

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

Laura de Borba Moosburger

Inquietude e *Sehnsucht* na obra de Georg Trakl

São Paulo  
2019

Laura de Borba Moosburger

Inquietude e *Sehnsucht* na obra de Georg Trakl

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki

São Paulo  
2019

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

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

Mi Moosburger, Laura  
Inquietude e Sehnsucht na obra de Georg Trakl /  
Laura Moosburger ; orientador Márcio Suzuki. - São  
Paulo, 2019.  
167 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras  
e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo.  
Departamento de Filosofia. Área de concentração:  
Filosofia.

1. Georg Trakl. 2. Filosofia. 3. Poesia . 4.  
Literatura Alemã. I. Suzuki, Márcio , orient. II.  
Título.

## Folha de Aprovação

MOOSBURGER, L. Inquietude e *Sehnsucht* na obra de Georg Trakl. 2019. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

### **Banca examinadora**

Prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Perez (USP)

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Paulo Licht dos Santos (UFSCar)

Assinatura: \_\_\_\_\_

Prof. Dr. Roberto Kahlmeyer-Mertens (UNIOESTE)

Assinatura: \_\_\_\_\_

## Agradecimentos

Agradeço especialmente ao prof. Dr. Márcio Suzuki, pelo acolhimento do trabalho desde o início e pela orientação ao longo de todo o percurso. Suas indicações sempre providenciais, assim como sua generosa paciência e compreensão com todas as dificuldades atravessadas durante o período do doutorado foram imprescindíveis para que esta tese pudesse ser escrita.

Agradeço também em especial à prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Juliana Perez pelo diálogo sobre o trabalho com poesia e por todas as observações que tanto contribuíram, além da constante disposição em ajudar com aspectos práticos do mundo acadêmico.

À prof<sup>a</sup>. Dr<sup>a</sup>. Paola Poma, minha gratidão por sua amizade e generosidade.

Ao Guilherme, minha gratidão pelo seu amor, companheirismo, amizade e dedicação. Este trabalho é fruto do nosso longo e profundo diálogo e da sua presença constante, e jamais poderia ter sido realizado sem você. Obrigada por tudo.

Agradeço à minha mãe, pelo amor e suporte de sempre.

Gisele, minha amiga do coração, obrigada pelo seu carinho, compreensão e apoio, pelas conversas e por tudo que compartilhamos. A Cláudia e Nuno, obrigada pela amizade, por todos os momentos fraternos compartilhados. Marcel, Lorena, Ana, Sheila, Bruno, pela amizade na graduação, no mestrado e depois... Também pela amizade aos queridos João Paulo, Ju, Rachel, Danilo, Magda, Laila...

Obrigada a Maria Helena, Marie, Geni, Lucas e todo o pessoal da pós do departamento de filosofia pelo auxílio.

À FAPESP agradeço pelo financiamento que viabilizou a realização deste trabalho.

## RESUMO

MOOSBURGER, L. Inquietude e *Sehnsucht* na obra de Georg Trakl. 2019. 167 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

O trabalho analisa e interpreta a obra de Georg Trakl enfatizando a presença da 'inquietude cristã' e da 'aspiração romântica' (*Sehnsucht*) na base de sua expressão poética, aqui entendidas como um desejo de pureza, beleza e bondade, assim como de um sentido maior que pudesse justificar um mundo repleto de pesar, sofrimento e injustiça. Tendo como parâmetro comparativo o vínculo entre inquietude e *Sehnsucht* no romantismo (a exemplo, sobretudo, de Novalis), em que havia a esperança numa espécie de sintonia entre os anseios humanos e o universo – expressa na ideia de 'harmonia cósmica' –, em uma possibilidade de realização do anseio, somada a um sentido entusiasmado dado à poesia, à sua potência de realização, dedicamo-nos a refletir sobre a melancolia que permeia a obra trakliana particularmente como resultado do fim dessas expectativas românticas, feridas pelo desencantamento do mundo, pelo horror da primeira guerra mundial, pelo confronto do poeta com a chamada 'morte do Deus cristão' no início do século XX. A obra de Trakl exprimiria, assim, uma reação eminentemente afetiva ao confronto com um mundo avesso ao sentido mesmo de suas aspirações espirituais, um mundo marcado pela perda do horizonte da transcendência e pela impossibilidade de uma existência poética ou de uma santificação da vida pelo fazer poético. Contudo, em meio ao profundo pesar e desesperança no cerne desta poesia, destaca-se o apelo e esforço do poeta por resgatar precisamente isso que é experimentado como perdido – o sentido de pureza, beleza e bondade.

Palavras-chave: *Sehnsucht*, inquietude, *Stimmung*, melancolia, romantismo, século XX

## ABSTRACT

MOOSBURGER, L. Uneasiness and *Sehnsucht* in the work of Georg Trakl. 2019. 167 f. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2019.

This work analyses and interprets the works of Georg Trakl addressing the “Christian uneasiness” and “romantic longing” (*Sehnsucht*) as basilar for his poetic expression. We assess those two foundations as a desire of purity, beauty and kindness, as well as a larger meaning that could justify a world filled with sorrow, suffering and injustice. We picture the melancholy in traklian works as a result of the failure of those romantic expectancies, harmed as they were by the disenchantment of the world, the horrors of WWI and the confrontation with the so called “demise of the Christian God” in the beginning of the XXth century. Therefore our natural parameter of comparison is the connection of uneasiness and *Sehnsucht* in romanticism (the best example being Novalis), where such combination surges the hope for some kind of synchrony between human longings and the universe – expressed as the “cosmic harmony” idea –, and a possibility of grasping the utter object of the yearning and an enthusiastic trust in poetry and its potential of achievement. Trakl’s oeuvre contrasts with romanticism and drives an eminently affective reaction opposing a world adverse to any measure of spiritual aspiration: a world tainted by the lost of any transcendence and the impossibility of any poetic existence or sanctification of life by poetic means. However, from the midst of the profound sorrow and hopelessness of his poetry the cry and effort of the poet emerges attempting to reclaim precisely what is experienced as lost: the sense of purity, beauty and kindness.

Key words: *Sehnsucht*, uneasiness, *Stimmung*, melancholy, romanticism, XXth century

# SUMÁRIO

<b>Introdução</b> .....	9
<b>A terra dos sonhos</b> .....	24
<b>Melancolia e angústia cósmica</b> .....	53
<b>O silêncio de Deus</b> .....	86
<b>A guerra e os últimos poemas</b> .....	104
<b>Ternura</b> .....	127
<b>Considerações finais</b> .....	146
<b>Referências bibliográficas</b> .....	155
<b>Apêndice</b> .....	159
Terra dos Sonhos .....	159
Abandono .....	164

## Introdução

Esta tese aborda a presença da aspiração romântica (*Sehnsucht*) em sua conexão com a inquietude cristã na obra do poeta austríaco Georg Trakl. A visada para a compreensão de sua obra a partir dessa dupla chave de leitura parte do entendimento de que, ainda que seja frequentemente associada ao expressionismo alemão e de fato esse movimento lance luz sobre aspectos da obra trakliana, esta recebe uma força proeminente das duas mencionadas referências na história do espírito.

Vale lembrar, com Cavalcanti, que “Trakl foi um poeta que passou ao largo do burburinho expressionista”, e sua poesia, diferentemente do que se costuma entender sob esse movimento de vanguarda, “não é programática, revolucionária ou engajada; é antes uma poesia de lamento, elegíaca” (CAVALCANTI, “Em busca do êxtase”, p. 31)<sup>1</sup>.

O tom elegíaco, triste, que permeia esta poesia tem, pois, como procuramos desdobrar ao longo do trabalho, um estreito vínculo com a visão de mundo cristã e com a *Sehnsucht* romântica, ambas duramente confrontadas com um mundo avesso ao sentido mesmo dessas aspirações espirituais. O evento de larga escala que foi a primeira guerra mundial, cuja eclosão se dá no auge da produção poética de Trakl, pode ser visto como um dos marcos mais significativos desse confronto. O sentimento do sagrado, a dor pelo sentimento da ausência de Deus, o lamento pela destruição, a doída

---

<sup>1</sup> Também João Barrento considera problemática a associação de Trakl ao expressionismo, notadamente pela dimensão metafísico-existencial de sua poesia (ver BARRENTO, “A alma e o caos: poetas do Expressionismo”, pp. 13-7). Ludwig Scheidl não considera Trakl um expressionista, mas um “pré-expressionista”: um poeta que, não filiado ao movimento, antecipou seus fundamentos existenciais (SCHEIDL, *O Pré-Expressionismo na literatura alemã*, ver sobretudo Prefácio e Introdução).

<sup>1</sup> As cartas do poeta bastariam para indicar a sinceridade e constância do seu sentimento cristão na esfera pessoal. Mas o relato de Hans Limbach (cf. FÜHMANN, *Vor Feuerschlünden*, pp. 163-5) sobre sua visita a Trakl no início de 1914 mostra de modo especialmente impressionante a seriedade do cristianismo para ele.

ternura pela bondade que tenta sobreviver em cenários de abandono e devastação, o sentimento de irmandade, a dor pela perda da inocência, o clamor por salvação, a busca incessante por devolver através da poesia a beleza e o sentido do sagrado abafados pelo mundo – todos esses elementos afetivos e existenciais estão na base da expressão poética de Trakl e remetem à *Sehnsucht* e à inquietude.

Por inquietude no sentido cristão pode-se entender aquele anseio por um sentido maior da existência que se encerra na ideia do Deus criador e de uma esfera sagrada que estaria na origem e no destino da existência, de par com a insatisfação com um mundo corruptível, repleto de pesar e injustiça. “Criastes-nos para Vós, Senhor, e o nosso coração vive inquieto, enquanto não repousa em Vós” (AGOSTINHO, *Confissões*, p. 31).

A palavra alemã *Sehnsucht*, que podemos traduzir por “anseio”, “aspiração”, “desejo”, “anelo” e que é tão recorrente no romantismo, tem estreita relação com esse sentido da inquietude. Ainda antes dos românticos, cabe mencionar uma de suas principais influências no campo metafísico-religioso: a mística cristã de Jacob Böhme (séculos XVI e XVII), que ilustra a apropriação e fusão da religiosidade cristã latina pela cultura germânica ainda incipiente. Para Böhme, Deus Ele mesmo seria um infinito desejo (*Sehnsucht*) de manifestação/criação. Por toda a natureza criada percorreria um esforço (*Streben*) e o anseio de retorno a Deus, que só poderia ser plenamente alcançado pelo ser humano. A *Sehnsucht* seria o segredo da criação: em Deus a aspiração que O leva a criar, na criatura anseio ou inquietação de retorno, religação com Deus<sup>2</sup>.

Esse sentido ressurgiu no romantismo, especialmente no primeiro romantismo alemão em que se destacam os irmãos Schlegel e Novalis. É verdade que, em compasso com a amplitude e riqueza

---

<sup>2</sup> A referência a Böhme não se pretende mais do que uma brevíssima contextualização para o trabalho sobre Trakl. Uma leitura detalhada e aprofundada de sua cosmovisão pode ser lida em MARTENSEN, *Jacob Böhme: his life and teachings, or studies in theosophy*. London: Hodder and Stoughton, 1923.

do próprio movimento romântico, também a *Sehnsucht* romântica – frequentemente referida como o afeto fundamental do romantismo – tem uma amplitude que muito ultrapassa o sentido estritamente circunscrito na tradição cristã; porém, ela tem um vínculo histórico-cultural muito forte com essa tradição, como é o caso em Novalis e Friedrich Schlegel. O grande anseio e simultaneamente ideal desses dois autores expresso no mote “romantizar o mundo” (NOVALIS, *Pólen*, p. 142) tem um forte sentido de busca de reencontro com o divino – *Sehnsucht* como anseio do infinito, do absoluto, da eternidade, de transcendência, de realização do ideal. Ainda que nem sempre sob a clara égide do Deus cristão criador, esse anseio se vincula ao desejo de restituir o paraíso do qual, no imaginário cristão, o ser humano teria decaído. Em uma versão menos dogmática e mais espiritualmente aberta, podemos encontrar a visão e o sentimento da divindade neste trecho de Schlegel, em que o próprio poético é associado à divindade:

E que são [as obras artísticas] em comparação com a poesia sem forma e inconsciente que se faz sentir nas plantas, brilha na luz, sorri na criança, cintila na flor da juventude e arde no seio amoroso das mulheres? – Esta, entretanto, é a [poesia] primeira, a original, sem a qual certamente não existiria nenhuma poesia das palavras (SCHLEGEL, *Fragmentos sobre poesia e literatura...*, p. 484).

Schlegel dirá então que essa poesia originária é “para sempre e eternamente o único objeto e matéria de toda nossa atividade e toda nossa alegria”, ela é “a poesia da divindade, da qual também somos parte e flor – a terra” (SCHLEGEL, *Op. cit.*, p. 484). A poesia humana seria um prolongamento da poesia cósmica que vivifica a própria natureza. Neste trecho vê-se que a referência à divindade adquire um sentido panteísta distinto do Deus pai criador, mas, ainda assim, de modo muito próximo a Böhme, o anseio (*Sehnsucht*) e esforço (*Streben*) do homem seria o de religar-se a uma unidade harmônica e

primordial. Perdura o sentido metafísico de uma harmonia cósmica e de par com isso o sentimento de uma correspondência ou “conspiração” entre os anseios da alma humana e o Universo, que poderia conduzir teleologicamente à reintegração. A palavra-chave *Stimmung* resguarda esse sentido da harmonia cósmica e de uma afinidade entre o mundo e a alma humana, em que esta vislumbra para si um lugar privilegiado e missional no universo. Seria enfim possível “romantizar o mundo” porque o Absoluto, o divino, é concebido como afim ao homem, e essa fé na transcendência marca a possibilidade de realização real ou virtual da *Sehnsucht*. Daí o sentido esperançoso e frequentemente entusiasmado do projeto de futuro, de construção e realização presente no romantismo.<sup>3</sup> Essa esperança de futuro pode expressar-se como entusiasmo pelo movimento filosófico e literário ou até mesmo ampliar-se, como no caso de Novalis, para uma esperança metafísica e religiosa na poesia e na inspiração poética.

Novalis – que, como veremos, é em Trakl a principal referência dentre os autores românticos – pode ser apontado como um suprassumo dessa reunião entre a inquietude e a teleologia cristã com a esperança romântica de realização. A flor azul que é vislumbrada em sonhos pelo herói homônimo no romance *Heinrich von Ofterdingen* e se torna imagem de seu anseio, símbolo da beleza e pureza romântica, do ideal, da reintegração entre o espiritual e o sensível, tem um sentido de esperança, de realização. O sonho se torna um caminho de realização da *Sehnsucht*, de tal forma que a fé no sonho se torna em Novalis um imperativo consciente, como já indicou Albert Béguin (BÉGUIN, *El alma romântica y el sueño*, pp.

---

<sup>3</sup> Vale lembrar que o projeto do primeiro romantismo tal como formulado por Schlegel e Novalis insiste na infinitude e inesgotabilidade das possibilidades de realização da *Sehnsucht*, da perpetuidade de uma dinâmica que tem o futuro como horizonte perene – como se pode ler, p. ex., no fragmento 116 de *Athenäum*, onde Schlegel define o projeto poético-filosófico da formação (*Bildung*) romântica sob o mote ‘poesia universal progressiva’ (cf. SCHLEGEL, *Conversa sobre a Poesia e outros Fragmentos*, p. 99). O anseio de futuro como algo inesgotável foi também elaborado por Fichte em sua *Verificação sobre as afirmações de Rousseau*.

242-70); pois, com efeito, não é apenas o protagonista Ofterdingen que sai em busca da flor azul após sonhar com ela, o próprio Novalis faz desse empenho consciente o sentido de sua obra, na culminância desta que são *Os hinos à noite*. Escritos sob a circunstância da morte precoce de sua noiva Sophie, *Os hinos* têm o teor de uma realização mística, em que a morte da amada, experimentada pelo poeta, nesta obra, sob a força de uma relação profunda com o mistério da noite, revela-se possibilidade de passagem para um estado superior de existência, para a “verdadeira vida” no sentido cristão da imortalidade da alma. A obra termina justamente com a afirmação do reencontro com a amada morta e a união mística com Deus (NOVALIS, *Hinos à noite*, pp. 58-9, tradução de Fiana Hasse Pais Brandão):

Hinunter zu der süssen Braut,  
Zu Jesus, dem Geliebten –  
Getrost, die Abenddämmerung graut  
Den Liebenden, Betrübten.  
Ein Traum bricht unsre Banden los  
Und senkt uns in des Vater Schooss.

Descer até à doce Noiva,  
Até Jesus – nosso Amado.  
A paz de quem ama e sofre  
É sol poente iluminado.  
Um sonho desprende laços,  
O Pai nos cinge nos braços!

O sonho é vivenciado como pressentimento, “sinal” de realização do anseio de transcendência; ele carrega o sentido de um enlevo, o sentimento de que transcende a aspiração humana e é um sonho verdadeiramente compartilhado com o universo. Pela via da inspiração poética, o poeta sente-se capaz de alcançar a finalidade de seu anseio porque haveria essa unidade de propósitos, essa unidade conspiratória, por assim dizer, do universo com a alma humana; o que, no caso dos *Hinos à noite*, coincide com a fé no Deus cristão.

Este seria o sentido extremo da *Stimmung* como sintonia entre a alma e o universo.

É preciso frisar que esse sentido extremo da esperança não é, certamente, a única feição da *Sehnsucht* romântica, assim como esta não se limita (como dito anteriormente) ao sentido cristão da inquietude. A fim de que não seja feita nenhuma generalização sobre o otimismo romântico, é importante lembrar, como já fizeram alguns estudiosos, que a *Sehnsucht* é marcada por uma polaridade essencial: ora se direciona para o futuro plena de expectativas, esperança e entusiasmo, ora se tingem de um tom melancólico pela consciência da distância ou mesmo impossibilidade de atingir o objeto de seu anseio, ou ainda, ela se volta para o passado com o sentimento melancólico e nostálgico pelo que não foi realizado. É nesse sentido que Katja Löhr (LÖHR, *Sehnsucht als poetologisches Prinzip*, p. 12) propõe que a *Sehnsucht* seja entendida como o conceito superior (*Oberbegriff*) que abrange a melancolia como um de seus momentos nessa dinâmica existencial que envolve a projeção do desejo assim como sua frustração. O verbete do dicionário de filosofia de Kirchner & Michäelis também assinala essa dinâmica existencial, em que a *Sehnsucht* impulsiona o homem em sua juventude para, em idade avançada, “voltar-se para trás com uma dor profunda pelos ideais perdidos” (KIRCHNER & MICHÄELIS, *Wörterbuch der Philosophischen Grundbegriffe*, s. p.). Contudo, ainda que esse sentido melancólico exista no romantismo, neste ainda perdura o horizonte de um Absoluto sintonizado com o desejo humano, mantendo acesa a fé em uma transcendência alcançável, em um estado de coisas ideal a realizar-se no futuro. O momento histórico do primeiro romantismo alemão ainda tinha esse entusiasmo da realização. Assim, embora a *Sehnsucht* oscile no romantismo, não sendo sempre otimista, há um fundo potencialmente otimista que se pode associar precisamente àquele sentimento de harmonia cósmica que, como bem observa Spitzer, se mantém no horizonte desse

movimento (SPITZER, *Explication de texte...*, pp. 233-4). “Romantizar o mundo” é um mote que manifesta o sentido entusiasta do romantismo, o romantismo enquanto projeto de futuro, e *Os hinos* de Novalis são um testemunho da fé que garante o entusiasmo e esperança perante o futuro (até mesmo do futuro após a morte).

É precisamente esse horizonte que se torna problemático para Trakl, e essa tonalidade da esperança e do entusiasmo, essa possibilidade de um projeto de futuro, parece perder-se para o poeta. Filho do início do século XX, este poeta testemunha a experiência arrasadora da guerra, o avançar da industrialização, a dessacralização da natureza – um mundo onde a tendência à destruição se erige com força esmagadora e se mostra cada vez mais alheio e impermeável a todo esforço romântico e à busca cristã por um sentido maior e uma esperança de salvamento. Como tristemente enunciado no poema “Fim do mundo” [*Weltende*] de Else Lasker-Schüler, “Há um choro no mundo,/ como se o bom Deus chegasse ao final,/ E a nuvem plúmbea cai ao fundo,/ Em peso sepulcral” [*Es ist ein Weinen in der Welt,/ Als ob der liebe Gott gestorben wär,/ Und der bleierne Schatten, der niederfällt,/ Lastet grabesschwer*] (in CAVALCANTI, *Poesia expressionista alemã*, pp. 134-5, tradução de Cláudia Cavalcanti). Com efeito, na poesia de Trakl o Deus cristão surge predominantemente sob a figura do Deus abscondito: um Deus profundamente almejado pelo poeta, mas que não se mostra efetivo no mundo.

