhado de maneira inconfundível a poesia de Trakl, segundo o ensaísta alemão, são "as metáforas e os motivos modernos e arrojados" do poeta francês, os quais (como acontece às "peças próprias" traklianas) se consolidam em fórmulas recorrentes e propiciam o cruzamento das esferas mais distantes (277).

Todas essas verificações aplicam-se à fase madura de Trakl, ou seja, aos poemas que escreveu a partir de 1912. É no fim desse ano, de acordo com Grimm, que começam a aparecer as coincidências entre a tradução de Klammer e os poemas traklianos. O termo inicial desse período seria "Psalm" (Salmo), publicado na revista "Brenner" em 1º de dezembro de 1912 (278). Tendo em mente que a tradução de Rimbaud apareceu em 1907, o crítico conclui que o poeta austríaco deve tê-la conhecido entre 1907 e 1912. Entretanto, a primeira coletânea de Trakl, que é de 1909 (e não foi publicada em vida pelo poeta), não apresenta verso algum que revele a poderosa marca do autor das "Illuminations". Em face disso, Grimm considera que o processo de transposição não pode ter começado antes de 1909. Nesse ano tem início, portanto, a lenta elaboração que irá precipitar-se nos poemas publicados a partir de 1912. Ou seja: é dessa data em diante que se articula a montagem trakliana dos versos traduzidos de Rimbaud. Isso significa, em outros termos, que o fenômeno não se esgota ou define através da qualificação, no caso simplificadora, de "influência" de um poeta sobre outro. O que aqui ocorre, como lucidamente adverte Grimm, é uma alteração fundamental no relacionamento do poeta com o patrimônio literário pré - formado; este deixa de ser propriedade privada de um artista criador original para tornar-se um material que se coloca - com igualdade de direitos - ao lado de outros materiais à disposição do poeta (279). Para es-

(276) id. ibid.

(277) id. ibid.

(278) id. ibid., p. 308.

(279) id. ibid., p. 312.

õudar essa afirmativa, o professor alemão recorda, num paralelo pertinente, os processos de criação de Benn e de Brecht, que, nesse aspecto, muito se assemelham ao de Trakl (280).

Diante disso, é lícito concluir, com Grimm, que

- os poemas de Trakl são o resultado de um trabalho artístico consciente (281), na medida em que a montagem é uma atividade que supõe muito mais a "lucidez" do que a "inspiração";

- o poeta austríaco não só "imitou experimentalmente" o comportamento poético de Rimbaud (via Klammer), mas também realizou "um experimento verbal através de montagem de partículas de imagem e motivo próprias" do poeta francês traduzido (282).

Essas verificações testemunham claramente a existência, nesta obra, de uma montagem no sentido estrito e corrente do termo. A este fato deve-se acrescentar a constatação de que o poeta realiza análogo tipo de trabalho com "peças próprias", isto é, com imagens e fragmentos de frase surgidos em épocas diferentes e que ele "encaixa, à maneira de um mosaico", em novos conjuntos (283).

Tais características de composição vêm ao encontro dos dados aqui referidos no sentido de que o poema de Trakl representa o resultado da justaposição de "fanopéias" visando à produção de significados. Em termos mais gerais (que englobam essas modalidades diferentes de montagem), o que o poeta efetivamente promove, no seu poema, é uma inversão do processo tradicional de criação poética, na medida em que já não parte de uma "idéia" previamente concebida para a sua verbalização literária, mas opta por combinar "com mão tateante, palavras e imagens estranhas, raras e capazes de múltiplas vinculações" na esperança de que "de sua junção se abra um novo sentido, talvez. nem de longe pressentido" (284).

(280) id. *ibid.*

(281) R. Grimm, *op. cit.*, p. 312.

(282) id. *ibid.*, p. 313. O grifo é nosso.

(283) id. *ibid.*, p. 312.

(284) id. *ibid.*, p. 313.