De par com essa pesada sombra do Deus cristão, também se desagrega nesse início de século aquele sentimento de harmonia cósmica<sup>4</sup> que permeia a ideia de uma criação harmoniosa do mundo e

---

<sup>4</sup> Um trabalho detalhado sobre o sentimento de harmonia cósmica encontra-se no livro de Spitzer *Classical and christian ideas of world harmony – prolegomena to an interpretation of the word ‘Stimmung’* (consultado nesta tese pela tradução espanhola, cf. Referências bibliográficas). Spitzer constata o declínio do sentimento de harmonia cósmica no século XX, identificando na primeira guerra que então terminava um marco desse declínio. Também H. U. Gumbrecht dá bastante atenção a esse evento da perda do sentimento de harmonia cósmica no início do século XX,

que respaldava a fé romântica na força da poesia. Em Trakl é bastante nítida a experiência de quebra no sentimento de correspondência entre seus anseios e o universo. O mundo apresentado em sua poesia é um mundo da decadência e do desterro, um mundo onde a harmonia se desagrega e a beleza e a bondade ansiadas pela alma tentam custosamente sobreviver. O gesto poético não tem mais o entusiasmo por uma potência capaz de transcender o ato criativo, assim como a dimensão do sonho deixa de ser uma ponte dessa transcendência.

Ciente de sua nostalgia por um romantismo que não pode mais ser nutrido, Trakl faz em sua obra constantes referências a Novalis – autor que se torna um contraponto perfeito a Trakl por sumarizar o sentido da esperança cristã e da fé romântica na poesia –, como no poema “A Novalis”, segunda versão (a) (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 325, tradução nossa):

In dunkler Erde ruht der heilige Fremdling.  
Es nahm von sanftem Munde ihm die Klage der Gott,  
Da er in seiner Blüte hinsank.  
Eine blaue Blume  
Fortlebt sein Lied im nächtlichen Haus der Schmerzen.

Em terra escura repousa o estrangeiro santo.  
Dos lábios suaves Deus tomou-lhe o lamento  
Quando, florindo, feneceu.  
Uma flor azul  
Prossegue seu canto na morada noturna da dor.

A referência a Novalis mais fala sobre o próprio Trakl, pois para Novalis a flor azul tinha um sentido de esperança, era a imagem de uma realização possível, enquanto em Trakl ela surge apenas como anseio irrealizável e triste sinal do desengano. Trakl parece falar de si mesmo como um continuador de Novalis; sob a figura da flor azul, seria ele a prosseguir o canto do poeta romântico, porém a noite não

---

quando a “harmonia perdera para sempre o lugar enquanto enquadramento potencial para a cosmologia e a existência humana” (GUMBRECHT, *Atmosfera, ambiência, Stimmung*, pp. 19-20).

mais acolhe esse canto (como nos *Hinos* de Novalis), sendo agora apenas sua dolorosa morada. A referência a Novalis como um “estrangeiro santo” também é digna de nota. Nos *Hinos à noite*, o estrangeiro é assim denominado por sua aspiração romântico-cristã a uma vida espiritual para além da terrena, mas o livro conduz a um encontro místico com esta vida desejada. No poema de Trakl, Novalis é dito repousando em terra escura – talvez verdadeiramente morto na terra desprovida de transcendência. Trakl, enquanto prosseguidor de Novalis, seria um estrangeiro que não pode aspirar (não com real esperança) a superar essa condição de estrangeiro.

A profunda melancolia de Trakl surge, assim, em grande medida como uma reação afetiva e existencial a essa perda de esperança e de expectativas, e sobretudo ao sentimento de que a aspiração romântico-cristã à beleza e à bondade não tem meios de realizar-se. Nosso trabalho procurou compreender esse movimento afetivo, acompanhando o processo interno do poeta exposto em sua poesia. Porém, à medida que acompanhamos esse movimento, no qual sua melancolia emerge de forma imperiosa, enfocamos sobretudo o que interpretamos como um teor por assim dizer “positivo” da obra de Trakl, a saber: seu apelo por resgatar precisamente isso que é experimentado como perdido.

O primeiro tópico, intitulado “A terra dos sonhos”, começa por apresentar a obra do poeta com uma leitura interpretativa aprofundada de um de seus primeiros escritos, “Terra dos sonhos – um episódio”. Neste tópico analisamos a *Sehnsucht* juvenil e romântica do protagonista assim como a experiência de sua perda, tomando essa experiência como uma transposição simbólica, na narrativa, de um processo interno do poeta. Procuramos mostrar como esse protagonista cheio de sonhos relata a sua perda de expectativa romântica frente à vida e ao mundo a partir do confronto com a doença e morte precoce de sua prima Maria, desenvolvendo, como resultado disso, um sentimento inextirpável de melancolia. A

noção de *Stimmung* é já neste tópico um importante articulador conceitual uma vez que a decepção da *Sehnsucht* do protagonista ocorre simultaneamente à perda do sentimento de harmonia cósmica, ou o sentimento de consonância dos anseios da alma com o universo, perda que coincide com a perda do paraíso infantil. O tópico também começa por apresentar a relação profunda do poeta com o cristianismo, uma vez que o sentimento de fraternidade pela prima Maria e a consciência da injustiça inexplicável de sua condição são os dois principais fatores de sua perda de expectativas românticas. Também a escolha do nome Maria para a prima que está para morrer é por nós interpretada como possivelmente imbuída de um sentido simbólico cristão, qual seja, o da mãe de Deus, que deve ser inexplicavelmente sacrificada, articulando-se isso com o mote sempre presente na obra de Trakl sobre o seu século ser um “século sem Deus, amaldiçoado”.

No segundo tópico, que se intitula “Melancolia e angústia cósmica”, exploramos em um panorama mais amplo e abrangente de sua obra o sentido desta enquanto resultado da perda da expectativa romântica e da quebra do sentimento de harmonia cósmica, analisando em diversos poemas o afeto mais destacado de sua obra, ou seja, a melancolia; com destaque para os poemas “Outono transfigurado”, “Declínio”, “Sussurrado pela tarde”, “Música em Mirabel”, “Consternação”, “Anoitecer tormentoso” e “A tempestade”. Nesse texto tratou-se sobretudo de desconstruir o raciocínio segundo o qual a perda do sentimento de harmonia cósmica implicaria a completa perda da conexão da alma com o mundo, no sentido de que a melancolia de Trakl devesse ser entendida como um afeto “meramente subjetivo”; ao contrário, como procuramos mostrar a cada passo, a melancolia de Trakl é a experiência de um afeto do mundo, um afeto cósmico ou universal agudamente sentido pelo poeta. Em outros termos, ao perder o sentimento de harmonia cósmica, a própria experiência do mundo se reconfigura em outro

tipo de “consonância”, que é o encontro “desencontrado” da melancolia do poeta com a melancolia cósmica. Em compasso com isso, o tópico discute questões estruturais da poesia trakliana por um ângulo nunca meramente linguístico mas sempre, sobretudo, filosófico, interpretando as assim chamadas “obscuridade”, “ambiguidade” e “alogicidade” desta poesia como um reflexo poético para a própria condição de um mundo em que a presença e mesmo existência do Deus cristão se tornam questionáveis.

O terceiro tópico, “O silêncio de Deus”, aprofunda-se na experiência de Trakl da ausência de Deus, como uma ausência que exacerba a já tradicional (e mística) experiência cristã do Deus absconditus. Esse aprofundamento é feito mediante leitura interpretativa dos poemas “*De Profundis*” e “*Salmo*”. O tópico procura responder aos problemas levantados no tópico precedente sobre a obscuridade, a ambiguidade e alogicidade de sua poesia explicitando o vínculo inseparável desses problemas com o problema do Deus abscondito. De par com essa tentativa de elucidação, esforçamo-nos por ressaltar a profundidade e a intensidade ética da experiência do Deus abscondito em Trakl, designadamente no sentido de que o Deus abscondito é um Deus que exige da humanidade a responsabilidade por sua própria salvação.

O quarto tópico, “A guerra e os últimos poemas”, interpreta o sentido da primeira guerra mundial na poesia de Trakl como uma exacerbação ou caso extremo da perda da harmonia cósmica e do sentimento oceânico, cósmico de melancolia: a guerra como conspiração maligna, como evento destrutivo em larga escala que obstrui e ceifa qualquer possibilidade de nutrir o projeto romântico. O evento da guerra seria nesse sentido igualmente uma corroboração do silêncio de Deus. O texto começa pela leitura de dois poemas, “A melancolia” e “Ocaso”, escritos antes da experiência pessoal de Trakl na guerra, e termina com a leitura dos seus dois últimos poemas, “Grodek” e “Lamento”, escritos após esta participação e poucos dias

antes de sua morte, explicitando com isso uma intensificação da perda do sentimento de harmonia, portanto uma intensificação da melancolia, da angústia e do desalento, ao aproximar-se o fim de sua vida e obra, marcado por essa experiência da guerra.

Embora o tópico precedente se debruce precisamente sobre o que, em uma linha cronológica, define o “desfecho” da obra de Trakl, optamos por terminar a tese com o tópico intitulado “Ternura”, no qual enfatizamos de modo mais aprofundado e direto aquele que em nossa interpretação é o apelo e o sentido último da obra deste poeta: o anseio e a busca pela pureza e a beleza, por uma existência poética, a valorização da doçura e da singeleza, a expressão de uma ternura por tudo que é doce e frágil – algo que foi enfatizado ao longo de todo o trabalho, desde a análise de “Terra dos sonhos”, e que no referido tópico se desenvolve sobretudo mediante leitura dos poemas “Élis”, “Ao menino Élis” e “Canção de Kaspar Hauser”. A interpretação dos poemas neste tópico e as reflexões nele contidas reúnem o esforço de toda a tese, ressaltando, sobretudo, o apelo presente na poesia de Trakl por uma sensibilização poética, seu sentido de responsabilidade pelo que a humanidade opta por cultivar, sua clara escolha por um sentido simultaneamente (e inseparavelmente) mais romântico e cristão da existência.

Nas considerações finais, procuramos fazer um balanço do trabalho como um todo, refletindo, em um último olhar, sobre o percurso do poeta tal como apresentado no trabalho, ou seja, desde seu início com o anseio perdido em “Terra dos sonhos”, até seu afundar na desesperança dos últimos poemas, enfatizando, por fim, uma vez mais o apelo ético de sua poesia.

### **Filosofia, poesia e a experiência interior**

Seria preciso esclarecer por que este trabalho, sendo uma tese em filosofia, volta-se para a obra de um poeta. O esclarecimento é ainda

mais necessário pelo fato de que no transcurso da tese pouco usamos a palavra filosofia como um mote que justifique essa escolha.

Contudo, ao mergulhar na experiência existencial da obra de Trakl, na sua experiência própria da condição humana, empenhamo-nos justamente em uma interpretação filosófica de sua poesia. As palavras-chave articuladas no trabalho, *Sehnsucht*, inquietude, *Stimmung*, melancolia, exprimem afetos ou instâncias afetivas e existenciais que, segundo nossa leitura, estão na base de sua expressão poética. Tratou-se, mais especificamente, de acompanhar em Trakl uma reação afetiva a um momento histórico crucial de inflexão do sentido mesmo dessas palavras-chave dentro de uma tradição; noutros termos, procuramos mostrar a tentativa de reconfiguração de toda uma visão de mundo na obra do poeta. Se a elaboração do poeta “não é filosofia” no sentido de que não realiza ela própria um esforço conceitual de compreensão da existência, ela é de qualquer maneira um esforço de reconfiguração da própria experiência da existência, do mundo e da vida, e precisamente nisto reside um grande interesse filosófico.

Esse interesse filosófico é corroborado pela posição de filósofos que destacam a profunda afinidade, interpenetração e mesmo a raiz comum entre filosofia, poesia e religião, como os próprios filósofos românticos e Wilhelm Dilthey<sup>5</sup>. Dilthey lembra a definição de Teodoro Lipps da filosofia como “ciência da experiência interior” (DILTHEY, *Essência da Filosofia*, p. 52), e destaca que, no esforço por uma compreensão “mais livre e humana da vida” (DILTHEY, *Op. cit.*, p. 65), ou na tentativa de que “a vida seja interpretada por ela própria”

---

<sup>5</sup> Cf., por exemplo, DILTHEY, *Essência da filosofia*, pp. 61-2: “Sempre foi assinalado o parentesco da filosofia com a religião, a literatura e a poesia. As três compartilham a relação íntima com o enigma do mundo e da vida; por isso os nomes de filosofia e filosófico ou as denominações similares foram aplicados tanto aos factos espirituais no campo da religiosidade como aos da experiência da vida, da conduta da vida, da obra literária e da poesia.” “Religião, arte e filosofia têm um fundamento comum que se remonta até à estrutura da vida psíquica” (DILTHEY, *Op. cit.*, p. 85). E falando sobre o romantismo: “O romantismo destacou amiúde o parentesco da religião, arte e filosofia. É que o próprio enigma do mundo e da vida interessa à poesia, à religião e à filosofia” (DILTHEY, *Op. cit.*, p. 82).

(DILTHEY, *Op. cit.*, p. 68), os poetas “são os que se desenvolvem mais livremente”, pois se mantêm “na região do sentimento e da intuição” (DILTHEY, *Op. cit.*, p. 82). A escolha aqui feita por focar justamente aspectos mais afetivos da experiência humana – *Sehnsucht*, inquietude, melancolia, *Stimmung* – justifica, pois, simultaneamente a escolha por estudar um poeta.

Cabe assinalar, porém, que se *Sehnsucht*, *Stimmung*, inquietude, melancolia não são primeiramente conceitos, mas instâncias afetivas, o presente trabalho também se esforçou por alcançar clareza conceitual sobre essas palavras-chave. A noção de “melancolia e angústia cósmica”, por exemplo, aflora justamente da interpretação sobre a experiência do mundo e a reconfiguração na consciência existencial do poeta.

Por fim, cabe também lembrar as palavras de Miguel de Unamuno sobre o sentido afetivo da filosofia:

A filosofia atende à necessidade de formarmos uma concepção unitária e total do mundo e da vida, e, como consequência dessa concepção, um sentimento que engendre uma atitude íntima e até uma ação. Mas, ocorre que esse sentimento, em vez de ser consequência daquela concepção, é causa dela. Nossa filosofia, isto é, nosso modo de compreender ou de não compreender o mundo e a vida brota de nosso sentimento com respeito à própria vida (UNAMUNO, *Do sentimento trágico da vida*, pp. 2-3).

Compreender a experiência da existência, o sentimento da vida e do mundo de um poeta está intrinsecamente vinculado a essa necessidade filosófica de que fala Unamuno.

### **Traduções**

A elaboração das traduções foi uma etapa crucial para a apreciação, reflexão e consideração dos textos de Trakl. A forma de aproximação que se pôde desenvolver a partir da longa e minuciosa convivência

com as obras permitiu um mergulho mais profundo em seu universo poético e seus significados.

Grande parte dos poemas analisados no trabalho encontravam-se inéditos em português e receberam traduções de nossa autoria, outros receberam nova tradução, e outros ainda foram citados nas traduções já existentes de Cláudia Cavalcanti e João Barrento. As traduções das duas peças em prosa escritas na fase inicial de Trakl foram incorporadas no Apêndice: “Terra dos sonhos – um episódio” [*Traumland – eine Episode*] e “Abandono” [*Verlassenheit*]. Ambas foram originalmente publicadas na revista literária em tradução (n. t.) (nota do tradutor)<sup>6</sup> e receberam nova revisão antes de serem incorporadas neste trabalho.

---

<sup>6</sup> Respectivamente: TRAKL, G. “Terra dos Sonhos – um episódio/ Traumland – eine Episode”. In: (n.t.) Revista literária em tradução 11, v. 2, dez. 2015, 98-106. Disponível em: <http://www.notadotradutor.com/revista11.html>; \_\_\_\_\_. “Do cálice dourado/ Aus goldenem Kelch”. In: (n.t.) Revista literária em tradução 12, v. 1, jun. 2016, 152-172. Disponível em: <http://www.notadotradutor.com/revista.html>.

## A terra dos sonhos

*Hier empfing meine Knabenseele zum erstenmale den Eindruck eines großen Erlebens.*

Aqui a minha alma de menino recebeu pela primeira vez as impressões de uma grande experiência.

TRAKL, *Apêndice*, p. 160.

“Este ano trabalhei pouco, muito pouco! Só terminei pequenas narrativas. Meu caminho parece tornar-se mais e mais difícil! Tanto melhor!”. Eis a sucinta avaliação do poeta ao amigo Karl von Kalmár (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 471) sobre algumas de suas primeiras publicações, em 1906, dentre as quais a peça em prosa *Terra dos sonhos – um episódio (Traumland – eine Episode)*. Ainda que o próprio Trakl tenha dado pouca importância a este escrito, o presente tópico se dedica inteiramente a explicitar sua importância no embate pessoal do poeta e na formação do seu sentimento do mundo.

Com efeito, ainda que não seja de cunho expressamente ou literalmente autobiográfico, o ‘episódio’ “Terra dos sonhos”, escrito sob a forma de uma lembrança intimista e confessional da primeira grande experiência do narrador, revela uma experiência iniciática e transformadora fundamental à voz poética madura de Trakl, à constituição do eu lírico trakliano, ou ainda, à *formação de Trakl como um eu lírico* – seu modo próprio de sentir o mundo enquanto poeta. Levamos a sério em nossa leitura o fato de esse episódio ser relatado como uma lembrança remetida às primeiras impressões que atuaram sobre a alma de menino do protagonista, repletas portanto de um sentido de iniciação.

Esse tempo de menino lembrado pelo narrador coincide mais propriamente com uma adolescência, pois ele se descreve como um colegial (um *Schulbube*). Trata-se de um jovem na aurora da

adolescência, extremamente sensível e entregue à descoberta da vida através de suas sensações e de seu sonhar acordado. Todo o texto exala um romantismo em estado puro, “um apaixonado compromisso com os ideais de inocência, imediatidade e intensidade que estavam no coração do primeiro romantismo” (ROLLESTON, “The expressionist moment”, p. 77). Porém, a doença irreparável que acomete sua prima Maria lhe trará a visão do mal no mundo como algo inexplicável e sem sentido, levando-o a vivenciar, justamente em meio à sua entrega romântica à plenitude da vida, uma experiência de perda da inocência e da alegria com essa inocência. Vemos em *Traumland* um movimento de transformação na alma desse menino: sua aspiração romântica, seu “intenso desejo (*Sehnsucht*) por coisas belas e distantes” (TRAKL, *Apêndice*, p. 159), vai perdendo a alegria da entrega e cedendo a uma profunda melancolia que aflora em decorrência da percepção do mal inexplicável que acomete a pequena Maria.

Um detalhe bastante notável é que “Terra dos sonhos” é um dos raros textos em que Trakl pronuncia a palavra *Sehnsucht* (e verdadeiramente o único no qual a assume em primeira pessoa): quatro vezes – o que não é pouco para um texto de três páginas. É digno de nota que sua obra posterior tenha silenciado a palavra, enquanto faz constante uso de termos para melancolia – como *Melancholie* e *Schwermut*. Quase como se o poeta não pudesse mais pronunciar uma palavra cujo sentido principal é o de esperança, entusiasmo, horizonte de futuro. Como se o anseio não pudesse mais nutrir esperanças de realização, mas apenas expressar-se como lamento por uma realização que se tornou impossível. Veremos que o modo como a palavra *Sehnsucht* é referida ao longo do relato, a cada vez numa tonalidade específica, indica justamente uma transformação na alma do menino no sentido de uma queda para a nostálgica melancolia por algo passado e perdido.