Essa abordagem remete necessariamente à "linguagem do indizível" articulada pela metáfora "absoluta" - ponto em que se cruzam, em Trakl, a metáfora e a montagem. A ligação existente entre ambas pode ser pensada da seguinte maneira:

1. As regras de combinação de signos que regem a constituição da metáfora, em Trakl, desobedecem ao princípio da não-contradição subjacente ao discurso ordinário; é nesse sentido que se apresentam como predicacões contraditórias. Sua contraditoriedade, no entanto, é tal, que elas, à maneira dos contra-sensos, não podem passar despercebidas, momento em que se mostram esteticamente eficazes.

2. A sintaxe alógica da metáfora trakliana, na medida em que desconsidera a intencionalidade usual da linguagem, demite os signos de missões referenciais conhecidas, fazendo-os apontar na direção de alguma coisa existente e não-nomeada, no caso identificável à realidade evasiva do "indizível".

3. Esse fenômeno pode ser explicado pela ação da montagem na medida em que esta, através da junção de elementos descontínuos (fragmentos) não só abole os nexos lógicos do discurso normal, que passam de causais a locais, mas também não conduz a conclusões, isto é, a significados unívocos, claros e explícitos, mas a um amplo horizonte de sentidos imprevistos identificáveis ao "terceiro termo" eisensteiniano.

4. Nessa ordem de raciocínio, é lícito propor que a metáfora "absoluta" de Trakl - que se destaca pelo "arrojo" e pela "visualidade" e representa um desvio efetivo em relação ao discurso ordinário - decorre da montagem realizada pelo poeta. Isso significa que ele, violando os hábitos do discurso normal e literário convencional, já não parte do "fundo" para a "forma", mas, invertendo o processo, justapõe fragmentos (próprios e alheios) tendentes - num lance absolutamente moderno, que torna sua linguagem "obscura" - a evocar o universo desconhecido do "indizível".

BIBLIOGRAFIA

Georg TRAKL - Dichtungen und Briefe, Historisch-kritische Ausgabe. 2 vols. Organizada por Walther Killy e Hans Szklener. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1969.

. . .

ADORNO, Theodor W. - Prismen, Kulturkritik und Gesellschaft. Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1963.

- Noten zur Literatur I. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1965.

ALLEMANN, Bada (org.) - Ars Poetica, Texte von Dichtern des 20. Jahrhunderts zur Poetik. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.

- "Anmerkungen zur kritischen Trakl-Ausgabe". Neue Rundschau, 81, 2, 1970, pp. 355-365.

ARISTÓTELES - Arte Retórica e Arte Poética. Trad. de Antonio Pinto de Carvalho. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1959.

ARNOLD, Armin - Die Literatur des Expressionismus, Sprachliche und thematische Quellen. Stuttgart, W.Kohlhammer Verlag, 1966.

BASIL, Otto - Georg Trakl in Selbstzeugnissen und Bild dokumenten. Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1965.

BENN, Gottfried - "Probleme der Lyrik". In: Gesammelte Werke. 2ª ed. vol. I. Wiesbaden, Limes Verlag, 1962.

BLASS, Regine - Die Dichtung Georg Trakls. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1968.

BOSMAN, Anthony - Dekar Kokoschka. Berlin/Munique, Verlag Lebendiges Wissen, 1964.