Trakl foi seguido pela maior parte de seus estudiosos na pouca importância dada a “Terra dos sonhos” enquanto realização literária. H. Linderberger observou que quase toda discussão da poesia de Trakl praticamente ignorou sua obra inicial (LINDENBERGER, “The early poems of Georg Trakl”, p. 45), e este é também o caso de *Traumland*. Regine Blass, embora seja uma exceção por iniciar seu estudo – *Die Dichtung Georg Trakls: von der Trivialsprache zum Kunstwerk* – com uma detida análise desse escrito, considera-o de “qualidade estética muito limitada” e o toma como exemplo da linguagem (supostamente) “menos poética e refinada” das primeiras produções do poeta. Nosso horizonte de leitura tem um objetivo bastante distinto: consiste em explorar a relevância desse texto na formação espiritual de Trakl, destacando, dentro disso, o seu lirismo e força expressiva própria. Procuramos salientar, portanto, justamente a singeleza de sua entrega romântica. Dessa perspectiva, também as críticas específicas feitas por Blass podem ser questionadas; a saber, a crítica ao fato de o conteúdo descritivo de “Terra dos sonhos” ser muito sucinto e vago; de não haver informações sobre a cidade em que se desenrola a estória, sobre as pessoas e suas atividades; de faltar uma “descrição conceitual refinada”; de não ser cunhada no texto “nenhuma linguagem poética” e ele não ter “metáforas felizes”; de sua linguagem ser, enfim, “trivial” (BLASS, *Op. cit.*, p. 11). O primeiro pressuposto dessas críticas é que estamos diante de um texto em prosa. Mas Trakl optou bastante cedo pela poesia como forma de expressão, e toda sua prosa se faz como prosa poética; ou seja, não caberia esperar detalhamentos conceituais e “prosaicos” de um texto cuja maior força reside na capacidade de condensação própria da poesia. O segundo pressuposto presente nessas críticas diz respeito à simplicidade da escrita e das imagens do texto, que a autora equipara a trivialidade. No entanto, a entrega romântica à imediatez das sensações e o sentimento de ternura pela vida são o coração do texto, de modo que

sua simplicidade merece ser apreciada jamais apenas como *trivialidade*, mas sobretudo como *singeleza*. Esse ponto é absolutamente crucial, pois a experiência de perda vivida pelo narrador de “Terra dos sonhos” inclui a perda da possibilidade de entrega a essa imediatez pura, simples e rica justamente em sua singeleza, e isso nos permitirá compreender muito mais a fundo o sentido da melancolia que se torna predominante em sua obra futura.

O segundo ponto ao qual se deu pouca atenção nos estudos sobre Trakl e que nos dedicamos a trabalhar é o peso e a significância da morte de Maria para o protagonista de “Terra dos sonhos”, uma vez que é esse acontecimento o que faz aflorar a melancolia que caracterizará toda a sua obra futura. Será preciso, portanto, compreender a significância dessa morte.

“Terra dos sonhos” inicia com o narrador lembrando em tom de saudosa ternura o período mais feliz de sua vida: “Por vezes me vejo pensando novamente naqueles dias silenciosos, que são para mim como uma vida fantástica e maravilhosamente vivida, que eu podia desfrutar sem hesitação como um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas” (TRAKL, *Apêndice*, p. 159). Ele se refere às oito semanas de férias de verão passadas na casa de seu tio em uma pequena cidade. Esse período foi vivido como uma infância no sentido mesmo em que o narrador a descreve: uma dádiva, aceita e fruída com inocência e uma alegria pura, livre de preocupação ou receio. A vida era um presente do qual podia desfrutar como de um sonho bom. A simples evocação desse período lhe faz afluir vividamente a lembrança da cidadezinha:

... E aquela pequena cidade ao fundo do vale surge novamente em minha memória com sua larga rua principal, por onde se estende uma longa alameda de esplêndidas tílias; com suas ruelas angulosas, plenas da vida secretamente laboriosa de pequenos comerciantes e artesãos – e com a antiga fonte da cidade no meio da praça, respingando ao sol como em um sonho, e onde à

noitinha sussurros de amor se misturam ao murmúrio da água (TRAKL, *Op. cit.*, p. 159).

A primeira imagem de sua memória da cidade é a síntese de uma harmonia idílica, que o narrador sabe evocar musicalmente, ao modo de um crescendo: a cidadezinha recolhida ao fundo do vale, a esplêndida alameda de tílias, a vida singela dos artesãos, e enfim a fonte no meio da praça “respingando ao sol como em um sonho”, fazendo culminar, na força agregadora de sua corrente, toda a vida até ali descrita, por ela levada a encontrar-se com o brilho do sol. Intensificando ainda mais o sentido de harmonia e idílio, junto à fonte está o amor, cujos sussurros “se misturam ao murmúrio da água”. Trakl joga com a consonância das palavras, salientando a harmonia dos elementos: “... der im Sonnenschein so verträumt *plätschert*, und wo am Abend zum *Rauschen des Wassers* Liebesgeflüster klingt” (grifo nosso). Tal como no romantismo, a união amorosa é aqui um ápice da fusão com o todo ansiada pela alma, e se mistura à harmonia que já pulsa na natureza: os sussurros de amor se confundem com o rumorejo da fonte.

Desde já se pode notar uma peculiaridade do sentido do sonho nesse relato sugestivamente intitulado *Traumland*, “terra dos sonhos” (termo que nomeia a cidadezinha na qual o protagonista viveu sua primeira grande experiência): a palavra “*verträumt*” com que é descrito o respingar e rumorejar da fonte significa estar imerso em sonhos, estar sonhando. “[...] dem alten Stadtbrunnen [...], der im Sonnenschein *so verträumt plätschert*”: a velha fonte da cidade, que respinga ao sol *tão sonhadamente*. A própria fonte está entregue ao sonho, ela mesma sonha. Se mais tarde no texto o narrador alude a si próprio no passado como um menino sonhador – ele passava suas tardes “sonhando no silêncio devaneios aéreos, tolamente felizes de menino” –, o uso da expressão “*verträumt*” para a fonte da cidade corrobora o sentido de sonho já manifesto no título, qual seja: o sonho não apenas como um momento, uma possibilidade ou

atividade do protagonista humano, mas como a consistência da própria cidadezinha e de tudo que ali existe e é ali vivenciado. A própria cidade é de sonho. A própria realidade é sonho. Um sonho bom: "... uma vida fantástica e maravilhosamente vivida, que eu podia desfrutar sem hesitação como um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas".

Contudo, já o primeiro parágrafo, após apresentar a harmonia idílica, e dar ao sonho feliz o sentido de realidade, termina dizendo: "Mas a cidade parece sonhar com uma vida passada." Ainda se corrobora que o sonho não era só do menino, e sim também de todo o lugar. Porém, esse sonho não é mais tão real. Há um intenso contraste entre o início da lembrança pela sucessão de tílias – por onde o narrador vai adentrando novamente a cidadezinha, vendo a amplitude da vida toda que ele tinha por trilhar enquanto menino, culminando na alegria da fonte ao sol – e sua finalização com o sentido nostálgico de um tornar-se passado, como uma dissipação ou desrealização.

Esse ter-se tornado passado se confirma no modo como o narrador se refere a esse período de sua vida: "Oito semanas vivi nesse afastamento, e essas oito semanas são para mim como uma parte separada e autônoma da minha vida – uma vida por si – cheia de uma felicidade indescritível, juvenil, cheia de um intenso desejo (*Sehnsucht*) por coisas belas e distantes" (TRAKL, *Op. cit.*, p. 160). A razão desse contraste entre plenitude e perda, dessa separação de uma parte da vida que se tornou autônoma, não mais presente e inteiramente passada, anuncia-se na frase seguinte: "Aqui a minha alma de menino recebeu pela primeira vez as impressões de uma grande experiência" (TRAKL, *Op. cit.*, p. 160). Algo nessa grande experiência é vivenciado como um divisor de águas. Mas o que foi denominado de grande experiência não é apenas a experiência de perda da felicidade juvenil que ficou para trás – a grande experiência é a condensação, num único "episódio", dessa felicidade indescritível

e de sua perda. Assim, com o intuito de explicitar a intensidade dessa experiência, prosseguimos nossa leitura de “Terra dos sonhos” com uma análise em dois tempos, lendo sequencialmente etapas que no texto estão condensadas nessa única experiência. No primeiro tempo, nos debruçamos sobre o sentimento de unidade harmônica que o narrador de início caracterizou como “um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas”; num segundo momento, exploramos a quebra desse sentimento vivenciada pelo narrador à medida que ele se deixa impactar pela doença e morte de Maria.

O segundo parágrafo retoma a descrição da atmosfera harmônica introduzida no primeiro, ampliando-a para o entorno natural e cósmico da cidadezinha:

E colinas levemente curvadas, cobertas por silenciosas e solenes florestas de abetos, isolam o vale do mundo exterior. Os cimos repousam suavemente contra o céu distante e luminoso, e nesse contato de céu e terra o torrão natal parece abrigar todo o universo (TRAKL, *Op. cit.*, p. 159).

A pequena cidade está acolhida ao fundo do vale. O denso arvoredo em sua solenidade e silêncio a resguarda. O acolhimento, na verdade, é de todo o universo, pois a cidadezinha se situa precisamente no encontro de céu e terra – motivo romântico de unidade e harmonia<sup>7</sup>. A sugestão de acolhimento se reforça na imagem dos cimos que repousam suavemente como em um ninho onde a intimidade (torrão natal) encontra a imensidão (todo o universo). Note-se a inversão inusitada feita por Trakl: não o torrão natal é uma parte do universo, mas o universo uma parte do torrão natal: “in dieser Berührung von Himmel und Erde scheint einem *der Weltraum ein Teil der Heimat* zu sein” (grifo nosso); em tradução

---

<sup>7</sup> A harmonia associada à união de céu e terra foi cantada, por exemplo, no poema “Noite de luar” [*Mondnacht*] de Joseph von Eichendorff. Cf. MOOSBURGER, “O romantismo singelo de Joseph von Eichendorff”, pp. 201-7.

literal: “nesse contato de céu e terra parece que o espaço do mundo é uma parte do torrão natal”.

Tudo na cidadezinha está perpassado de harmonia. Cada elemento da natureza é harmônico em si, e cada um está em harmonia com cada outro. A água rumoreja, o sol brilha, o céu cintila, as flores são luminosas e perfumadas. Juntos, compõem um cenário idílico. Há uma união compositiva dos elementos que permite ao lugar ser harmonioso. A começar pela integração das colinas curvadas com a floresta de abetos e os cimos que repousam contra o céu – configuração que sustenta a existência da terra dos sonhos –, a sequência do texto é repleta de conjunções harmônicas de elementos naturais: o “vento morno” “era pleno do aroma forte e inebriante das rosas”, no jardim o menino percebia “as cores vibrantes das inflorescências inundadas pela luz do sol”, “a quietude do ar, só ocasionalmente interrompida pelo chamado de um pássaro”. O vento carrega o perfume das flores, as flores vibram coloridas pela luz solar, e o chamado do pássaro que interrompe a quietude o faz com harmonia. E todos esses elementos e eventos naturais se integram, compondo o idílio, já incorporado à civilização: a cidade é acolhida ao fundo do vale, a alameda de tílias se estende pela rua principal, os artesãos preenchem com sua vida laboriosa as bifurcações da cidade, a fonte no meio da praça congrega o esforço/artifício humano e a fonte natural de vida. O vento morno do anoitecer (natureza) soprava pela janela (entrada para a habitação construída pelo homem), e era pleno do aroma das rosas (natureza) que floresciam junto à cerca (constructo humano) do jardim (que, tal como a fonte, congrega natureza e artifício humano). A “poeirenta rua principal (cidade) ... emanava o perfume das tílias em flor (natureza)”. A escolha pela palavra *Traumland* é perfeita nesse sentido, visto que *Land*, traduzível tanto por ‘terra’ quanto por ‘cidade’ ou ‘país’, reúne natureza e civilização. Há ainda a harmonia entre as pessoas, que “podiam confiar sem medo umas às outras todos os seus pequenos

sofrimentos e alegrias”. Essa harmonia compartilhada com outras pessoas o narrador encontrava sobretudo em seu círculo mais próximo, junto ao tio e à prima: “Talvez essas horas em que nós dois [ele e a prima Maria] sentávamos juntos e fruíamos calados uma grande, quieta e profunda felicidade fossem tão bonitas, que eu não precisava desejar nada mais belo. Meu velho tio consentia com esse nosso silêncio” (TRAKL, *Op. cit.*, p. 162).

Também a imagem do casal junto à fonte apresenta um ápice dessa harmonia. Introduzida na abertura do texto, ela é posteriormente retomada de forma mais nítida: “... quando via duas pessoas estreitamente aconchegadas uma à outra e embaladas pelo suave rumorejo da fonte lentamente fundirem-se ao luar como se fossem um só ser...” (TRAKL, *Op. cit.*, p. 161).

A unidade harmônica que constitui a vida na cidadezinha se desdobra, enfim, em todos os âmbitos possíveis: é uma integração da natureza consigo mesma, da natureza com a cidade, da cidade com os homens, dos homens entre si.

A harmonia também se mostra no modo como o narrador nos conduz à sua habitação: começando por situar a pequena cidade ao fundo do vale resguardada pelas florestas, ele nos aproxima da “pequena casa com seu pequeno jardim à frente”, “um tanto afastada da cidade” e “quase completamente encoberta por árvores e arbustos”, e então do pequeno sótão “decorado com maravilhosos quadros antigos e desbotados, onde tantas tardes passei sonhando no silêncio meus devaneios aéreos, tola e felizmente de menino ...” (TRAKL, *Op. cit.*, p. 160). A narrativa como que vai removendo delicadamente camadas ou cortinas para conduzir-nos finalmente ao ninho que abriga os sonhos desse menino, de tal forma que o mundo externo vai gradativamente conduzindo ao seu mundo interno. O lugar é apresentado, assim, como uma imagem do estado espiritual desse jovem: recolhido como a cidade, repousando suavemente como os cimos. Ele estava ligado ao todo.

O sentimento de consonância com o todo insinua-se no texto por diversas vezes. O próprio estado de sonho do menino associa-se ao sentimento de ser acolhido: "... devaneios que o silêncio amorosamente acolhia e resguardava em si, para por vezes trazê-los de volta a mim mais tarde – nas horas solitárias do entardecer". O próprio silêncio do entorno o acolhia amorosamente, compartilhando seus sonhos com ele. E a noite traz um coroamento disso: "Lentamente a noite penetrava o cômodo, e então eu me levantava, dizia 'boa noite' e subia novamente para o meu quarto no sótão, para sonhar à janela por mais uma hora noite adentro"; "então eu voltava a refugiar-me em meu sótão, reclinava-me à janela, contemplava o profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir, e por horas me entregava a turvos devaneios, até que o sono me dominasse." Nas duas passagens se pode notar um aprofundamento na intimidade que é simultaneamente a intimidade de uma esfera mais ampla: ele se recolhe no sótão como quem retorna a um abrigo, e então sonha *noite adentro* – a expressão "in die Nacht hinaus zu träumen", literalmente "para sonhar noite afora/ na noite lá fora", fala de um mergulho do sonhador na amplidão noturna, seu sonho fundindo-se à noite. Mirando o profundo céu escuro, nos quais as estrelas pareciam se extinguir (como no profundo infinito), entregando-se por horas (*stundenlang*, um tempo indefinidamente longo) a "turvos devaneios", ele funde sua alma semiadormecida ao infinito da noite.

Essa consonância e mesmo conspiração entre o universo e o íntimo, o jovem também a encontra no esplendor do dia, quando está voltado para o mundo externo com a plenitude de seus sentidos. Em passeios pelo bosque durante o dia sentia-se "tão alegre na solidão e quietude" e quando cansado se "esticava sobre o musgo e por horas mirava o céu claro e cintilante, em cujas distâncias se podia olhar tão profundamente", um "sentimento estranho e profundo de bem-aventurança me arrebatava". O corpo pesando sobre a terra,

acolchoado no musgo, a alma mirando a distância azul, o sentimento “estranho e profundo de bem-aventurança”: ele se deixa absorver pela alegria do presente e a promessa de futuro, aquele “forte desejo por coisas belas e distantes”, sentido na terra que acolhe o corpo e pressentido no céu em que a alma sonhadora se sente expandir. Nas tardes passadas no jardim, ele “deitava na grama e aspirava o perfume de mil flores”, seus olhos “se embriagavam com as cores vibrantes das inflorescências inundadas pela luz do sol”, e “ouvia a quietude do ar, só ocasionalmente interrompida pelo chamado de um pássaro”, e “sentia o fermentar da terra úmida e fecunda, esse som misterioso da vida eternamente criadora”. Também aqui mediando terra e céu, o jovem agora sente/pressente o fundo e a fonte unitária da vida, a terra eternamente criadora da exuberância multiforme do mundo externo. A terra é sentida como a eterna geradora do paraíso sensitivo que o protagonista, na flor da juventude, recolhe com sua aguçada, porosa sensibilidade.

Ponto fundamental a observar é que é nessa imediatez dos seus sentidos aguçados que o jovem percebia a íntima unidade da natureza. Há uma consonância da harmonia das sensações do jovem com a harmonia do mundo; uma consonância que faz com que sua alma, aberta em todos os seus sentidos, absorva os eventos externos, sentindo em sua alma o que a natureza simplesmente é. Assim, quando vê as inflorescências inundadas pela luz do sol, a visão do menino é inundada pela visão das flores ensoloradas; quando sente as “rosas pejudas de perfume”, também seu olfato está pejado de perfume. Tudo se condensa poeticamente em cada movimento da natureza e em cada sensação. Há uma plenitude nessa singeleza. Há essa consonância, essa *Stimmung compartilhada*, um *sonho bom* compartilhado com a vida: cumplicidade do menino com a Terra, o céu, as sensações. Quando o pássaro interrompe a quietude do ar, ele chama a alma silenciosa do menino, cuja amplitude e profundidade se confunde com o ar e o céu. “Nesses momentos eu

percebia obscuramente a grandeza e beleza da vida. Nesses momentos eu sentia como se a vida me pertencesse”: há o sentimento de que a vida, o mundo foi feito para esse jovem coração que pulsa e amorosamente recolhe as impressões do mundo que o cerca.

Esse acolhimento também é dado em seu círculo humano mais próximo, aquele compartilhado com o tio e a prima: “Talvez essas horas em que nós dois sentávamos juntos e fruíamos calados uma grande, quieta e profunda felicidade fossem tão bonitas, que eu não precisava desejar nada mais belo. Meu velho tio consentia com esse nosso silêncio” (TRAKL, *Apêndice*, p. 162). O silêncio do tio, tal como o silêncio do entorno que acolhia seus devaneios, parece desempenhar a função de uma dimensão mais ampla e acolhedora, que consente com a alma do menino. E nesse caso se trata de uma compreensão, nascida de um intenso sentimento de plenitude, de que mesmo o grande desejo por “coisas belas e distantes” no fundo não pode ou não precisa ultrapassar essa plenitude. A função desse desejo, dessa expectativa de futuro, surge assim mais como uma expectativa ou pressentimento de que a felicidade aí experimentada prosseguiria no futuro. Muitas coisas belas e plenas ainda poderiam acontecer a esse menino recém desperto para a vida. Esse ar de expectativa é favorecido pela atmosfera onírica do escrito, em que muitas figuras, sensações e sentimentos surgem de forma vaga, indefinida e por vezes até confusa, pois esse modo de experiência sugere o indefinido em busca de contornos, de modo bastante semelhante ao pressentimento romântico sentido por Heinrich von Ofterdingen no romance homônimo de Novalis, por exemplo. Passagens como “os sussurros de amor que à noitinha se misturam ao murmúrio da água”, “meus devaneios aéreos, tolamente felizes de menino, que o silêncio amorosamente acolhia e resguardava em si, para por vezes trazê-los de volta a mim mais tarde – nas horas solitárias do entardecer”, “o vento morno do anoitecer soprava pela

janela trazendo toda sorte de barulhos confusos aos nossos ouvidos, simulando uma vaga imagem de sonho”, “um sentimento estranho e profundo de bem-aventurança me arrebatava”, “um caloroso arrepio cheio de pressentimentos me perpassava”, “sentia o fermentar da terra úmida e fecunda, esse som misterioso da vida eternamente criadora”, “nesses momentos eu percebia obscuramente a grandeza e beleza da vida”, “em meio a todas aquelas flores luminosas sobre as quais grandes borboletas amarelas pairavam oniricamente”, dão notícia de um mesmo anseio repleto de pressentimentos, enlevado por um presságio de bem-aventurança futura.

Mas em meio à intensidade dessa vivência presente de felicidade amplificada pela expectativa de futuro, o jovem se deparará com um acontecimento destoante – a doença inexplicável de sua prima Maria, descrita como um ser doce e frágil. O impacto da presença de Maria sobre a alma desse menino é enfatizada no escrito desde a primeira alusão. Assim o narrador começa por lembrar que de início

sentia uma espécie de angústia opressa em presença da pequena doente, que posteriormente se transformou em uma timidez sagrada e respeitosa diante desse sofrimento mudo, estranhamente comovente. Ao vê-la, invadia-me o sentimento obscuro de que logo ela teria de morrer. E então eu temia olhar para ela (TRAKL, *Op. cit.*, p. 160).

A menina, na aurora da adolescência como ele, com quem podia se identificar e por quem nutria carinho e uma doce paixão, era marcada por algo que se chocava diretamente com sua vivência de plenitude. Não apenas ela “logo teria de morrer”, mas seu estado de saúde não lhe permitia aproveitar o pouco tempo restante de vida, pois, sem energias para mover-se, permanecia recolhida dentro de casa. Isso coloca em dúvida a consistência da felicidade do jovem, que no auge de sua juventude e saúde se lhe afigurava absoluta, abençoada pelo universo, nele despertando sentimentos

contraditórios. Ele se sente angustiado e oprimido perante Maria, pois se compadece de seu sofrimento, e porque esse sofrimento refuta a absolutez de sua felicidade. Ele se espanta com a doença que a invade, algo de que ela padece, negando o que ela *era para ser*. É essa percepção que suscita no jovem desconcerto e uma dolorosa compaixão. A lembrança de Maria é introduzida no começo do relato, logo após o jovem nos situar em sua habitação. Todos os relatos que ele faz de seus momentos de felicidade após a primeira alusão a Maria já se encontram expressamente marcados pelo impacto da presença de Maria, impacto reforçado pela insistência quase obsessiva no adjetivo "*krank*" (doente): *die kranke Maria* – "Maria doente" ou "a doente Maria". No curso de nossa análise até o momento, fizemos abstração desse impacto para podermos nos concentrar na plenitude das sensações e do sentimento de harmonia e bem-aventurança do protagonista. Agora, transcrevemos na íntegra as mesmas passagens, para analisar o movimento de quebra da harmonia suscitado pela presença da pequena prima. Vejamos a primeira passagem:

Quando eu vagava pelas florestas durante o dia, sentindo-me tão alegre na solidão e quietude, quando cansado me esticava sobre o musgo e por horas mirava o céu claro e cintilante, em cujas distâncias se podia olhar tão profundamente, e quando então um sentimento estranho e profundo de bem-aventurança me arrebatava, nesse instante subitamente me assaltava o pensamento de Maria doente – então eu me levantava e, tomado por pensamentos inexplicáveis, vagava sem rumo, sentindo na cabeça e coração um peso aterrador que me fazia querer chorar (TRAKL, *Op. cit.*, pp. 160-1).

Todo o parágrafo exprime uma experiência de progressão e quebra da progressão. Ele começa com um quando (*wenn*) que se prolonga com outros 'quando' (*wenn*), 'então' (*dann*) e 'e' (*und*) que exprimem sua cadência progressiva, até que essa cadência seja surpreendida pelo enfático *da* ('então', 'aí'), que interrompe a

progressão e altera seu rumo, o que é marcado textualmente tanto pelo advérbio “subitamente” (*plötzlich*) quanto pelo travessão que se seguem ao *da*. Grande ênfase é dispensada ao fato de que, *justamente quando* o jovem vagava feliz, pleno do sentimento de pertença e promessa de futuro pressentida na floresta e no céu, *justamente quando* no auge desse prazeroso devaneio ele era arrebatado por um sentimento estranho e profundo de bem-aventurança, *justamente nesse instante* subitamente o assaltava o pensamento de Maria doente. Essa consciência é a tal ponto intensa e impactante, oposta ao sonho e incondizente com sua experiência real e palpável de saúde, frescor, juventude, sonho de vida, que o atordoa e desconcerta com “pensamentos inexplicáveis”, e o desorienta, fazendo-o vagar sem rumo. Seu enlevo no sonho de imediato decresce sob o peso atarrador (*einen dumpfen Druck*) dessa consciência, um peso sentido fisicamente, na cabeça e coração, que lhe faz querer chorar. O parágrafo começa com a leveza de um anseio esperançoso que progride como uma melodia, para subitamente sofrer uma queda, sob o peso atarrador da *Schwermut*, o *ânimo pesado*. A ênfase no *da* – advérbio tanto temporal quanto espacial, além de explicativo (‘então’, ‘quando’, ‘aí’, ‘aqui’) –, qual se acresce o advérbio “subitamente” e o travessão, é um detalhe significativo, pois separa um antes e um depois: marca, tensiona e condensa em si esse instante em que ele se dá conta de “Maria doente”. E uma vez que a alma do narrador está inteiramente imersa em sua progressão afetiva, em sua vivência musical de harmonia, podemos dizer que esse *da*, esse “aí”, é o instante e o lugar *em sua alma* em que ele experimenta a saída do sonho.

A segunda passagem segue estrutura semelhante:

E quando às vezes ao entardecer eu ia andar pela poeirenta rua principal, que emanava o perfume das tílias em flor, e via casais sussurrando à sombra das árvores; quando via duas pessoas estreitamente

aconchegadas uma à outra e embaladas pelo suave rumorejo da fonte lentamente fundirem-se ao luar como se fossem um só ser, e então um caloroso arrepio cheio de pressentimentos me perpassava, nesse momento me vinha à consciência Maria doente. Uma saudade silenciosa de algo indefinido se abatia sobre mim, e de repente eu me via de braços dados com ela, descendo a rua prazerosamente à sombra das tílias perfumadas. E nos grandes olhos escuros de Maria despertava um brilho estranho, e a lua fazia seu rostinho fino parecer ainda mais pálido e translúcido. Então eu voltava a refugiar-me em meu sótão, reclinava-me à janela, contemplava o profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir, e por horas me entregava a turbos devaneios, até que o sono me dominasse (TRAKL, *Op. cit.*, p. 161).

Há aqui a mesma progressão de um 'quando' que se prolonga, pontuado aqui e ali por outros 'quando' – reveladores de imagens de plenitude exterior que suscitam no jovem o pressentimento de uma plenitude própria –, até ele ser surpreendido por um instante inflexivo, um *da* em que sua consciência é assaltada por "Maria doente": "*da kam die kranke Maria mir in den Sinn*". Mas aqui, em vez de a quebra mudar o rumo de sua caminhada, promove uma refração mais sutil: ao lembrar-se de Maria, é tomado por uma "uma saudade (*Sehnsucht*) silenciosa de algo indefinido", que é então incorporada ao seu devaneio – "de repente eu me via de braços dados com ela, descendo a rua prazerosamente à sombra das tílias perfumadas." Em lugar de ser arrancado do sonho e oprimido pela realidade, ele se permite – inadvertidamente (visto que, de novo, "de repente", *plötzlich*) – continuar sonhando. Em sua fantasia, "um brilho estranho despertava nos grandes olhos escuros de Maria, e a lua fazia seu rostinho fino parecer ainda mais pálido e translúcido". Há nessa cena um misto de desejo amoroso com fraterna ternura: a imagem do casal tornando-se um só ser ao luar antecipa o tom romântico-amoroso da cena de braços dados com Maria, a sombra das tílias perfumadas evoca sensualidade, mas "os grandes olhos escuros" e o "rostinho fino" de Maria suscitam sobretudo um

sentimento de ternura, até mesmo o desejo do protagonista por proteger esse ser tão frágil. A imagem do casal ao luar como presságio, o rumorejo da fonte, a rua durante a noite, o brilho estranho nos olhos de Maria, a translucidez de seu rosto ao luar, conferem à cena uma aura mística.

A atmosfera de sonho e pressentimento, porém, atinge nessa imaginação do protagonista um ápice que termina como percepção do sonho enquanto sonho. Diante da cena completa, podemos extrair um novo sentido dessa entrega ao sono, que não tem mais apenas um tom positivo de fusão com o universo, na infinitude da noite e do sono, mas o tom negativo de uma fusão que na verdade substitui uma plenitude impossível de ser vivenciada. O “arrepio cheio de pressentimentos” que perpassa o menino em seu passeio noturno tem uma tonalidade positiva, só que imediatamente lhe vem à consciência “Maria doente”. A *Sehnsucht*, que naquele instante era plenitude de pressentimento, torna-se falta: a saudade de algo indefinido, algo a que a imaginação logo dá contornos, ainda que de forma vaga, obscura, estranha – no brilho estranho dos olhos de Maria, em sua palidez –, realizando-o assim oniricamente. Maria, no entanto, é impossível. Não apenas para o protagonista, mas impossível em si mesma: a lua revela sua fragilidade, que é enfim sua pertença à noite (à morte), não à vida, à saúde, ao dia. A lua iluminando a fragilidade de Maria como que misteriosamente a arrebatava dele. E é nesse momento que ele retorna a seu quarto, de encontro ao que agora também podemos entender como uma espécie de morte: “Então eu voltava a refugiar-me em meu sótão, reclinava-me à janela, contemplava o profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir, e por horas me entregava a turbos devaneios, até que o sono me dominasse”. Nesse momento, o protagonista leva para o sonho a experiência da impossibilidade de Maria existir – incompatível com a felicidade infantil e inocente que ele até então conhecia.

A terceira passagem assemelha-se à primeira tanto na sua progressão quando no seu desenlace:

No jardim, eu me deitava na grama e aspirava o perfume de mil flores; meus olhos se embriagavam com as cores vibrantes das inflorescências inundadas pela luz do sol, e eu ouvia a quietude do ar, só ocasionalmente interrompida pelo chamado de um pássaro. Sentia o fermentar da terra úmida e fecunda, esse som misterioso da vida eternamente criadora. Nesses momentos eu percebia obscuramente a grandeza e beleza da vida. Nesses momentos eu sentia como se a vida me pertencesse. Mas então meu olhar pousava sobre a janela da sacada. E lá eu via a doente Maria sentada, quieta e imóvel, de olhos fechados. E toda a minha consciência era novamente absorvida pelo sofrimento desse único ser, e lá permanecia, tornando-se uma nostalgia dolorosa, apenas timidamente admitida, que se me afigurava incompreensível e desconcertante. Quietamente e envergonhado, eu deixava o jardim, como se não tivesse direito algum de permanecer naquele santuário (TRAKL, *Op. cit.*, pp. 161-2).

A existência de um único ser não abençoado por essa plenitude o perturba, salta à sua vista de forma inelutável: "*Und all' mein Sinnen wurde wieder angezogen von dem Leiden dieses einen Wesens*". Os sentidos, a consciência com que plenamente fruía a vida são tomados pela impossibilidade de Maria participar dessa plenitude. Sua reação tem um sentido religioso: "Quietamente e envergonhado, eu deixava o jardim, como se não tivesse direito algum de permanecer naquele santuário".

Mas sua reação não finda em abandonar o jardim:

Sempre que eu passava ali pela cerca, perdido em pensamentos colhia uma daquelas grandes rosas de um vermelho luminoso, pejudas de perfume. E quando estava para passar silenciosamente pela janela, eu via a sombra suave e oscilante da figura de Maria no caminho de cascalho. E minha sombra tocava a sua como em um abraço. Naquele instante, como que tomado por um pensamento impetuoso, eu entrava pela janela e depositava sobre o colo de Maria a rosa que acabara de

colher. E então me esgueirava silenciosamente para fora, com medo de ser surpreendido (TRAKL, *Op. cit.*, p. 162).

O singelo gesto de ofertar a expressiva, viva rosa recém colhida, “de um vermelho luminoso, pejada de perfume”, não significa apenas expressar o desejo pela moça. Ele oferta a rosa como quem oferta a vida. Tenta levar até ela um pedaço do seu paraíso. A rosa condensa em si tudo que ele podia vivenciar, e é como se através dela ele pudesse de algum modo dar vida à jovem e, assim lhe comunicando seu carinho por ela e o desejo de que ela pudesse ter o que ele tem, conseguisse transcender a barreira imposta pela realidade. O “pensamento impetuoso” que o leva a subir a janela em uma demonstração de romantismo não é apenas o desejo por Maria, mas o desejo de que *ela pudesse ser*, o desejo de salvar Maria. A magnitude desse pequeno gesto pode ser compreendida quando se compreende a dimensão que ele pode ter para um ser a quem a própria vida é negada. O protagonista era ciente disso:

Quantas vezes esse pequeno acontecimento que me parecia tão significativo não se repetiu! Não sei. Para mim, é como se eu tivesse depositado mil rosas sobre o colo da doente Maria, como se nossas sombras tivessem se abraçado incontáveis vezes. Maria nunca fez menção a esse episódio; mas eu sentia, pelo brilho de seus grandes olhos iluminados, que ela se alegrava com isso (TRAKL, *Op. cit.*, p. 162).

Nesse breve instante de cumplicidade, realiza-se a versão possível do encontro sob as tílias apenas imaginado pelo protagonista. Tudo que se pôde realizar foi esta pequena alegria. Mas ela foi capaz de trazer um brilho de vida aos olhos de Maria. Cientemente dentro de seus limites, o gesto foi salvífico.

Na sequência, o narrador relembra palavras lacônicas e significativas de seu tio:

[...] certa vez, quando me sentava com [meu velho tio] no jardim, em meio a todas aquelas flores luminosas sobre as quais grandes borboletas amarelas pairavam oniricamente, ele me disse com uma voz branda e pensativa: "Sua alma vai atrás do sofrimento, meu jovem." E ao dizê-lo pôs sua mão em minha cabeça e parecia querer dizer mais alguma coisa. Mas calou-se. Talvez ele também não soubesse o que havia despertado em mim e com que poder isso viria a me habitar desde então (TRAKL, *Op. cit.*, pp. 162-3).

Anteriormente interpretamos esse consentimento do tio com o silêncio entre Maria e o jovem como sendo a versão humana daquele consentimento dado por uma esfera mais ampla para os sentimentos e aspirações do protagonista. Mas o tio faz aqui também uma quase admoestação; mais precisamente, uma observação em tom de presságio. As palavras do tio corroboram a conclusão tirada pelo protagonista no jardim: em vez de fruir o que lhe é dado, ele *vai atrás* do sofrimento; um sofrimento, portanto, que a rigor não precisaria ser seu, mas que ele não é capaz de evitar sentir e mesmo procurar. Mas essa frase merece mais atenção. Por um lado, podemos dizer que ele não foi atrás do sofrimento; ao contrário, perseguia o prazer harmônico da natureza, desfrutava de seus sentidos, etc., e o sofrimento simplesmente *se mostrou* para ele. Entretanto, ele se rende a essa revelação, decide não ignorá-la, e nesse sentido *vai atrás* do sofrimento, concluindo que "não tinha direito algum de permanecer naquele santuário". É como se o protagonista se apropriasse da fala do tio para corroborar sua própria conclusão, como um presságio que *deve* ser cumprido. Nesse sentido, é também como se ele ainda adivinhasse um propósito dado por uma esfera exterior, que o transcende; um propósito que se inverteu: o de olhar para o sofrimento.

Ao fim de seu relato, o narrador descreve o já esperado momento:

Um dia, quando novamente fui à janela à qual Maria estava sentada como de costume, vi que seu rosto

estava pálido e petrificado na morte. Raios de sol deslizavam por sua figura brilhante e delicada; seus cabelos dourados esvoaçando soltos ao vento, para mim era como se nenhuma doença a tivesse levado, como se tivesse morrido sem causa visível – um enigma (TRAKL, *Op. cit.*, p. 163).

Diferentemente da aparição da morte em poemas futuros de Trakl, aqui se vê apenas beleza na face da morte – um olhar inteiramente romântico, que destoa da inclusão do feio e do deteriorado a que Trakl deu voz em sua lírica posterior. A visão de Maria morta suscita aqui um sentimento puramente numinoso no protagonista. A doença orgânica é desautorizada como causa da morte e em seu lugar entra o mistério, o enigma (*ein Rätse*). Contudo, em nenhum momento o narrador chega a interpretar um sentido para essa morte, mas silencia diante do inexplicável, limitando-se a chamá-lo de enigma.

A morte de Maria marca o egresso da terra dos sonhos:

Logo após a morte de Maria eu parti para a cidade grande. Mas a lembrança daqueles dias quietos cheios de luz solar permaneceu viva em mim, talvez mais viva do que o tumultuoso presente. Nunca mais verei a pequena cidade ao fundo do vale – sim, tenho medo de voltar a procurá-la. Creio que não poderia fazê-lo, ainda que tantas vezes me sobrevenha uma forte saudade daquelas coisas eternamente jovens do passado. Pois sei que procuraria apenas em vão por aquilo que se foi sem deixar rastros; não encontraria mais lá o que só ainda em minha memória vive – como o presente – e isso provavelmente me seria apenas uma tortura inútil (TRAKL, *Op. cit.*, p. 163).

O texto termina com o narrador reafirmando as saudades daquele lugar de sonhos, daquelas “coisas eternamente jovens do passado”, que contrastam com a ruidosa cidade grande, onde se concretiza a perda do sonho juvenil de unidade com a vida e a natureza. O passado feliz, vivido como intemporal (“aquelas coisas eternamente jovens do passado”), mostra-se agora, paradoxalmente,

exclusivamente como passado, sua intemporalidade parece dissipar-se como uma ilusão. O narrador não lamenta, assim, apenas a perda do passado, mas o caráter onírico da experiência de unidade e harmonia lá vivenciada, daquela “vida fantástica e maravilhosamente vivida”, que ele “podia desfrutar sem hesitação como um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas”.

Esse sentimento dadivoso, de ser agraciado pela vida, é perturbado quando Maria entra na esfera de seu sonho. Transtorna-o a consciência de seu sofrimento e impossibilidade de participar do sonho. Ele enfatiza esse movimento diversas vezes marcando com o advérbio *da* (aí) o instante em que é puxado para fora do sonho, ao pensar, lembrar ou visualizar Maria. Como um compasso musical, esse *da* marca ao longo do escrito o lugar-tempo de uma tensão transformadora: o episódio inesperado e incontornável – a doença e morte de Maria – que como uma dissonância vem perturbar sua entrega à felicidade, seu sentimento de harmonia cósmica.

Para mais uma possível aproximação ao romantismo, cabe lembrar que a morte de Maria guarda uma semelhança com a morte de Sophie que inspira os *Hinos à noite* de Novalis, ambas amadas e levadas cedo demais pela doença. O sentimento de sintonia com a noite e o sonho, em contraste (no caso de Novalis) à agitação diurna do mundo (NOVALIS, *Os hinos à noite*, pp. 22-3; 28-9) e (no de Trakl) ao tumultuoso presente da cidade grande, indica um mesmo desejo de infinitude e busca por transcendência, e o mesmo deparar-se com as portas fechadas ao paraíso de um mundo ruidoso. Mas as experiências se desdobram em direções opostas. Novalis encontra sentido na morte da amada, a esperança de uma transcendência que será evocada pelo canto poético e sentida numa experiência mística. Em *Traumland*, a sintonia cósmica, sobretudo através da noite e do sonho, é lembrada com triste nostalgia, como algo que está em vias de se desfazer e se desfaz. O enigma da morte de Maria não remete muito claramente aos ‘infindáveis segredos’ que em seus hinos

Novalis adivinha na noite (NOVALIS, *Op. cit.*, pp. 22-3). Ao aperceber-se do caráter onírico de suas vivências, o narrador de *Traumland* tampouco reage conforme o mote de Novalis de que o sonho resguarda uma realidade mais alta, mas sente-se decepcionado por sentir que era *apenas* um sonho.

Para Regine Blass, “Terra dos sonhos” parece decepcionante porque a morte de Maria, ao contrário do que seria de esperar, é um evento que “permanece sem sequência” (BLASS, *Die Dichtung Georg Trakls*, p. 11). Entretanto, toda a peça não é senão um grande evento transformador que gira em torno precisamente da morte de Maria – sua morte já está acontecendo na pena e fatalidade da doença, que puxa para si o foco da narrativa e mobiliza uma profunda mudança no sentimento e visão de mundo do protagonista e ressoará em toda a obra futura de Trakl. É já nesse momento precoce, já nestas “primeiras impressões de uma grande experiência”, que Trakl elabora e firma a experiência de uma perda profunda da possibilidade de realização do sonho romântico. O sonho bom, o idílio da infância, converte-se em mera lembrança de um passado pleno, antes vivido como interminável e que agora afigura-se irreal e fantástico (*wundersam*)<sup>8</sup>. A partir dessa experiência, também o presente se dissipa na irrealidade – a vida é *apenas* um sonho, como na célebre frase de Calderón de La Barca: “La vida es sueño”. Como sintetiza Klaus Simon, também aproximando esse sentido do sonho na obra de

---

<sup>8</sup> Vale notar que já em *Traumland* o sonho tem outras conotações além daquela de um *sonho bom*, ou pelo menos conotações ambíguas. Por exemplo, os “turvos devaneios” ou, mais precisamente, “turvos sonhos entorpecentes” [*wirren, sinnverwirrenden Träumen*], que sugerem o sonho enquanto fuga da realidade externa pela imersão nos sentidos; e – observação que agradeço a Márcio Suzuki – a própria palavra *verträumt*, cujo prefixo *ver-* tem possíveis conotações negativas, dentre elas as de dificuldade, engano, adulteração e destruição. Em *Abandono*, escrito no mesmo ano, há o “triste sonho” [*traurig träumerisch*] dos lírios d’água e a paisagem noturna que se afigura “imensuravelmente onírica, fantasmagórica! E horripilante” [*riesengroß traumhaft, gespensterlich! Und schrecklich*]. Esses duplos sentidos do sonho – sonho como sonho desejado, bom, em contraste com o sonho enquanto pesadelo; assim como o sonho enquanto estado da realidade em contraste com o sonho como necessária fuga de uma realidade que é pesadelo – permanecerão em sua obra e serão retomados ao longo do trabalho.