- BOWRA, Cecil M. - The Heritage of Symbolism. Londres, MacMillan and Co., 1947.
- BRETÓN, André - Manifestes du Surréalisme. Paris, Gallimard, 1963.
- BROOKS, Cleanth - Modern Poetry and the Tradition. Chapel Hill, The University of North Carolina Press, 1939.
- BROWNE, Robert - "Typologie des signes littéraires". Poétique, Paris, 7, 1971, pp. 334-353.
- CAMPOS, Augusto e Haroldo de - Panorama do Finnegans Wake. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1962.
- CAMPOS, Haroldo de - Metalinguagem. Petrópolis, Editora Vozes, 1970.
- A Arte no Horizonte do Provável. São Paulo, Editora Perspectiva, 1969.
- CASSIRER, Ernst - Linguagem e Mito. Trad. de J. Guinsburg e Miriam Schnaiderman. São Paulo, Editora Perspectiva, 1962.
- O'CONNOR, W. Van - Sense and Sensibility in Modern Poetry. Chicago, The University of Chicago Press, 1948.
- DIETZ, Ludwig - Die lyrische Form Georg Trakls. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1959.
- DOMARCHI, Jean - "Les Secrets d'Eisenstein". Cahiers du Cinéma, 97, 1959, pp. 24-32.
- DOPPLER, Alfred - "Die Stufe der Präexistenz in den Dichtungen Georg Trakle". Zeitschrift für Deutsche Philologie, Berlin, 87, 2, 1968, pp. 278-284.
- DORFLES, Gillo - El Devenir de las Artes. Trad. de R.F. Baibuenas. México, Fondo de Cultura Económica, 1963.
- DUBOIS, Jacques et alii - Rhétorique Générale. Paris, Librairie Larousse, 1970.
- DUFRENNE, Mikel - O Poético. Trad. de L.A. Nunes e R.K. de Souza. Porto Alegre, Editora Globo, 1969.

- DUPLESSIS, Yves - O Surrealismo. 2ª ed., Trad. de Pierre Santos. São Paulo, Difusão Européia do Livro, 1963.
- ECO, Umberto - A Estrutura Ausente. Trad. de Pérola de Carvalho. São Paulo, Editora Perspectiva, 1971.
- Obra Aberta. Trad. de Giovanni Cutolo. São Paulo, Editora Perspectiva, 1968.
- EISENSTEIN, Serguei - The Film Sense. Nova York, Harcourt, Brace and Co., 1942.
- Film Form. Nova York, Harcourt, Brace and Co., 1949.
- "Structure, Montage, Passage". Change, Paris, 1, 1968, pp. 17-41.
- Reflexões de Um Cineasta. Trad. de Gustavo Dória, Rio de Janeiro, Zahar Editoras, 1969.
- ELIADE, Mircea - Imágenes y Símbolos. Trad. de Carmen Castro. Madrid, Ediciones Taurus, 1955.
- ELIOT, T.S. - Four Quartets. Londres, Faber and Faber, 1955.
- On Poetry and Poets. Londres, Faber and Faber, 1967.
- EMPSON, William - Seven Types of Ambiguity. 2ª ed. Edimburgo, New Directions Book, 1947.
- The Structure of Complex Words. The University of Michigan Press, 1967.
- EYKMAN, Christoph - Die Funktion des Hässlichen in der Lyrik Georg Heyms, Georg Trakls und Gottfried Benns. Bonn, H. Bouvier und Co. Verlag, 1965.
- FALK, Walter - Leid und Verwandlung, Rilke, Kafka und Trakl und der Epochenstil des Impressionismus und Expressionismus. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1961.
- FRIEDRICH, Hugo - Die Struktur der modernen Lyrik von Baudelaire bis zur Gegenwart. Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956.

- FRYE, Northrop - Analyse der Literaturkritik. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1964.
- GARDNER, Thomas - "Zum Problem der Metapher". Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte. Stuttgart, 4, 1970, pp. 727-737.
- GOLDMANN, Heinrich - Katabasis. Eine tiefenpsychologische Studie zur Symbolik der Dichtungen Georg Trakls. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1957.
- GRIMM, R., BURGER, H.O. - Evokation und Montage, Zum Verständnis moderner Lyrik. 2^a ed. Göttingen, Sachse und Pohl Verlag, 1967.
- GRIMM, Reinhold - "Georg Trakls Verhältnis zu Rimbaud". Germanisch-Romanische Monatsschrift, Heidelberg, 9, 3, 1959, pp. 288-315.
- GRÜNEWALD, J.L. (org.) - Idéias do Cinema. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1969.
- HAMBURGER, Käthe - Die Logik der Dichtung. Stuttgart, Ernst Klett Verlag, 1957.
- HEIDEGGER, Martin - "Georg Trakl. Eine Erörterung seines Gedichtes". Merkur, Stuttgart, 3, 1953, pp. 226-258.
- HESELHAUS, Clemens - "Georg Trakl: 'Gesang des Abgeschiedenen'". In: Deutsche Lyrik II, Von der Spätromantik bis zur Gegenwart, Form und Geschichte. Organizado por Benno v. Wiese. Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1962, pp. 401-402.
- Deutsche Lyrik der Moderne von Nietzsche bis Yvan Goll. Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1962.
- HESS, Walter - Dokumente zum Verständnis der modernen Malerei. Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956.
- HESSE, Eva - "'Ein Organ, das verlorenging?'. Über Ezra Pound." Akzente, Munique, 5, 1965, pp. 470-479.