Trakl à poesia barroca espanhola, ao “teatro do mundo” de Calderón e Lope de Vega:

A vida – um sonho, esta é a antiga fórmula para o caráter reconhecidamente provisório de nossa vida terrena [...]. Não se trata aqui do sonho romântico, que enquanto forma de vivência interior do homem manifesta o seu ser mais essencial; que enquanto microcosmo reconduz o mundo dissociado no pecado à unidade do estado paradisíaco original. Também não é aquele sonho que, como pressentimento poético, antecipa o “caminho para casa” que leva ao futuro. Esse sonho austríaco-barroco é a expressão do conhecimento de que todo o transitório é apenas uma parábola e a vida um jogo [...]. O sonho não aponta para o futuro, alimenta-se unicamente do passado, do real que se tornou irreal (SIMON, *Traum und Orpheus*, pp. 27-8).

Esse nutrir-se do passado é motivo central de *Abandono* [*Verlassenheit*], outra breve narrativa de Trakl escrita no mesmo ano de *Traumland*. O personagem principal é um conde imerso em nostalgia que toda noite em seu quarto em ruínas num velho castelo põe-se a ler, “em livros majestosos e amarelecidos, sobre a grandeza e a glória do passado”. Todo o ambiente dentro e fora do castelo é feito do passado, de um “real que se tornou irreal”: “Aqui, o passado morreu. Aqui ele um dia se congelou em uma única rosa distorcida. Na sua ausência de ser, o tempo passa inadvertidamente.” A realidade é um grande sonho sem futuro, tudo se sucede letargicamente dia após dia, e a existência do próprio conde é fantasmática:

A tudo que ali o rodeia morrendo, o pobre conde olha como uma pequena criança perdida sobre a qual uma fatalidade recai, e que, sem forças já para viver, se desvanece como uma sombra da manhã. Ele só escuta ainda a melodia breve e triste de sua alma: passado! (TRAKL, *Apêndice*, p. 166).

O lugar, “uma única rosa distorcida”, reflete a perda do idílio, tudo se encontra em marasmo e declínio: o castelo está em ruínas, “ervas

daninhas proliferam sobre os muros negros e rachados”, por seus “corredores estreitos e empoeirados vagueia por vezes um hálito úmido e febril, fazendo os morcegos esvoaçarem assustados”; os aposentos são “cobertos de negra poeira! Com paredes altas e nuas, gélidos e cheios de objetos mortos. Através das janelas embaçadas surge por vezes um pequeno, minúsculo brilho, que o escuro torna a absorver”. O parque se tornou impenetrável, “os galhos das árvores se emaranham em mil entrelaçamentos, e o parque inteiro já não é senão uma única e gigante criatura. E noite eterna pesa sob o imenso dossel do arvoredo. E profundo silêncio! E o ar está saturado de vapores pútridos!” Assim como o conde, o parque sonha com seu passado idílico:

Mas por vezes o parque desperta de sonhos pesados. E então ele exala a lembrança de frescas noites estreladas, de lugares secretos profundamente escondidos em que ele espreitava beijos e abraços febris, de noites de verão cheias de um esplendor e magnificência candentes, quando a Lua conjurava confusas imagens sobre o fundo negro, e de pessoas que, com graça e elegância, cheias de movimentos rítmicos, passeavam por ali sob as copas das árvores, sussurrando entre si palavras doces e inebriadas, com leves sorrisos repletos de promessa (TRAKL, *Op. cit.*, p. 165).

Mas logo “o parque afunda novamente em seu sono mortal”.

O sonho se torna cenário da desarmonia cósmica. O castelo abandonado é apenas indício dessa distopia que esconde uma nova realidade: um mundo em guerra, desumanizado, e a perda da dimensão sagrada da natureza. *Traumland*, nome de uma singela cidadezinha, termina no vazio ruidoso da grande cidade. A perda do paraíso e a falta de lugar será uma queixa recorrente na obra trakliana. O primeiro poema do ciclo “Cânticos da noite” [*Gesang zur Nacht*] define a condição humana como a de “Pedintes sem nada de seu” [*Gleich Bettlern ist uns nichts zu eigen*] (TRAKL, *Outono transfigurado*, pp. 24-5, tradução de João Barrento). A figura do

“estrangeiro”, do “apartado”, do “desterrado”, habita a poesia de Trakl a exemplo dos poemas “Canção do desterrado” [*Gesang des Abgeschiedenen*] e “Canção de Kaspar Hauser” [*Kaspar Hauser Lied*]. “No fim sempre serei um Kaspar Hauser!”, diz o poeta a Erhard Buschbeck em carta de abril de 1912 (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 487). “A alma é um estranho na terra” [*Es ist die Seele ein Fremdes auf Erden*] (TRAKL, *Op. cit.*, p. 141) é talvez a alusão mais conhecida do poeta a esse desarraigamento. A figura dos ciganos num poema juvenil exprime simultaneamente a falta de lugar e a condição melancólica dessa *Sehnsucht* que já não pode sonhar efetivamente com uma realização (TRAKL, *Op. cit.*, p. 240, tradução nossa):

Die Sehnsucht glüht in ihrem nächtigen Blick  
Nach jener Heimat, die sie niemals finden.  
So treibt sie ein unseliges Geschick,  
Das nur Melancholie mag ganz ergründen.

Em seu olhar noturno arde a nostalgia  
Por um lar que nunca irão achar.  
Assim os impele uma triste sina,  
Que só a melancolia pode figurar.

Que o sonho seja condição da realidade significa também que seu protagonista, como um herói kafkiano, é tão impotente em relação à vida quanto o sonhador em seu sonho: ele é mais sonhado que sonhador. Ele sonha seu papel no grande teatro do mundo, que é simultaneamente – como diz Simon na passagem citada – o palco da transitoriedade, um jogo de substituições. Para Trakl, isso se configura expressamente como um problema religioso, cristão, como o enuncia no poema juvenil *Confiteor* (TRAKL, *Op. cit.*, p. 246, tradução nossa):

Die bunten Bilder, die das Leben malt  
Seh' ich umdüstert nur von Dämmerungen,

Wie kraus verzerrte Schatten, trüb und kalt,  
Die kaum geboren schon der Tod bezwungen.

Und da von jedem Ding die Maske fiel,  
Seh' ich nur Angst, Verzweiflung, Schmach und Seuchen,  
Der Menschheit heldenloses Trauerspiel,  
Ein schlechtes Stück, gespielt auf Gräbern, Leichen.

Mich ekelt dieses wüste Traumgesicht.  
Doch will ein Machtgebot, daß ich verweile,  
Ein Komödiant, der seine Rolle spricht,  
Gezwungen, voll Verzweiflung – Langeweile!

As imagens multicores pintadas pela vida  
Só as vejo enegrecendo em cada entardecer,  
Como sombras crespamente deformadas – turvas, frias –  
De que a morte se apropria mal acabam de nascer.

E porque a máscara caiu de cada coisa,  
Só vejo medo, desespero, praga e maldições,  
A tragédia humana sem qualquer figura heroica,  
Um pérfido teatro sobre corpos e caixões.

Repugna-me essa onírica visão cruel.  
Mas um forte mandamento obriga  
O comediante a recitar o seu papel,  
Coagido e cheio de aflição – monotonia!

Tudo, tal como a jovem Maria, já aparece no palco do mundo apropriado pela morte antes mesmo de poder viver. E aqui já não se trata mais da morte misteriosa e numinosa à qual se pode atribuir um sentido predominantemente romântico, e sim uma morte que é mera destruição da vida.

*Confiteor*, do latim, "confesso", é uma oração tradicional da Igreja Católica em que o penitente reconhece seus pecados, pedindo à Virgem Maria, a todos os santos e aos irmãos intercessão junto a Deus para que seus pecados sejam perdoados. Tudo indica que o poeta pede perdão por assumir o papel de revelar a "onírica visão cruel" de um mundo em que "a máscara caiu de cada coisa", reduzindo-se a palco de uma tragédia "sem qualquer figura heroica,/ Um pérfido teatro sobre corpos e caixões". Essa descrição parece corresponder bastante bem a um mundo em guerra, em que os

interesses puramente egoicos e de poder se erigem para esmagar a própria vida.

É notável que Trakl se refira a esse papel de revelar a visão de um mundo cruel como um pecado seu. Pois no final do poema ele reconhece estar obedecendo a um forte mandamento – algo, portanto, que transcende em alguma medida a sua possibilidade de escolha. Dois de seus mais conhecidos motes revelam que essa tarefa de revelar o mal no mundo é tomada a peito pelo poeta como um problema ético ao qual ele não pode se esquivar: “não tenho direito de me furtar ao inferno”; “teu poema é uma expiação imperfeita”. Uma leitura que se limite a ver nesses motes um obsessivo sentimento de culpa perderá por completo a questão ética e religiosa fundamental que permeia a lírica de Trakl. O poeta sente-se radicalmente implicado no sofrimento do mundo, na desumanização, na dessacralização, no absurdo da guerra que verá irromper, assim como se sentira implicado, com todo seu ser, no sofrimento de Maria, “o sofrimento desse único ser”.

Não parece mera coincidência a escolha de Trakl por nomear a jovem de *Traumland* com o nome da mãe de Deus, Maria. A morte de Maria possivelmente também indica a morte de Deus – ou a morte da possibilidade de Deus –, o Deus de quem Maria, no sentido agora da jovem doente, é órfã. Intencionalmente ou não, Trakl deu a essa personagem uma máxima condensação de significado: ao mesmo tempo criatura em abandono e prenúncio de “um século sem Deus, amaldiçoado” (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 519). A morte de Maria simboliza também, para além da figura da mãe de Cristo especificamente, a figura do feminino acolhedor e redentor em sua doçura e delicadeza, capaz de salvar o masculino da guerra e da autodestruição. E justamente essa figura é a primeira a ser sacrificada no início do percurso poético de Trakl, que coincide com os anos que antecedem a primeira guerra mundial.

O “forte mandamento” de “*Confiteor*” pode ser entendido, assim, no sentido literal de que Trakl assume recitar um papel que lhe é delegado enquanto poeta: revelar o mundo como se apresenta, um mundo abandonado à corrupção, mostrando, ao mesmo tempo, a beleza e a delicadeza perdidas. A passagem de “Terra dos sonhos” em que o tio faz um presságio sobre o jovem alude precisamente a esse movimento da alma do poeta no sentido de assumir essa missão. Sem poder deixar de ver os aspectos brutais e sombrios do mundo que se avultam a seu redor “como num triste sonho”, agudamente tocado por eles, Trakl os inclui em sua expressão poética, assumindo a condição de sonhador que involuntariamente sofre o sonho (pesadelo). E é justamente ao habitar essa negatividade que ele exprime seu clamor – simultaneamente romântico e cristão, como o de Novalis – por bondade, pureza e beleza. Com efeito, veremos que a obra de Trakl não se limita a revelar o abandono à corrupção; sua aspiração e sua ternura romântica estarão sempre presentes. Que a palavra *Sehnsucht* tenha vindo a calar-se em sua poesia não significa, pois, de forma alguma a renúncia ao romantismo, mas antes um recolhimento melancólico como destino inevitável de uma aspiração que não pode mais lançar-se como projeto de vida com o sentimento de segurança de uma realização para além da poesia escrita, pois o estado do mundo se tornou a sua negação direta e imperiosa.

## Melancolia e angústia cósmica

*Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.  
Então um sopro de declínio me faz estremecer.  
TRAKL, Dichtungen und Briefe I, p. 59.*

Conforme o que foi desenvolvido no tópico anterior, podemos afirmar que a quebra no sentimento de harmonia cósmica simbolicamente realizada em *Terra dos sonhos* não implica uma perda completa de conexão da alma com o mundo. Que a própria realidade seja reconhecida como sonho, um sonho que se tornou predominantemente triste, atesta que a melancolia não é “apenas subjetiva”. A sintonia entre interior e exterior não deixa de existir, mas torna-se dissonante: a alma do poeta é levada à estranheza e afastamento do mundo<sup>9</sup>. Vimos que a nostálgica melancolia do conde em *Abandono* é sincrônica à de seu entorno, todo o ambiente é como seu interior; mas essa sincronia é na maior parte do tempo desagradável: o conde vive seus dias em marasmo como os cisnes da lagoa, o castelo em ruínas espelha a sua condição anímica, o parque sonha tanto quanto ele com um tempo romântico que não existe mais ali. Semelhantemente, é em noites de tempestade que ele sai por instantes de sua letárgica melancolia para ser consumido pela angústia que nele suscita a natureza em alvoroço:

Em noites em que a tempestade se abate sobre a torre,  
fazendo os muros estremecerem em suas bases e os  
pássaros gritarem aflitos à sua janela, o conde é  
invadido por uma tristeza inominável. Em sua alma

---

<sup>9</sup> A esse respeito, vale lembrar que Gumbrecht já assinalou que a perda do sentimento de harmonia cósmica que se consolida no início do século XX não esvazia todo o teor semântico contido na palavra *Stimmung*: “nessa altura deu-se uma viragem na história do conceito; a partir daí, pelo menos uma das variações semânticas da palavra *Stimmung* deixou de implicar qualquer forma de reconciliação ou de harmonia” (GUMBRECHT, *Atmosfera, ambiência, Stimmung*, p. 20).

centenária, cansada, pesa a fatalidade. E ele pressiona o rosto contra a janela e olha para a noite lá fora. E tudo lhe parece imensuravelmente onírico, fantasmagórico! E horripilante. Ele ouve a tempestade fustigar o castelo, como se ela quisesse varrer tudo que é morto e dispersá-lo no ar (TRAKL, *Apêndice*, p. 167).

Ele acompanha a atmosfera do lugar, mas essa sintonia não abre espaço à projeção de anseios no mundo, antes indica uma mesma e onipresente errância. Não é, portanto, no sentido de uma comunhão que elementos externos refletem o seu estado interno. Quando os lírios d'água "acenam para ele, como pequenas, mortas mãos de mulher, e balançam aos sons suaves do vento, como num triste sonho" (TRAKL, *Op. cit.*, p. 166), esse aceno apenas confirma o seu abandono. Tudo se tornou um triste sonho. Com acerto conclui Klaus Simon que há na obra de Trakl uma "melancolia objetiva, que sofre nas coisas, na frieza ou estranheza do mundo, e uma melancolia subjetiva, que tem a primeira por pressuposto e é por ela incitada" (SIMON, *Traum und Orpheus*, p. 34). Da mesma forma que a melancolia de Trakl "embebe tudo" (BARRENTO, "Trakl: o mosaico da morte", p. 14), pode-se com igual justeza dizer que a melancolia oceânica do mundo invade a sua alma.

Esse sentimento oceânico da melancolia é uma das principais fontes do lirismo cortante da obra madura de Trakl: uma melancolia que brota no eu lírico como nascente de uma melancolia cósmica. Veja-se o poema "Proximidade da morte" [*Nähe des Todes*], 2ª. versão (1913)<sup>10</sup> (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 57, tradução nossa):

O der Abend, der in die finsternen Dörfer der Kindheit geht.  
Der Weiher unter den Weiden  
Füllt sich mit den verpesteten Seufzern der Schwermut.

---

<sup>10</sup> Seguimos aqui a datação dos poemas de Trakl fornecida pela edição histórico-crítica de Walther Killy e Hans Szklener. Como elucidam os editores, a datação tem por base agrupamentos de poemas por vezes no lapso de alguns anos, permanecendo aproximada.

O der Wald, der leise die braunen Augen senkt,  
Da aus des Einsamen knöchernen Händen  
Der Purpur seiner verzückten Tage hinsinkt.

O die Nähe des Todes. Laß uns beten.  
In dieser Nacht lösen auf lauen Kissen  
Vergilbt von Weihrauch sich der Liebenden schwächliche Glieder.

Oh, o anoitecer, que adentra as aldeias escuras da infância.  
O lago sob os salgueiros  
Se enche com os suspiros empestados de pesadume.

Oh, a floresta, que baixa suavemente os olhos castanhos,  
Quando das mãos ossudas do solitário  
Afunda a púrpura dos seus dias extasiados.

Oh, a proximidade da morte. Oremos.  
Esta noite em mornos travesseiros amarelados de incenso  
Desprendem-se os membros frágeis dos amantes.

A melancolia é mais do que um afeto que o eu lírico simplesmente “projeta” no mundo: é uma atmosfera que permeia o anoitecer e alcança até ao passado remoto da alma, as escuras aldeias da infância. O próprio salgueiro suspira, empestado de melancolia. A melancolia inunda todo o âmbito anímico do poema, como uma força autóctone que pervade a paisagem. Na segunda estrofe, esse ânimo pesado (*Schwermut*), mas ao mesmo tempo lento e doce, faz baixar suavemente os olhos castanhos da floresta, em sincronia com o solitário: pois quando “de suas mãos ossudas afunda a púrpura dos seus dias extasiados”, toda a floresta, como que metafisicamente cansada, cai com as suas mãos. Tudo afunda no afundar da melancolia.

Um dos aspectos mais salientes da evolução da poesia de Trakl já bastante assinalado pela crítica é a intensificação dessa melancolia, sua tendência a tornar-se mais pesada. A melancolia sempre esteve presente, mas, no início da obra madura, tende a ser experimentada de modo mais doce, sereno, passível de agradável fruição. Há uma capacidade contemplativa da passagem do tempo, da lenta sucessão dos acontecimentos em compasso com a alma, especialmente no

entardecer, momento de maior doçura, quando tudo se demora em calma e silêncio. O prolongar-se das horas crepusculares na Áustria de Trakl intensifica ainda mais esse estado de espírito lento, contemplativo, silente. Em *Traumland*, o protagonista se lembra de sua relação romântica com o entardecer quando menino: "(...) tantas tardes passei sonhando no silêncio meus devaneios aéreos, tolamente felizes de menino, devaneios que o silêncio amorosamente acolhia e resguardava em si, para por vezes trazê-los de volta a mim mais tarde – nas horas solitárias do entardecer" (TRAKL, *Apêndice*, p. 160). Também em *Abandono* o pôr-do-sol é o momento mais agradável, permitindo ao conde canalizar sua nostalgia para a contemplação: sentado em seu quarto em ruínas, ele "contempla as nuvens que deslizam sobre as copas das árvores, luminosas e límpidas. Agrada-lhe ver o sol brilhar candente através das nuvens, quando se põe no entardecer" (TRAKL, *Op. cit.*, p. 166).

Não apenas a passagem do tempo faz do entardecer um correlato natural dessa doce melancolia, mas também o movimento de declínio que a ambos caracteriza: o sol se põe, a melancolia é um ânimo que puxa para baixo (*Schwermut*). Frequentemente também o outono, a estação da queda das folhas, é evocado no sentido desse suave declínio, em compasso com o entardecer: "Oh, tão suave/ Caiu o jardim no silêncio castanho do outono" [*O wie leise/ Verfiel der Garten in der braunen Stille des Herbstes*] (de "Sebastião em sonho", TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 90). O movimento do anoitecer como queda surge repetidamente em poemas de Trakl, claramente marcado por denominativos como *Untergang* e *Verfall* – declínio, queda – e verbos como *fallen*, *verfallen*, *untergehen*, *schwanken*, *sinken* – cair, declinar, oscilar, afundar. Franz Fühmann sintetiza numa expressão esse sentimento presente em tantos poemas de Trakl: *die Süße dieses Verfalls*, "a doçura desse declinar" (FÜHMANN, *Vor Feuerschlünden*, p. 115). O poema "Outono transfigurado" [*Verklärter Herbst*] (1912-13) se destaca como um dos poemas mais

plenos dessa doçura (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 37, tradução nossa):

Gewaltig endet so das Jahr  
Mit goldnem Wein und Frucht der Gärten.  
Rund schweigen Wälder wunderbar  
Und sind des Einsamen Gefährten.

Da sagt der Landmann: Es ist gut.  
Ihr Abendglocken lang und leise  
Gebt noch zum Ende frohen Mut.  
Ein Vogelzug grüßt auf der Reise.

Es ist der Liebe milde Zeit.  
Im Kahn den blauen Fluß hinunter  
Wie schön sich Bild an Bildchen reiht –  
Das geht in Ruh und Schweigen unter.

E assim termina o ano, esplêndido,  
Com fruto dos jardins e vinho áureo.  
Os bosques em magnífico silêncio  
Envolvem o andar do solitário.

Então diz o lavrador: assim está bem.  
À noitinha o leve e longo tocar  
Dos sinos traz enfim um ânimo alegre.  
Um bando de aves saúda ao passar.

É o tempo do amor suave.  
Num barco o rio azul descendo,  
Que bela a sucessão de imagens –  
Que afundam na calma e silêncio.

Se há aqui melancolia, ela é tão doce que não mais se distingue de serenidade. O poeta está inteiramente absorto na plenificação da passagem do tempo e de tudo que passa. Dessa plenificação resultaram os frutos dos jardins e o áureo vinho, o solitário é envolvido pelo silêncio do bosque, as coisas se mostram em paz e harmonia, como aquiesce o lavrador na segunda estrofe. O toque suave e lento do sino no entardecer confirma essa plenitude, e também o passar das aves migratórias que é como um aceno. A última estrofe coroa essa plenificação: agora é o tempo suave do amor, alguém desce o rio azul num barco, contempla imagens que se

sucedem graciosamente e docemente afundam na calma e silêncio. *Wie schön sich Bild an Bildchen reiht*: com que ternura o poeta exprime aqui a sua fruição de cada imagenzinha que passa, enquanto se deixa embalar pelo rio no barco... Assim também termina o poema "Alma da vida" [*Seele des Lebens*], 1910-13 (TRAKL, *Op. cit.*, p. 36, tradução nossa): "O rio azul corre em belo descenso,/ Nuvens se mostram ao fim da tarde;/ Também a alma em angélico silêncio./ Figuras efêmeras se desfazem." [*Der blaue Fluß rinnt schön hinunter,/ Gewölke sich am Abend zeigen;/ Die Seele auch in engelhaftem Schweigen./ Vergängliche Gebilde gehen unter.*] É uma doce fruição da passagem do tempo, uma sintonia com o fato de que as coisas passam, se desfazem. "Em muitos de seus poemas há esse movimento, o tranquilo esvair-se de uma pequena paz na indiferença de tudo aquilo que, como a noite, sobrepuja a tarde" (FÜHMANN, *Vor Feuerschlünden*, p. 27). *Die Süße dieses Verfalls*: a frase não poderia ser mais exata.

Contudo, são relativamente raros os poemas de Trakl que apresentam a doçura dessa forma tão plena. A consciência da transitoriedade enquanto destruição é também bastante impositiva para a sua sensibilidade para que essa doçura não seja perturbada por aspectos negativos do declínio. Com efeito, os termos recorrentes *Untergang, Verfall, untergehen, verfallen, etc.* com que o poeta alude ao declínio também têm uma conotação negativa, de decadência e destruição. O poema "Declínio" [*Verfall*], de 1913, é um excelente exemplo dessa tensão entre doçura e destruição (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 59, tradução nossa):

Am Abend, wenn die Glocken Frieden läuten,  
Folg ich der Vögel wundervollen Flügen,  
Die lang geschart, gleich frommen Pilgerzügen,  
Entschwinden in den herbstlich klaren Weiten.

Hinwandelnd durch den dämmervollen Garten  
Träum ich nach ihren helleren Geschicken

Und fühl der Stunden Weiser kaum mehr rücken.  
So folg ich über Wolken ihren Fahrten.

Da macht ein Hauch mich von Verfall erzittern.  
Die Amsel klagt in den entlaubten Zweigen.  
Es schwankt der rote Wein an rostigen Gittern,

Indes wie blasser Kinder Todesreigen  
Um dunkle Brunnenränder, die verwittern,  
Im Wind sich fröstelnd blaue Asten neigen.

À noitinha, quando os sinos convocam à mansidão,  
Eu sigo o voo esplendoroso dos pássaros,  
Alinhados como em pia procissão,  
Sumindo nas claras distâncias do outono.

Andando a esmo pelo parque no crepúsculo  
Eu sonho os seus destinos mais radiosos  
E mal sinto mover-se a agulha do relógio.  
Assim eu sigo o seu vestígio sobre as nuvens.

Então me estremece um sopro de declínio.  
Nos galhos nus se queixa o melro.  
Em grades enferrujadas tremula o rubro vinho.

E como em ciranda macabra de pálidas crianças,  
Ásteres azuis se curvam tiritando ao vento  
Sobre as bordas desgastadas da fonte.

O poema começa por uma imagem delicada de sintonia: os sinos convocam à paz, o eu lírico segue o voo esplendoroso dos pássaros que se forma no céu à semelhança de uma procissão devota. Perdido em sonhos, imaginando os destinos luminosos dos pássaros que se evadem no céu, ele se deixa embalar pela passagem do tempo, andando a esmo no jardim mergulhado nas penumbras do anoitecer, esquecendo-se do tempo do relógio. Todo esse declinar é experimentado com brandura. Como observou Fühmann, esse “declínio não é um despencamento; muita coisa o precedeu, e a partida dos pássaros resulta de uma plenitude de suaves alterações, não é uma conclusão abrupta” (FÜHMANN, *Op. cit.*, p. 117). Contudo, há que se notar que na metade do poema há uma certa brusquidão: “então um sopro de declínio me faz estremecer”. Esse tremor marca

uma mudança. Embora sem quebrar inteiramente o compasso do doce declínio das duas primeiras estrofes, aqui algo no tom do poema se altera. A sintonia é perturbada pelo sopro obscuro e triste do declínio. Tudo continua lento: o melro se queixa em galhos nus, em grades enferrujadas tremula o rubro vinho. Mas estará tudo ainda em paz como fizeram soar os sinos no primeiro verso? A última estrofe traz uma imagem sombria: “como em ciranda macabra (dança de roda da morte) de pálidas crianças /Ásteres azuis se curvam tiritando ao vento/ Sobre as bordas desgastadas da fonte”. O sombrio não suplantou o que é doce, mas fundiu-se a ele: a cadência suave dos versos, a doçura e inocência das crianças, as flores azuis, são agora inseparáveis da atmosfera sombria e grave da dança macabra, da erosão das bordas da fonte, do vento que faz as flores tiritarem de frio.

A exemplo deste poema, Fühmann assinala que a queda na poesia de Trakl é experienciada “sob todos os seus aspectos, do horror ao abrir-se um abismo no chão sólido sob os pés até a doçura de uma pacificação final: queda também como anseio (*Sehnsucht*) da decadência, como fascínio pela decadência, como íntima satisfação no declínio” (FÜHMANN, *Op. cit.*, p. 119). Isso gera uma considerável ambiguidade, uma vez que o doce e o triste no declinar não se mostram decantáveis. Contudo, nuances como esta do poema “Declínio” merecem atenção: a íntima satisfação na queda não é igual na primeira e na segunda parte do poema. A terceira estrofe introduz uma dimensão de obscuridade que suplanta a luminosa elevação dos pássaros se evadindo no céu claro do outono (embora não a sua suavidade) e, na quarta e última estrofe, como que se fez noite e morte: queixa do melro, grades enferrujadas, bordas desgastadas da fonte, dança macabra de crianças pálidas. Embora essa alteração não seja “inteiramente abrupta” (o oxímoro é aqui necessário), o “da” com que o poeta marca esse momento de mudança remete ao uso do advérbio em *Traumland*; uso que, de acordo como nossa análise,

indica o sobrevir de algo externo que realmente altera o curso da alma: em *Traumland*, a lembrança ou visão de Maria doente; aqui, um “sopro de declínio”. Nas duas primeiras estrofes, o eu lírico podia sonhar com destinos luminosos. A partir da terceira estrofe, não pode mais fazê-lo. Não perceber essa diferença levaria a restringir a *Sehnsucht* em Trakl a uma estéril nostalgia da morte, quando o que parece ocorrer é muito mais a abertura inevitável dessa alma poética a um sopro de declínio que *vem de fora* e o faz estremecer. Há em Trakl uma consciência muito forte do que há de destrutivo no mundo, e essa consciência da destruição invade a doçura de seus poemas e com ela se mistura.

O poema “Sussurado pela tarde” [*In den Nachmittag geflüstert*] (1912) permite-nos aprofundar o sentido dessa mistura entre doçura e destruição (TRAKL, *Op. cit.*, p. 54, tradução nossa):

Sonne, herbstlich dünn und zag,  
Und das Obst fällt von den Bäumen.  
Stille wohnt in blauen Räumen  
Einen langen Nachmittag.

Sterbeklänge von Metall;  
Und ein weißes Tier bricht nieder.  
Brauner Mädchen rauhe Lieder  
Sind verweht im Blätterfall.

Stirne Gottes Farben träumt,  
Spürt des Wahnsinns sanfte Flügel.  
Schatten drehen sich am Hügel  
Von Verwesung schwarz umsäumt.

Dämmerung voll Ruh und Wein;  
Traurige Gitarren rinnen.  
Und zur milden Lampe drinnen  
Kehrst du wie im Traume ein.

Sol de outono ameno e baço,  
E o fruto cai da árvore.  
A calma habita o azul espaço  
De uma longa tarde.

Sons metálicos de morte;

E o branco animal desaba.  
Cantigas de jovens morenas  
Expiram na queda das folhas.

A fronte sonha cores divinas,  
Sente as asas brandas da ilusão.  
Sombras rodopiam na colina  
Cercada de escura podridão.

Crepúsculo cheio de vinho e silêncio;  
Violões desatam sons tristonhos.  
E à luz macia do aposento  
Tu retornas como em sonho.

A primeira estrofe introduz uma atmosfera de aprazível plenitude: o sol é ameno, tímido, a calma habita o azul espaço de uma longa tarde. A queda do fruto é suave como a tarde – não é uma queda abrupta. Mas essa quietude é quebrada já na segunda estrofe: “sons metálicos de morte;/ E o branco animal desaba”. Nesta imagem o aspecto negativo do morrer se destaca, diferentemente da doce queda do fruto. O branco parece evocar aqui a inocência do animal que é abatido por tiros de arma de fogo – “sons metálicos de morte”. Que o branco nesse caso indique inocência é uma interpretação que se pode corroborar pela suave sonoridade da palavra alemã *weiß*, que se assemelha a outros dois adjetivos com que o poeta frequentemente designa o animal do bosque que é uma caça (*Wild*) do ser humano: *ein weiches Tier*, *ein sanftes Tier* – um brando animal, um doce animal. A queda aqui, portanto, além de abrupta, indica ainda a corrupção do que é puro: o branco animal é abatido pela arma de fogo dos homens.

Na terceira estrofe a mistura entre doçura e destruição ganha uma dimensão mais complicada. A estrofe começa por um verso formulado de modo bastante ambíguo: *Stirne Gottes Farben träumt*. A frase pode significar tanto “a fronte (do eu lírico) sonha cores de Deus” quanto “a fronte de Deus sonha cores”. No segundo caso, o sonho é o ato divino de criação das cores, do mundo multicolor – uma visão mística. Entretanto, logo na sequência é dito que “sombras

dançam na colina/ cercada de escura podridão”. Como quer que seja entendida a frase anterior – sonho do eu lírico ou do próprio Deus –, ela parece incomunicável com essa sequência; são eventos paralelos completamente diferentes entre si: um agradável, divino, bom, o outro desagradável, até mesmo macabro.

A última estrofe recupera a tranquilidade que há na primeira, bem como a brandura do sonho divino de cores que surge no primeiro verso da terceira: há no entardecer plenitude de vinho e silêncio, sons de violão, e um retornar “como em sonho” à casa onde uma lâmpada brilha suavemente. Essa estrofe final suscita aconchego, um aconchego semelhante ao que o menino em *Traumland* tinha em seu quarto no sótão. Mas toda essa doçura é ao mesmo tempo triste, como indicam os “tristes violões” (*traurige Gitarren*). Essa tristeza que acompanha a plenitude final parece refletir a consciência das imagens pesadas que o poema mostrou nas estrofes precedentes: o abatimento do animal, a errância das sombras nas colinas margeadas de podridão. Nesse sentido, a volta à casa não indica diretamente a conclusão de um doce movimento de declínio, ela é também uma espécie de descanso que o eu lírico procura após ter visto destruição. O retorno ao sonho, à interioridade, tem aqui a função de refúgio e alento perante uma realidade destrutiva. A função do sonho como refúgio é predominante em *Traumland*, mas lá a própria realidade é um sonho bom que acolhe o protagonista: ele não tem do que se proteger (não, ao menos, até se deparar com a doença de Maria). Em “Sussurrado pela tarde”, a função do sonho como alento ressurgiu fortemente como contraponto a um pesadelo do qual é preciso se afastar e se proteger.

A seguinte passagem de uma carta de Trakl (a Hermine von Rauterberg, em 1908) corrobora o sentido do sonho em sua poesia como afastamento do que há de destrutivo; isto é, o sonho como refúgio e alento:

(...) Que horroroso pesadelo! Não mais! Hoje esta visão da realidade afundou novamente no nada, distantes de mim estão as coisas, ainda mais longe a sua voz, e novamente eu ouço, com o ouvido pleno de alma, as melodias que estão em mim, e novamente meu olho alado sonha imagens mais belas que toda realidade! Estou comigo, sou o meu mundo! Meu mundo inteiro, belo, pleno de infinita harmonia (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 472).

Perante uma realidade que contém imagens impositivas de pesadelo, Trakl busca o sonho como um refúgio, até mesmo como transfiguração positiva da realidade, que permite devolver a esta um sentido mais romântico. A alma é capaz de sonhar “sonhos mais belos que toda realidade”, sonhos “plenos de infinita harmonia”; ou seja, se a realidade não pode mais ser efetivamente romantizada (como podia para Schlegel e Novalis), a alma é capaz de continuar sonhando com isso.

O problema da ambiguidade que se coloca para a interpretação do sentido de seus poemas é devido em grande medida ao fato de Trakl incluir as imagens destrutivas no cerne de sua expressão harmônica. O seu mundo pleno de infinita harmonia não é, por exemplo, como o de Novalis (Novalis não falava em “sombras que rodopiam na colina cercada de escura podridão”). Ou seja, o seu mundo de infinita harmonia é também um mundo povoado por imagens perturbadas, que o poeta integra harmonicamente no seu canto poético, gerando com isso também a ambiguidade dessa mistura. Essa mistura perpassa toda a sua construção poética. Vejamos como isso se desdobra no poema “Música em Mirabel” [*Musik im Mirabell*] 2.<sup>a</sup> versão, 1912-13 (TRAKL, *Op. cit.*, p. 18, tradução nossa):

Ein Brunnen singt. Die Wolken stehn  
Im klaren Blau, die weißen, zarten.  
Bedächtig stille Menschen gehn  
Am Abend durch den alten Garten.

Der Ahnen Marmor ist ergraut.  
Ein Vogelzug streift in die Weiten.  
Ein Faun mit toten Augen schaut  
Nach Schatten, die ins Dunkel gleiten.

Das Laub fällt rot vom alten Baum  
Und kreist herein durchs offene Fenster.  
Ein Feuerschein glüht auf im Raum  
Und malet trübe Angstgespenster.

Ein weißer Fremdling tritt ins Haus.  
Ein Hund stürzt durch verfallene Gänge.  
Die Magd löscht eine Lampe aus,  
Das Ohr hört nachts Sonatenklänge.

A fonte canta. Nuvens pairam  
No claro azul, brancas, suaves.  
Pessoas quietas, tranquilas divagam  
Por velhos jardins crepusculares.

Cinza tornou-se o mármore antigo.  
Um bando de aves se afasta na lonjura.  
Um fauno procura com olhos mortícios  
Sombras que deslizam na penumbra.

Da velha árvore soltam-se folhas rubras  
E vêm rodopiando janela adentro.  
No quarto um ígneo fulgor avulta  
Fantasmas obscuros do medo.

Entra na casa um branco estrangeiro.  
Um cão avança por vielas arruinadas.  
A criada apaga a luz de um candeeiro,  
À noite o ouvido colhe acordes de sonata.

O que é leve e doce, já na primeira estrofe, é ao mesmo tempo grave: as nuvens pairam brancas e suaves enquanto homens quietos passeiam nos jardins crepusculares; homens que não estão apenas em paz, mas também pensativos – *bedächtigt*: calmo, meditativo, também no sentido de ponderado, grave, cauteloso. A referência ao declínio e à transitoriedade perpassa o poema com um sentido que não se pode definir como terminantemente positivo ou negativo: a ambientação no castelo de Mirabel, em Salzburgo, cujo mármore dos antepassados (*Ahnen Marmor*) acinzentou; o momento crepuscular;

as sombras que deslizam na penumbra; as folhas que caem da velha árvore; as velas arruinadas por onde avança um cão; o apagar do candeeiro. Ainda que esse declínio possa ser dito positivo em determinados trechos – como em “um bando de aves se afasta na lonjura”, pela sugestão de liberdade e elevação –, tais trechos se intercalam com outros nos quais o declínio é fantasmagórico e pesado: “Um fauno procura com olhos mortiços/ sombras que deslizam na penumbra”. A ambiguidade ou incerteza do sentido fica ressaltada justamente nessa intercalação. A doçura e sobretudo a leveza do poema é ainda relativizada pelo teor de trechos inteiros como a terceira estrofe: “Da velha árvore soltam-se folhas rubras/ E vêm rodopiando janela adentro./ No quarto um ígneo fulgor avulta/ Fantasmas obscuros do medo.” A última estrofe, antes de terminar com uma imagem agradável que suscita pacificação – “à noite o ouvido colhe acordes de sonata” –, fala de figuras sinistras como o branco (nesse caso fantasmagórico?) estrangeiro, o cão que se precipita por velas arruinadas, a criada apagando o candeeiro (quase como um presságio). A pacificação final dos acordes de sonata não parece anular a atmosfera fantasmagórica: ela é muito mais uma sugestão de apaziguamento, um reconfortante embalo, uma procura por tudo pacificar por uma sintonia musical e poética.

Essa busca de pacificação pela musicalidade poética encontra-se com um comentário de Trakl sobre o seu próprio estilo, feito em carta (1910) ao amigo Erhard Buschbeck: “o meu estilo pictórico em que forjo conjuntamente quatro partes individuais de imagem em quatro linhas de uma estrofe rumo a uma única impressão” (TRAKL, *Op. cit.*, p. 478). Esse estilo encontra-se consagrado na maioria dos poemas citados neste tópico – “Declínio”, “Outono transfigurado”, “Sussurrado pela tarde”, “Música em Mirabel”, pertencentes à fase intermediária<sup>11</sup>. Ampliando-se a fala de Trakl sobre o seu próprio

---

<sup>11</sup> A obra de Trakl costuma ser subdividida em quatro fases: a fase inicial até cerca de 1909, formalmente marcada pela influência de modelos da tradição, em que o

estilo, podemos dizer que essa capacidade de fazer várias imagens desembocarem numa única impressão enraíza-se na mesma exímia arte da condensação que lhe permite concentrar vários sentidos numa única imagem e em cada uma de suas partes constituintes – substantivos, adjetivos, até mesmo conectivos “despretensiosos como ‘e’ (*und*), ‘também’ (*auch*)” (FÜHMANN, *Vor Feuerschlünden*, p. 13) e ‘ou’ (*oder*)”. Como observa Fühmann, a essência da palavra poética de Trakl é uma “unidade de oposições” (FÜHMANN, *Op. cit.*, pp. 12-3). Ampliando-se ainda mais essa fala de Trakl, podemos dizer que a imagem final, o último verso de cada poema, também condensa *o poema como um todo*, unificando as suas oposições. Isso é possível primeiramente pela unidade cadencial do poema. Com efeito, a doçura desses poemas de Trakl provém em grande medida de sua *cadência musical doce*, que gera harmonia mesmo em imagens que de outro modo poderiam ser desagradáveis. É justamente esta a função, inclusive semântica, do último verso de “Música em Mirabel” – “À noite o ouvido colhe acordes de sonata”: reunir e finalizar pela música tudo que foi desdobrado no poema, até

---

poeta ainda não evidenciara um estilo próprio; a segunda fase (aproximadamente 1909 – 1912), em que alcança essa expressão própria caracterizada por ele mesmo como esse “estilo pictórico em que forjo conjuntamente quatro partes individuais de imagem em quatro linhas de uma estrofe rumo a uma única impressão” – fase que se costuma associar à aparição mais clara de elementos expressionistas; a terceira fase (cerca de 1912 – 1914), em que se destacam significativas mudanças formais, como o amplo uso de ritmos livres, a grande abertura semântica das imagens e a tendência à desaparecimento do eu lírico; e finalmente a quarta fase, similar à terceira porém marcada pela experiência da guerra, de 1914 até sua morte no mesmo ano. Essa estratificação deve ser vista sempre de modo aproximado e relativo, uma vez que se trata de um processo fluido, em que as fases não começam e terminam de modo abrupto. Sobretudo, deve-se ter em mente que, em toda sua variedade, trata-se de uma obra *una* – como sintetizou Heidegger, Trakl é “poeta de uma única poesia” (HEIDEGGER, *A caminho da linguagem*, pp. 27-8). O fato de que ele continuamente retrabalhava poemas, dando-lhes novas versões ao longo dessas “fases”, é apenas um indicativo dessa profunda unidade. Como tampouco é nosso intento empreender uma análise extensiva das mudanças estilísticas na evolução de sua obra, mas antes assinalar a intensificação de sua melancolia e, ao fim do tópico, algumas consequências de seu pendor à abertura semântica e à absolutização das metáforas em poemas das duas últimas fases, optamos aqui por referir-nos aos poemas da chamada “segunda fase”, de modo mais sumário, como poemas da “fase intermediária”, e à terceira e quarta fases como “última fase”.

mesmo o perturbador e fantasmagórico. A doce musicalidade da poesia de Trakl tem essa função pacificadora.