- "Baedeker zu einem Kontinent - ein Versuch über die 'Cantos' von Ezra Pound". Akzente, Munique, 1, 1964, pp. 79-95.
- HINZE, Diana O. - "Trakl, Kokoschka und Kubin". Germanisch-Romanische Monatsschrift, 21, 1, 1971, pp. 72-78.
- HÖLLERER, Walter - "Georg Trakl: 'Trübsinn'". In: Deutsche Lyrik II. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Form und Geschichte. Organizado por Benno v. Wiese. Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1962, pp. 409-418.
- "Georg Trakl: 'Grodek' ". In: Deutsche Lyrik II. Von der Spätromantik bis zur Gegenwart. Form und Geschichte. Organizado por Benno v. Wiese. Düsseldorf, August Bagel Verlag, 1962, pp. 419-424.
- Theorie der modernen Lyrik. Dokumente zur Poetik I. Hamburgo, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1965.
- INGENDAHL, Werner - "Die Metaphorik und die sprachliche Objektivität. Brauchen wir noch den Begriff 'Metapher?' ". Wirkendes Wort, Düsseldorf, 4, 1972, pp. 268-274.
- IVANOV, Viatcheslav - "Eisenstein et la linguistique structurale moderne". Cahiers du Cinéma, Paris, maio-junho, 1970, pp. 47-50.
- JAKOBSON, Roman - Linguística e Comunicação. Trad. de Isidoro Blikstein e José Paulo Paes. 3ª ed. São Paulo, Editora Cultrix, 1970.
- Linguística. Poética. Cinema. Organizado por Boris Schnaiderman e Haroldo de Campos. São Paulo, Editora Perspectiva, 1970.
- "Qu'est-ce que la poésie?". Poétique, Paris, 7, 1971, pp. 299-309.
- "Structures linguistiques subliminales en poésie". Poétique, Paris, 7, 1971, pp. 324-333.
- "Notes marginales sur la prose du poète Pasternak". Poétique, Paris, 7, 1971, pp. 310-323.
- "Sur l'art verbal de William Blake et d'autres

peintres-poètes". Change (série "Hypothèses"), Paris, 1972, pp. 75-102.

- JASPERSEN, Ursula - "Georg Trakl". In: Deutsche Dichter der Moderne. Ihr Leben und Werk. Organizado por Benno v. Wiese. Berlim, Erich Schmidt Verlag, 1965, pp. 379-399.
- LOHNER, Edgar - Passion und Intellekt, Die Lyrik Gottfried Benns. Berlim, Luchterhand Verlag, 1961.
- MAJAKOWSKI, Wladimir - Wie macht man Verse? Trad. de Hugo Huppert. Frankfurt a.M., Suhrkamp Verlag, 1964.
- MARQUES, Oswaldino - Teoria da Metáfora. Rio de Janeiro, Livraria São José, 1956.
- MAY, Renato - A Aventura do Cinema. Trad. de N. Spínola e N. Salles. Rio de Janeiro, Editora Civilização Brasileira, 1967.
- MODERN, Rodolfo E. - " 'A Novalis', autorretrato espiritual de Georg Trakl". Eco, Bogotá, 126, 1970, pp. 578-588.
- MÜLLER, Joachim - "Der Lyriker Georg Trakl und sein Werk". Universitas, Stuttgart, 1, 1970, pp. 35-48.
- MURRY, John M. - O Problema do Estilo. Trad. de Aurélio G. de Oliveira. Rio de Janeiro, Livraria Acadêmica, 1968.
- NEUMANN, Gerhard - "Die 'absolute' Metapher. Ein Abgrenzungsversuch am Beispiel Stéphane Mallarmés und Paul Celans". Poetica, Munique, 3, 1-2, 1970, pp. 188-225.
- PALMIER, Jean- M. - Situation de Georg Trakl. Paris, Éditions Pierre Belfond, 1972.
- PAZ, Octavio - Signos em Rotação. Trad. de Sebastião Uchoa Leite. São Paulo, Editora Perspectiva, 1972.
- PESTALOZZI, Karl - Die Entstehung des lyrischen Ich. Berlim, Walter de Gruyter & Co., 1970.
- POUND, Ezra - Selected Poems.—Londres, Faber and Faber, 1948.