Contudo, isso não resolve a questão da ambiguidade presente em sua poesia: a ambiguidade no movimento da queda (queda como doce declínio e queda como destruição); a ambiguidade que advém da justaposição de imagens agradáveis e desagradáveis, ou ainda mais, imagens divinas, elevadas, e imagens de destruição. A pacificação musical indica a força de reunião órfica de Trakl, sua capacidade própria de, como Orfeu com sua harpa, reunir e pacificar o caos do mundo. Mas não resolve o seguinte problema: a que se refere essa ambiguidade? O que o poeta mostra com isso?

Aspectos formais da linguagem poética de Trakl que permitem essas ambiguidades foram largamente indicados pela crítica. Elas surgem como efeito sobretudo da condensação semântica das imagens – por exemplo, a ambígua polissemia das cores<sup>12</sup> – e ao ar de desconexão entre elas. Frequentemente as palavras de seu vocabulário poético denotam múltiplos sentidos, muitas vezes opostos, não raro numa mesma ocorrência. Potencializando o efeito de ambiguidade, seus versos muitas vezes se intercalam de modo bruscamente contrastante (como indicamos nos poemas analisados até aqui neste tópico). Conforme a análise de Matteo Neri,

Na poesia de Trakl as relações entre as frases são sempre de natureza local, paratática, jamais causal, hipotática. (...) A sequência linear de sua poesia deve ser assim entendida como uma constelação, uma interação de cores, imagens e sons correspondentes e contrastantes. Tais como aquelas de seu mestre Rimbaud, as imagens de Trakl são mutuamente dissonantes, incoerentes, desconectadas. Nenhuma se segue da outra com necessidade, de modo que é possível permutar versos e estrofes inteiras sem com

---

<sup>12</sup> Como observa Fühmann, “muitos intérpretes assinalam que as cores em Trakl exprimem e geram sensações de tipo contrário: branco é a cor da neve, mas também a do mofo, amarelo é a cor relativa ao ouro, mas também à lama, verde é a folhagem primaveril, mas também a decomposição, de modo que ‘verde’ diz tanto esperança quanto angústia” (FÜHMANN, *Vor Feuerschlünden*, p. 12).

isso alterar o resultado final (NERI, *Das Abendländische Lied*, p. 102).

Modesto Carone analisou a mútua potencialização entre a obscuridade das metáforas e a técnica da montagem na poesia de Trakl – se cada metáfora é obscura, elas ainda se sucedem de modo descontínuo, justapondo-se ao modo de uma montagem, sem nexos causais ou lógicos evidentes:

Em Trakl o entrelaçamento de metáfora e montagem se aguça na medida em que esta, aproximando, no regime de descontinuidade, imagens isoladas e fechadas em si mesmas, acaba por radicalizar-lhes a obscuridade e a tendência que têm de se tornarem 'absolutas', ou seja, remetidas a um universo de significações que beira a indeterminação semântica (CARONE, *Metáfora e montagem*, p. 16).

Da combinação mutuamente intensificante entre a obscuridade das metáforas e a justaposição da montagem, que culmina, segundo Carone, na absolutização da metáfora – “um universo de significações que beira a indeterminação semântica” – surge uma “*linguagem do indizível*”:

(...) as metáforas juntadas no processo de montagem parecem preencher a função de nomear – ou de *tentar* nomear – algo que radica no espaço situado *além* da experiência verbalizável. Sendo assim, seria justo propor que o *não-dito* é o âmbito e a raiz ontológica desta poesia feita de fragmentos montados (...) (CARONE, *Op. cit.*, p. 16).

Donde resulta um “desafio radical aos hábitos do discurso normal e literário convencional”, com uma “*combinatória semântica* peculiar do poeta” que abre um “horizonte de significados ‘anômalos’ ou imprevistos através da ruptura de padrões usuais de percepção e verbalização do mundo” (CARONE, *Op. cit.*, p. 17). Semelhantemente, observa Neri que as palavras do vocabulário

poético de Trakl são associadas e dissociadas segundo uma arte combinatória, uma lógica e economia peculiar de configurações e associações sempre improváveis (NERI, *Das Abenländische Lied*, p. 103). Para Carone, essa nova expressão ou expressão do novo em Trakl coincide com o indizível: “tanto a metáfora-contrasenso quanto a montagem podem ser compreendidas como os expedientes que o poeta atualiza esteticamente para cercar, com palavras *antigas*, o *novo* que, em sua obra, coincide com o indizível” (CARONE, *Op. cit.*, p. 17).

Tudo isso naturalmente impõe uma dificuldade para uma interpretação de conteúdo dos poemas de Trakl: parecem furtar-se o sentido das palavras e das metáforas, a conexão entre os versos. Porém, isso de modo algum dispensa uma interpretação profunda do conteúdo dos seus poemas que se manifesta dessa forma; ao contrário, a torna mais necessária. É preciso tentar responder *o que o poeta mostra com essas desconexões e ambiguidades*; em que horizonte de sentido essas ambiguidades podem ser integradas. Certamente a mobilidade semântica das palavras e a “alogicidade” das conexões, possibilitadoras da liberdade construtiva constatável nas várias versões feitas por Trakl para muitos de seus poemas, não revela uma simples indeterminação ou vazio, tampouco um caos de sentido. Como observa Neri, “Trakl não é o malabarista que muitos acreditaram ver nele, o *bricoleur* que incansavelmente monta e desmonta o material poético, mais preocupado com a sonoridade e a beleza das imagens do que com seu conteúdo” (NERI, *Op. cit.*, p. 102). Nesse modo de dizer inaudito se revela, antes, justamente o esforço de Trakl por exprimir uma nova visão do mundo, uma realidade que se apresenta de modo inaudito, do que dá testemunho a seriedade do imperativo que ele confia ao amigo Buschbeck (1911): “terei de me corrigir sempre e continuamente para dar à verdade o que é da verdade” (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 486). Se a intensidade evocativa da poesia de Trakl decorre, como

observa Neri, “justamente da abolição das conexões causais”, assim é porque dessa forma o poeta exprime uma condição que se fez real e imperativa no mundo. Mesmo Carone, que se absteve de uma interpretação mais ampla do sentido da poesia de Trakl e se dedicou mais a analisar a estrutura formal de sua linguagem, observa em dado momento que essa “linguagem fragmentada”, “feita de cortes e pausas” e “mais assentada em intervalos e *brancos* do que em conexões lógicas (...) transcende o espaço do texto” e pode ser associada

a toda uma leitura do mundo, exatamente como ele se apresentou a Trakl (...): desconexo, fraturado, ilógico; um mundo que, conhecendo a drástica provação da Primeira Guerra Mundial, experimentava a desintegração no estilhaçamento do Império Austro-Húngaro, universo histórico do poeta e de que seu poema não só se tornou mimese eficaz como também poderoso testemunho (CARONE, *Op. cit.*, p. 18).

Neri assinala que essas características formais da poesia de Trakl refletem a destruição do eu, a falência de sua identidade, pressentida por Nietzsche como resultado inevitável da morte do Deus ordenador do mundo e criador de leis; ou seja, não é mais possível confiar no princípio de causalidade, nem encontrar um “responsável pelos acontecimentos” (NERI, *Das Abendländische Lied*, p. 102). Assim,

o estilo heterogêneo e “não orgânico” de Trakl é muito menos o resultado de uma experimentação linguística do que “a intensidade perturbadora da experiência” (Magris). Seu poema é o produto de uma consciência rasgada, ferida (“Canções que as feridas sangram”), é o espelho de um eu vulnerável, variegado, indeterminado: é um caos que reflete outro caos (NERI, *Op. cit.*, p. 103).

O caos da linguagem reflete o caos dessa consciência rasgada, a consciência rasgada reflete o caos do mundo – um caos que não se limita ao estilhaçamento do Império austro-húngaro e à Guerra

enquanto eventos isolados, mas as inclui em uma ampla condição existencial, mesmo cósmica, que põe em dúvida, de modo angustiante, os fundamentos da visão de mundo cristã e a possibilidade de um mundo romântico. Trakl soube exprimir o perturbador e indizível dessa própria realidade que se impôs a ele historicamente. Com isso retomamos o final de nossa análise de “Terra dos sonhos”, pois é justamente o fato de as relações não serem causais o que cria, ou melhor, revela um outro tipo de relação: a condição onírica da realidade. Nesse sentido, não se trata de uma simples desconexão; ou seja, para além de dizer que as relações entre as palavras, metáforas e versos de Trakl são alógicas, há, mais profundamente, uma forte relação interna entre as imagens: o seu caráter de pura sucessão perpassada pela melancolia do inevitável, pelo sentimento de fatalidade. As imagens como que se vão soltando umas das outras em inevitável sequência. A fatalidade se impõe como uma condição das coisas. A chamada montagem nunca é mero e aleatório jogo de linguagem, ela revela o sentido perturbador que é o aleatório da própria realidade. Tudo se absorve no onírico, anonimamente e sem hierarquia:

“Não existe mais um sujeito uno” – observa Claudio Magris – “que abranje, escolhe e dá unidade ao diverso desde uma sala de comando mais alta” (...) Sem um universal ao qual se subordinam os detalhes (...), sem um Criador que organiza e domina a realidade, sem, enfim, um sujeito que valora o mundo, também os acontecimentos (...) assumem o caráter anônimo do suceder: *Há (Es ist)*, o *il y a* de Rimbaud<sup>13</sup>. As sentenças, não mais hierarquicamente ordenadas, seguem-se na página de uma forma altamente incidental e desconexa. O uso de “também” (*auch*) e “ou” (*oder*) no início ou meio de versos não revela senão isto: a mera casualidade e fungibilidade do acontecer: é assim, mas

---

<sup>13</sup> Rimbaud consagrou a expressão “Il y a...” no poema “Enfance” (RIMBAUD, *Les Illuminations, Une Saison en Enfer*, p. 15). Veremos especialmente no tópico seguinte o modo como dela se apropria Trakl, nos poemas “Salmo” e “De Profundis”.

num instante também pode ser o contrário (Staiger) (NERI, *Op. cit.*, pp. 103-4).

É uma instabilidade real que obriga o poeta a exprimir sentenças cuja significação é – num sentido muito preciso – igualmente instável. Tudo logo pode ser o contrário: em “Sussurrado pela tarde”, o sonho divino de cores logo dá lugar ao rodopio de sombras cercadas de podridão; em “Música em Mirabel”, pássaros se afastam na lonjura, e logo ao lado “um fauno procura com olhos mortiços/ sombras que deslizam na penumbra” – o próprio sentido do perder-se das coisas se mostra ambíguo, pois a imagem dos pássaros evadindo-se no céu luminoso evoca um perder-se como abertura e libertação, já a imagem das sombras que deslizam no escuro sob os olhos mortos de um fauno evoca o perder-se enquanto fechamento. Em “Consternação” [*Trübsinn*], 1ª versão, é a pureza de uma criança que se justapõe à tristeza do ancião (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 53, tradução nossa): “Uma criança corre pela relva ressequida/ E brinca com seus olhos negros e puros./ Turvo e fosco o ouro pinga dos arbustos/ Um ancião volteia tristemente à ventania.” [*Auf der verdorren Wiese läuft ein Kind/ Und spielt mit seinen Augen schwarz und glatt./ Das Gold tropft von den Büschen trüb und matt./ Ein alter Mann dreht traurig sich im Wind.*] Lado a lado, uma coisa tem a mesma força que a outra. Note-se como Trakl espelha os adjetivos *glatt* – o “puro” (positivo) dos olhos da criança – e *matt* – o “fosco” (negativo) do ouro que goteja dos arbustos.

Associadas à desconexão, a ambivalência das imagens e sua “quase inextricável concentração de significados” (PORENA, *La verità dell'immagine*, p. 54) suscitam uma dificuldade em situar valores essenciais: puro e maculado, sagrado e profano, infernal e divino, etc. Veja-se, novamente, “Sussurrado pela tarde”: “A fronte sonha cores divinas,/ Sente as asas brandas da ilusão./ Sombras rodopiam na colina/ Cercada de escura podridão”. *Stirne Gottes Farben träumt*: as cores de Deus podem ser apenas um sonho de alguém, ou podem

ser sonhadas/criadas por Deus. E em qualquer dos casos a sequência da estrofe revela um lado-a-lado não hierárquico entre imagens opostas: o sonho divino de cores, ou o sonho de cores divinas, bem ao lado de um pesadelo de sombras. As imagens vão se soltando umas das outras em inevitável sequência, numa conspiração cósmica que nem mesmo Deus parece poder evitar. Se é o próprio Deus quem sonha as cores, talvez seja também Ele a sonhar sombras rodopiando na colina, o que proporcionaria uma figura profundamente subversiva da divindade: um Deus que sonha/cria o bem e o mal no mundo, lado-a-lado...

A própria ambientação crepuscular dos poemas de Trakl favorece essas ambiguidades: uma ambientação cheia de penumbras, tremeluzes e lusco-fusco, capazes de exprimir as coisas oscilantes, as coisas que se furtam, o sentido que se furta. O ocaso é justamente a instância da transição, da indefinição, do ambíguo. *Zwielicht*, a luz do crepúsculo – meia-luz ou claro-escuro – significa literalmente uma luz dividida, ambígua, dúbia. Verbos que designam o oscilante, como *schwanken*, *schaukeln* e *schwingen* são frequentes, assim como aqueles que exprimem o deixar de ser: *verschwinden*, *ersterben*, *erlöschen*, etc. Tomando-se em consideração a ênfase de Trakl – realizada mediante todos esses recursos – nessa *fungibilidade de tudo*, aquela tendência à absolutização das metáforas, além de levar a uma certa indefinição semântica, também gera paradoxalmente o efeito de “máxima pregnância” (PORENA, *Op. cit.*, p. 15). O crepúsculo é prenhe no sentido de que reúne a máxima oposição, noite e dia, junção cujo efeito os olhos percebem numa singular vibração das cores. Cores divinas ao lado de sombras macabras enquanto estranhamento perante o mundo criado por Deus: isto não é apenas (como observa Carone) indefinição semântica e um “horizonte de significados anômalos”, isto é a máxima pregnância de uma realidade *ela mesma anômala*.

Desde seu início a poesia de Trakl é marcada pela consciência melancólica de uma realidade anômala; consciência que se consolida em *Traumland* e é anunciada no poema "*Confiteor*". Na fase intermediária de sua arte poética, a tentativa de dar voz à doçura romântica termina sempre perturbada por algo impositivo e inafastável; como no poema "*Declínio*", no qual o eu lírico, em meio à doce fruição do entardecer, é interrompido por um "sopro de declínio que me faz estremecer", dando lugar a imagens sombrias. A paz e a doçura das imagens é constantemente ameaçada pela decadência.

O sombrio dessas imagens frequentemente parece prevalecer, dando ao declínio um sentido predominante de decadência. Essa impressão é confirmada pelo fato de que os poemas "com imagens de sossego no fim são uma minoria frente aos que – usando uma expressão de Trakl – caíram 'inteiramente na obscuridade e na desesperança'" (FALK, *Impresionismo y expresionismo*, p. 421). Veremos na continuidade do trabalho que essa melancolia se intensificará nos poemas tardios, ganhando proporções de catástrofe e apocalipse. Mas um certo pendor pelo sentido negativo do declínio já se revela em sentenças recorrentes na poesia de Trakl que exprimem o eterno retorno do negativo ou sua tendência a intensificar-se: "Sempre voltas, melancolia/ (...) Arrepiada sob estrelas de outono/, A cabeça mais baixa a cada ano" [*Immer wieder kehrst du, Melancholie/ (...) Schaudernd unter herbstlichen Sternen/ Neigt sich jährlich tiefer das Haupt*] (TRAKL, *De Profundis*, pp. 16-7, tradução de Claudia Cavalcanti); "Ao entardecer Saturno novamente guia,/ Mudo, sobre a minha frente um triste fado." [*Am Abend wieder über meinem Haupt/ Saturn lenkt stumm ein elendes Geschick.*] (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 53, tradução nossa).

No início do tópico chamamos atenção para o fato de a melancolia em Trakl não ser "apenas subjetiva", mas perpassar o mundo, sofrer no mundo. Ao entregar-se ao estado de espírito melancólico, o poeta não apenas revela algo sobre si – sua própria

melancolia –, mas um sentimento profundo de irmandade de todas as coisas na tristeza. Assim, em “Consternação” 1ª versão (1912-13), o pesar experimentado pela morte de um amigo é sentido por toda a paisagem (TRAKL, *Op. cit.*, p. 53, tradução nossa):

Weltunglück geistert durch den Nachmittag.  
Baraken fliehn durch Gärtchen braun und wüst.  
Lichtschnuppen gaukeln um verbrannten Mist,  
Zwei Schläfer schwanken heimwärts, grau und vag.

Auf der verdorrten Wiese läuft ein Kind  
Und spielt mit seinen Augen schwarz und glatt.  
Das Gold tropft von den Büschen trüb und matt.  
Ein alter Mann dreht traurig sich im Wind.

Am Abend wieder über meinem Haupt  
Saturn lenkt stumm ein elendes Geschick.  
Ein Baum, ein Hund tritt hinter sich zurück  
Und schwarz schwankt Gottes Himmel und entlaubt.

Ein Fischlein gleitet schnell hinab den Bach;  
Und leise rührt des toten Freundes Hand  
Und glättet liebend Stirne und Gewand.  
Ein Licht ruft Schatten in den Zimmern wach.

A desgraça do mundo vagueia pela tarde.  
Barracas fogem pelo jardimzinho ermo e pardo.  
Faíscas de luz dançam sobre o estrume incinerado,  
Dois sonolentos voltam cambaleando para casa.

Uma criança corre pela relva ressequida  
E brinca com seus olhos negros e puros.  
Turvo e fosco o ouro pinga dos arbustos.  
Um ancião volteia tristemente à ventania.

À noitinha novamente Saturno induz calado  
Sobre a minha testa um mísero destino.  
Uma árvore, um cão recua no caminho  
E o céu de Deus oscila negro e desfolhado.

Um peixinho desliza ligeiro rio abaixo;  
De leve se move a mão do amigo morto  
E com ternura alisa fronte e manto.  
Uma luz desperta sombras nos quartos.

Bastante expressiva é a palavra do título, *Trübsinn*: literalmente “sentido (*Sinn*) turvo (*trüb*)”, ela indica um estado de espírito obscurecido, enevoado de tristeza ou melancolia. A leitura segundo a qual a tristeza pela morte do amigo turva os sentidos do eu lírico de modo que ele se torna capaz de ver no mundo apenas a sua própria melancolia diz apenas metade do que se passa. Sua consternação é um desdobramento da *desgraça do mundo que vagueia pela tarde*. Essa tristeza que se sente como turvação dos sentidos é uma *Stimmung* que descreve ao mesmo tempo o seu estado de espírito e a atmosfera – “a paisagem é um estado da alma”. Também as barracas “fogem pelo jardimzinho ermo e pardo”, e “faíscas de luz dançam à volta do estrume incinerado”, e “sonolentos voltam cambaleando para casa”, como consequência de um luto que atravessa a tarde. Trata-se da amargura do mundo (*die Bitternis der Welt*), como exprime o poeta num aforismo (TRAKL, *Op. cit.*, p. 463). Conforme João Barrento,

[...] essa indizível, e sempre dita, tristeza do mundo na poesia de Trakl é a tristeza do seu mundo e a do mundo dos outros, a de todos os mundos [...] O termo mais personalizado, a referência mais íntima [...], alargam-se em círculos semânticos até à dimensão histórica da decadência do Ocidente, freqüentemente até à dimensão cósmica [...] (BARRENTO, “Trakl: o mosaico da morte”, p. 14-5).