- Cantares. Trad. de Augusto de Campos, Décio Pignatari e Haroldo de Campos. Rio de Janeiro, Ministério da Educação e Cultura, 1960.
- ABC of Reading. Londres, Faber and Faber, 1961.
- Litterary Essays. Londres, Faber and Faber, 1960.

- PUDOVKIN, V.I. - Argumento e Montagem no Cinema. Trad. de Hans Koranyi. São Paulo, Editora Iris, s/d.

- KAYSER, Wolfgang - Das sprachliche Kunstwerk. 10ª ed. Berna/Munique, Francke Verlag, 1964.

- KEMP, Friedrich - Dichtung als Sprache. Wandlungen der modernen Poesie. Munique, Kösel Verlag, 1965.

- KILLY, W., FRIEDRICH, W.-H. - Das Fischer Lexikon. Literatur. Frankfurt a.M., Fischer Bücherei, 1965.

- KILLY, Walther - Über Georg Trakl. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1960.
- "Bewegung und Bestand in Gedichten Georg Trakls". In: Zur Lyrik Diskussion. Darmstadt, Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1966.
- "Nochmals über Trakls 'Passion' mit Rücksicht auf die handschriftliche Überlieferung". Euphorion, Heidelberg, 52, 4, 1959, pp. 400-413.

- KONRAD, Hedwig - Étude sur la Métaphore. Paris, Librairie Philosophique J. Vrin, 1958.

- KRAFT, Werner - "Ein Gedicht von Georg Trakl". Literatur und Kritik, Salzburg, 53, 1971, pp. 167-170.

- LACHMANN, Eduard - "Georg Trakls herbstliche 'Passion' ". Euphorion, Heidelberg, 52, 4, 1959, pp. 397-399.

- LANGER, Susanne - Philosophy in a New Key. A Study in the Symbolism of Reason, Rite, and Art. Nova York, The New American Library of World Literature, 1951.

- LANGER, S. (org.) - Reflections on Art. Nova York, Oxford University Press, 1961.

- LEGRAND, Jacques - "La Conception de la Mort Terrestre chez Trakl". Cahiers du Sud, Marselha, 341, 1957, pp. 21-38.
- LEHNERT, Herbert - Struktur und Sprachmagie. Zur Methode der Lyrik-
-Interpretation. Stuttgart, W. Kohlhammer Verlag, 1966.
- LEWIS, Cecil D. - The Poetic Image. Nova York, Oxford University Press, 1948.
- RAABE, Paul (org.) - Expressionismus. Der Kampf um eine literarische Bewegung. Munique, Deutscher Taschenbuch Verlag, 1965.
- RICHARDS, I.A. - Princípios de Crítica Literária. Trad. de R. Eichenberg, F. Oliveira e P.R. do Carmo. Porto Alegre, Editora Globo, 1967.
- RITZER, Walter - Trakl-Bibliographie. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1956.
- RÖLLEKE, Heinz - Die Stadt bei Stadler, Heym und Trakl. Berlin, Erich Schmidt Verlag, 1956.
- ROSENFELD, Anatol - "Trakl ou a Inocência Perdida". In: Doze Estudos. São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1960.
- ROSENTHAL, Erwin Th. - Das fragmentarische Universum. Munique, Nymphenburger Verlagshandlung, 1970.
- ROVINI, Robert - "Georg Trakl. Variation sur le Mouvant". Cahiers du Sud, Marselha, 341, 1957, pp. 3-20.
- SANNER, Rolf - "Über das Verhältnis von Wort und Bild". Wirkendes Wort, Düsseldorf, 6, 1963, pp. 321-331.
- SARTRE, Jean-P. - Qué és la Literatura? Trad. de Aurora Bernárdez. 2ª ed. Buenos Aires, Editorial Losada, 1957.
- SCHERER, Michael - "Georg Trakl: 'Zu Abend mein Herz' ". In: Interpretationen moderner Lyrik. Frankfurt a.M., Verlag Moritz Diesterweg, 1954.

- SCHÖNE, Albrecht - "Eduard Lachmann, 'Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls' ".
Zeitschrift für Deutsche Philologie, Berlin, 76, 4, 1957, pp. 437-442.
- SCHMIDT, Adalbert - Dichtung und Dichter Österreichs im 19. und 20. Jahrhundert. Salzburg/Stuttgart, Verlag Das Bergland Buch, 1964.
- SCHNEIDER, Karl L. - Der bildhafte Ausdruck in den Dichtungen Georg Heyms, Georg Trakls und Ernst Stadlers. 3^a ed. Heidelberg, Carl Winter-Universitätsverlag, 1968.
- SPITZER, Leo - Eine Methode Literatur zu interpretieren. Munique, Carl Hanser Verlag, 1966.
- STAIGER, Emil - Grundbegriffe der Poetik. 5^a ed. Zurich, Atlantis Verlag, 1961.
- "Zu einem Gedicht Georg Trakls". Euphorion, Heidelberg, 55, 3, 1961, pp. 279-296.
- STEFFEN, Hans (org.) - Der deutsche Expressionismus. Formen und Gestalten. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1965.
- STRELKA, Joseph - "Eduard Lachmann. 'Kreuz und Abend. Eine Interpretation der Dichtungen Georg Trakls' ".
Euphorion, Heidelberg, 49, 4, 1955, pp. 491-494.
- "Klaus Simon, 'Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen' ". Euphorion, Heidelberg, 54, 3, 1960, pp. 325-329.
- SZKLENAR, Hans (org.) - Erinnerung an Georg Trakl. Zeugnisse und Briefe. 3^a ed. ampliada. Salzburg, Otto Müller Verlag, 1966.
- TODOROV, Tzvetan - Estructuralismo e Poética. Trad. de José Paulo Paes. São Paulo, Editora Cultrix, 1970.
- Théorie de la littérature. Paris, Éditions du Seuil, 1965.

- WEBER, Albrecht - Trakl: Gedichte, Ausgewählt und interpretiert von A.W. 2^a ed. Munique, Kösel Verlag, 1961.
- WEINRICH, Harold - "Semantik der kühnen Metapher". Deutsche Vierteljahresschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte, Stuttgart, 3, 1963, pp.325-344.
- WELLEK, René e WARREN, Austin - Teoria da Literatura. Trad. de José Palla e Carmo. Lisboa, Publicações Europa-América, 1962.
- WETZEL, Heinz - Klang und Bild in den Dichtungen Georg Trakls. Göttingen, Vandenhoeck und Ruprecht, 1968.
- WHEELWRIGHT, Philip - Metaphor and Reality. Bloomington, Indiana University Press, 1962.
- WILPERT, Gero v. - Sachwörterbuch der Literatur. 5^a ed. Stuttgart, A. Kröner Verlag, 1969.
- WILSON, Edmund - Axel's Castle, A Study in the Imaginative Literature of 1870-1930. 6^a ed. Londres, Collins-Fontana, 1971.
- WOLFEL, Kurt - "Entwicklungsstufen im lyrischen Werk Trakls". Euphorion, Heidelberg, 42, 1, 1958, pp. 50-81.
- WOLLEN, Peter - "Eisenstein: Cinema and the Avant-Garde". Art International, Lugano, nov. 20, 1968, pp. 23-28.