Veja-se o poema “Anoitecer tormentoso” [*Der Gewitterabend*] (1912-13), no qual é descrita uma atmosfera angustiada que transcende o eu lírico e por isso mesmo o absorve (TRAKL, *Op. cit.*, p. 27, tradução nossa):

O die roten Abendstunden!  
Flimmernd schwankt am offenen Fenster  
Weinlaub wirr ins Blau gewunden,  
Drinnen nisten Angstgespenster.

Staub tanzt im Gestank der Gossen.

Klirrend stößt der Wind in Scheiben.  
Einen Zug von wilden Rossen  
Blitze grelle Wolken treiben.

Laut zerspringt der Weiherspiegel.  
Möven schrein am Fensterrahmen.  
Feuerreiter sprengt vom Hügel  
Und zerschellt im Tann zu Flammen.

Kranke kreischen im Spitale.  
Bläulich schwirrt der Nacht Gefieder.  
Glitzernd braust mit einem Male  
Regen auf die Dächer nieder.

Oh, as horas vermelhas do crepúsculo!  
Em frente à janela tremulam brilhando  
Folhas de vinha revoltas no azul,  
Dentro se aninham fantasmas do medo.

Poeira dança no fosso empestado.  
Gélido o vento golpeia a vidraça.  
Corrente selvagem de cavalos,  
Raios impelem nuvens em brasa.

O espelho do lago trinca ruidoso.  
Gaivotas guincham nos parapeitos.  
Do monte rebenta o cavaleiro de fogo  
E despedaça no bosque de abetos.

Doentes gritam no hospital.  
Azul assovia a plumagem da noite.  
Em brusco lampejo o temporal  
Desfere nas telhas o seu açoite.

Não é possível decantar no poema um estrato objetivo de um subjetivo, eles se fundem num único estado de espírito que é a uma vez *o próprio anoitecer tormentoso*. “Oh, as horas vermelhas do crepúsculo”: certamente esta é uma interjeição de alguém assombrado pelas horas vermelhas do crepúsculo, mas o assombro é de fato provocado por elas. Tudo é descrito como um acontecimento objetivo que *abrange* o eu lírico, o qual por sua vez o sente e contempla: “em frente à janela tremulam brilhando/ Folhas de vinha revoltas no azul,/ Dentro se aninham fantasmas do medo”; “Poeira

dança no fosso empestado”; “raios impelem nuvens em brasa”; “doentes gritam no hospital”, etc. É claro que o eu lírico assim descreve os fatos porque assim os vê/sente; a questão é que para ele tudo é uma coisa só: ao sentir o anoitecer tormentoso, ele descobre uma condição ou um movimento afetivo que perpassa o mundo. Evidentemente, não se trata de negar a construção poética, mas essa construção reflete intuitivamente a atmosfera do mundo e de maneira alguma limita-se a projetar sobre ele ideias e sentimentos “meramente subjetivos”. A forma como Trakl mistura eventos e elementos da natureza inorgânica (o anoitecer, a tempestade, as folhas de vinha, as nuvens, o lago, o bosque de abetos) com figuras animais (os cavalos que metaforizam as nuvens em brasa, as gaivotas que gritam nas janelas) e humanas (o mítico cavaleiro de fogo, os doentes gritando no hospital) sinaliza uma fusão de estratos do ser e desfaz o pressuposto de uma cisão simples entre objetivo e subjetivo.

Mas o sentimento cósmico que permeia este poema vai além de melancolia. No anoitecer tormentoso, essa melancolia errante que perpassa o mundo se eriça, se encrespa, torna-se ansiedade e angústia: em seu não ter para onde libertar-se, ela se estreita – conforme o significado etimológico da palavra “angústia”<sup>14</sup> –, avoluma-se e descarrega-se momentaneamente: na poeira dançante do esgoto; nos raios que incandescem as nuvens; no vento golpeando a vidraça; trincando ruidosamente o espelho do lago; gritando nas gaivotas e nos doentes do hospital; por fim, no temporal que se abate sobre os telhados. Vale destacar a figura do cavaleiro de fogo – que Trakl possivelmente tomou de empréstimo a Mörike<sup>15</sup> –, figura fantasmática-demoníaca que no contexto de nossa interpretação pode ser entendida como essa angústia cósmica assumindo forma humana e apocalipticamente despedaçando-se no

---

<sup>14</sup> Do grego “angor”, que no latim derivou “angustus”: “estreitamento”.

<sup>15</sup> O cavaleiro de fogo aparece no poema de Eduard Mörike, “*Der Feuerreiter*” (1832).

bosque de abetos, em sincronia com o temporal que cai no entardecer. O poema põe em relevo um ímpeto incontrollável e (auto)destrutivo, uma força maligna – um ímpeto angustiado, compelido a descarregar-se<sup>16</sup>.

Essa amplitude cósmica da melancolia e da angústia pode ser diretamente associada à dimensão cosmológica da *Sehnsucht* em Böhme e sua continuação no romantismo<sup>17</sup>. Como vimos de modo panorâmico na introdução, para Böhme a *Sehnsucht* está na origem do mundo: Deus anseia pela criação. No mundo criado, porém, na natureza, dá-se a queda para um estado de angústia e luta, ao mesmo tempo perpassado por um infinito desejo de luz, de libertação e retorno a Deus. Esse retorno precisa ser realizado pela alma do homem que, iluminado pela luz de Deus, busca reunir-se a Ele. O mal e o sofrimento são provisórios, superáveis. Também para Fichte o esforço do Eu supera a inércia (*Träge*) da natureza. E para Schlegel e Novalis perdura o horizonte de realização, uma vez que eles veem na *Sehnsucht* espiritual do homem uma via de retorno ao fundamento divino. Em certos momentos, a poesia de Trakl parece aproximar-se muito mais da visão pessimista de Schopenhauer, segundo o qual uma Vontade ou Ânãia cega seria o fundamento do mundo e raiz de todo sofrimento. Nessa visão, fecha-se todo horizonte de superação do mal, pois na origem mesma do ser há angústia: haveria, na origem, um esforço infinito (*Streben*), mas este não é mais perpassado pela luz divina, é uma angústia ou aflição infinita, um estreitamento condenado à errância eterna. O mundo apresentado na poesia de Trakl tem grande semelhança com esse pessimismo metafísico. Contudo, diferentemente dele, Trakl jamais nega a criação

---

<sup>16</sup> A referência ao poema de Mörike seria, nesse caso, bastante corroborativa, pois de acordo com Eva Reiprich, “Der Feuerreiter” é uma balada lírica de humor e atmosfera [*lyrische Stimmungsballade*] que põe em primeiro plano não o acontecer, mas “o pulsante, urgente, intumescendo do acontecer”, o que desperta “inquietação e alvoroço” (REIPRICH, “Eduard Mörike: der Feuerreiter”, pp. 3-4).

<sup>17</sup> A propósito, de acordo com Otto Basil, Trakl “leu avidamente” os místicos alemães Jacob Böhme e Franz Baader (BASIL, *Georg Trakl*, p. 34).

do mundo por Deus. Por mais perpassado de angústia que seja o seu mundo, ele segue aludindo à figura de Deus e aos anjos. A angústia do mundo continua a ser um desejo infinito de salvação. Nesse sentido, uma “metafísica trakliana” – que se mantém em aberto na medida em que não há uma construção conceitual definida, mas um universo poético e simbólico pleno de sugestões de ordem mais sentimental e intuitiva – parece estar a meio-caminho entre Schopenhauer e Böhme (e sua leitura pelos românticos): o Ser se mostra ânsia cega, mas ao mesmo tempo abriga uma *Sehnsucht*, a qual contudo não tem como realizar-se. Daí a ambivalência da angústia cósmica que percorre o mundo: ora ímpeto incontrollável e autodestrutivo, ora anseio de salvação.

Uma versão extrema dessa ambivalência reside nas imagens apocalípticas da obra tardia: o descarregar-se de um estado de coisas marasmático e angustiado, que precisa sair de si, e que pode ser visto tanto sob a ótica da pura fúria, quanto de sua purificação. Assim, com temática semelhante a “Anoitecer tormentoso”, o poema da última fase “A tempestade” [*Das Gewitter*] (1913-14) (TRAKL, *Op. cit.*, pp. 157-8, tradução nossa):

Ihr wilden Gebirge, der Adler  
Erhabene Trauer.  
Goldnes Gewölk  
Raucht über steinerner Öde.  
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 Wildbachs  
Dunkle Geister das Herz,  
Finsternis,  
Die über die Schluchten hereinbricht!  
Weiße Stimmen  
Irrend durch schaurige Vorhöfe,  
Zerrißne Terrassen,

Der Väter gewaltiger Groll, die Klage  
Der Mütter,  
Des Knaben goldener Kriegsschrei  
Und Ungebornes  
Seufzend aus blinden Augen.

O Schmerz, du flammendes Anschauen  
Der großen Seele!  
Schon zuckt im schwarzen Gewühl  
Der Rosse und Wagen  
Ein rosenschauriger Blitz  
In die tönende Fichte.  
Magnetische Kühle  
Umschwebt dies stolze Haupt,  
Glühende Schwermut  
Eines zürnenden Gottes.

Angst, du giftige Schlange,  
Schwarze, stirb im Gestein!  
Da stürzen der Tränen  
Wilde Ströme herab,  
Sturm-Erbarmen,  
Hallen in drohenden Donnern  
Die schneeigen Gipfel rings.  
Feuer  
Läutert zerrissene Nacht.

Vós, montanhas selvagens, altiva  
Tristeza das águias.  
Nuvens douradas  
Se esfumam sobre um deserto de pedra.  
Pinheiros exalam calmo silêncio,  
Os negros cordeiros à beira do abismo,  
Onde súbito o azul  
Estranhamente emudece,  
O suave zumbir dos zangões.  
Oh, flor verde –  
Oh, quietude.

Oniricamente estremecem o coração  
Os turvos espíritos da torrente,  
Ecuridão  
Que avança sobre os precipícios!  
Branças vozes  
Vagando por átrios sinistros,  
Terraços despedaçados,  
O rancor furioso dos pais, o lamento  
Das mães,  
O grito de guerra dourado do rapaz  
E o não-nascido  
Suspirando de olhos cegos.

Oh dor, tu, visão flamejante  
Da grande alma!  
Logo se abate na negra agitação  
De carros e cavalos  
Um horripilante raio rosado  
Sobre os abetos ressoantes.  
Um frio magnético  
Envolve esta orgulhosa frente,  
Ardente melancolia  
De um Deus irado.

Angústia, tu, venenosa serpente,  
Negra, morre no penhasco!  
Já se precipita a selvagem corrente  
De lágrimas,  
Tempestade-misericórdia,  
Ecos de trovões medonhos  
Ao redor dos cumes nevados.  
Fogo  
Purifica a noite dilacerada.

De acordo com a análise de Clemens Heselhaus recuperada por CARONE (*Metáfora e montagem*, pp. 41-5), a tempestade nas montanhas é a metáfora de um movimento emocional:

“O objeto do poema é (...) [de acordo com Heselhaus] simultaneamente a tormenta nas montanhas e o estado de ânimo ou a paixão da alma”; e, dado o caráter de gigantismo de toda a peça, [Heselhaus] deduz que ‘a própria tempestade aparece como uma intensificação poderosa desses estados psicológicos, que são transportados para os fenômenos da natureza’. 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). 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 de seu próprio estado’ (CARONE, *Op. cit.*, pp. 43-4).

Nessa “metaforização da ‘alma’ através da ‘natureza’ (ou vice-versa)”, porém, “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””: ora “a natureza é animizada”: *Geduldige stille odmen die Föhren* (em nossa tradução, “Pinheiros exalam calmo silêncio”); ora “a emoção é apresentada por um processo natural (lágrimas = correntezas que se precipitam montanha abaixo)” (CARONE, *Op. cit.*, p. 44): *Da stürzen der Tränen/ Wilde Ströme herab,/ Sturm-Erbarmen (...)*, “Já se precipita a selvagem corrente/ De lágrimas,/ Tempestade-misericórdia (...)”. De acordo, porém, com nossa leitura de que na poesia de Trakl tonalidades afetivas descritas no mundo não são apenas projeções de um estado emocional, o poema expõe muito mais do que uma representação recíproca entre natureza e espírito: se a tempestade só é objeto do poema porque com isso o poeta pode exprimir o seu próprio estado de angústia, para ele esse estado de angústia também pulsa no mundo e confirma, sincronicamente, a sua própria. Expressões como “os turvos espíritos da torrente” revelam esse elo com o que transcende o eu lírico e não se limita a uma existência psíquica, mas denominam algo no mundo. Nesse sentido, a exacerbação da tendência à absolutização da metáfora que ocorre na última fase da escrita de Trakl, com a total absorção do eu lírico num universo de imagens simbólicas<sup>18</sup>, como se vê neste poema, é também uma natural consequência desse vínculo inextricável do eu lírico com o mundo.

Um ponto em específico que merece ser salientado é que a condensação atinge o paroxismo da mesma forma que os eventos atingem um limite que só pode ser resolvido por um ato extremo, apocalíptico. Assim, no poema acima citado, “A tempestade”, a

---

<sup>18</sup> De acordo com a análise de Ida Porena, “a partir dos poemas publicados na revista ‘Brenner’ (1912-14), um processo crescente de abstração e de simbolização afeta toda a esfera de sua escritura. O eu lírico desaparece definitivamente, substituído pelos impessoais *wir* ou *er* ou, ainda, por adjetivos e verbos substantivados, frequentemente neutros (*ein Totes, ein Schauender, ein Einsamer, ein Ruhendes*), cuja intraduzibilidade é total e cuja pregnância é máxima. Também o sujeito se faz símbolo e metáfora, mas de tal intensidade que prefiro chamá-la ‘imagem simbólica’ (*ein blaues Wild, ein ängstlicher Kahn* etc. – um animal azul, uma barca angustiada)” (PORENA, *La verità dell’imagine*, pp. 15-6).

calmaria da primeira estrofe se desfaz inteiramente na segunda e a destruição se agiganta de modo muito rápido e intenso. Essa destruição vem de um “Deus irado”, que provoca a tempestade nas montanhas com sua “ardente melancolia”. E essa ira resulta em purificação: ela se precipita, por fim, como uma “tempestade-misericórdia”, e o “Fogo/ Purifica a noite dilacerada”.

Sobre a linguagem de Trakl em sua última fase, a exemplo de *“Das Gewitter”*, se acaso a referência ao mundo real se torna de fato mais complicada e obscura – uma vez que todo o poema é construído simbolicamente –, isso reflete uma dilatação da alma do poeta, que vislumbra no mundo fatos de ordem arquetípica, densificados ao extremo e, nas palavras já aqui citadas de Ida Porena, imagens de máxima pregnância. Dilata-se o seu desejo de transfiguração e salvação, que o poema realiza em seu espaço poético ao figurar/evocar um evento apocalíptico.

Veremos isso ocorrer nos últimos poemas escritos por Trakl, nos quais a guerra, em sua potência devastadora, parece conclamar um evento apocalíptico que a ela se sobreponha. Antes disso, porém, é preciso alcançar um entendimento mais profundo do sentido religioso que habita o coração da poesia de Trakl. Pois somente um aprofundamento nesse sentido irá nos permitir destrinçar os aspectos de sua poesia que se apresentaram de modo problemático neste tópico – a saber, a ambiguidade, o lado-a-lado de destruição e beleza, sagrado e profano, etc. Essa ambiguidade insinua talvez uma dúvida, ou ainda uma confusão do poeta? O mundo como justaposição de eventos desconexos e fugazes, sem uma ordenação superior que dê a cada coisa o seu lugar; a vida como um pesadelo ao qual o sonhador é submetido – como tudo isso se concilia com o Deus cristão? Em *“Sussurrado pela tarde”*, o divino está lado-a-lado com imagens de decomposição. Via de regra, a poesia trakliano mostra um cenário de abandono e destruição, Deus não evita a desagregação e corrupção do mundo.

## O silêncio de Deus

*Schweigsam über der Schädelstätte öffnen  
sich Gottes goldene Augen.*

Silenciosos sobre o Calvário, abrem-se os  
olhos dourados de Deus.

TRAKL, *De Profundis*, pp. 23-5

A primeira observação a ser feita para começar a responder a questão levantada no final do tópico precedente é que o fato de a poesia de Trakl revelar um mundo no qual “não há mais um comandante” (nas palavras de Magris) não quer dizer que para ele não haja mais Deus. Há no cristianismo – e sobretudo na mística cristã – a figura do *Deus absconditus*: o Deus que se afastou do mundo, nele “abandonando” o homem. Ou seja, há pelo menos uma forma de experimentar a relação com Deus no cristianismo em que Ele não é entendido necessariamente, ou predominantemente, como um ordenador cujas ordens sobre como o mundo deva ser estejam plenamente estabelecidas e em andamento.

Matteo Neri reconhece justamente na ausência de Deus a experiência religiosa fundamental da poesia de Trakl. Mas, “a ausência de Deus não quer dizer de forma alguma que Deus não existe. Deus está aí, existe; sua existência já é comprovada pelo fato de que sentimos sua falta; apenas quebrou-se o contato entre nós e Ele, todo vínculo foi cortado” (NERI, *Das Abendländische Lied*, p. 33). As alusões à esfera do sagrado que permeiam a lírica de Trakl seriam assim indicações simbólicas da existência de Deus: “[...] a montanha, o escuro, o silêncio e a pureza da neve são – como no *Castelo* de Kafka – símbolos do absoluto, do *deus absconditus*, do Deus conhecido e amado de Abraão, de Hiob, dos psalmistas e de Paulo; não é outro o Deus de Lutero, Pascal, Kierkegaard, Rilke” (NERI, *Op. cit.*, p. 33).

Mas como se dá, para Trakl, esse estar abscondido de Deus? Qual a intensidade, a profundidade própria de sua experiência? O que sua poesia afirma sobre esse estar abscondido de Deus?

Para desdobrar essa pergunta, tomaremos para consideração dois dos poemas mais significativos da fase intermediária da obra de Trakl, cujos títulos evocam a forma bíblica do salmo e que gravitam claramente em torno da ausência de Deus e do mundo que, à sua ausência, encontra-se em abandono: os poemas "Salmo" e "*De Profundis*". Começemos por "Salmo" ["*Psalm*"], 2.<sup>a</sup> versão (TRAKL, *De Profundis*, pp. 23-5, tradução de Claudia Cavalcanti):

Es ist ein Licht, das der Wind ausgelöscht hat.  
Es ist ein Heidekrug, den am Nachmittag ein Betrunkener verläßt.  
Es ist ein Weinberg, verbrannt und schwarz mit Löchern voll Spinnen.  
Es ist ein Raum, den sie mit Milch getüncht haben.  
Der Wahnsinnige ist gestorben. Es ist eine Insel der Südsee,  
Den Sonnengott zu empfangen. Man rührt die Trommeln.  
Die Männer führen kriegerische Tänze auf.  
Die Frauen wiegen die Hüften in Schlinggewächsen und Feuerblumen,  
Wenn das Meer singt. O unser verlorenes Paradies.

Die Nymphen haben die goldenen Wälder verlassen.  
Man begräbt den Fremden. Dann hebt ein Flimmerregen an.  
Der Sohn des Pan erscheint in Gestalt eines Erdarbeiters,  
Der den Mittag am glühenden Asphalt verschläft.  
Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll  
[herzzerreißender Armut!  
Es sind Zimmer, erfüllt von Akkorden und Sonaten.  
Es sind Schatten, die sich vor einem erblindeten Spiegel umarmen.  
An den Fenstern des Spitals wärmen sich Genesende.  
Ein weißer Dampfer am Kanal trägt blutige Seuchen herauf.

Die fremde Schwester erscheint wieder in jemens bösen Träumen.  
Ruhend im Haselgebüsch spielt sie mit seinen Sternen.  
Der Student, vielleicht ein Doppelgänger, schaut ihr lange vom  
[Fenster nach.  
Hinter ihm steht sein toter Bruder, oder er geht die alte Wendeltreppe  
[herab.  
Im Dunkel brauner Kastanien verblaßt die Gestalt des jungen  
[Novizen.  
Der Garten ist am Abend. Im Kreuzgang flattern die Fledermäuse  
[umher.  
Die Kinder des Hausmeisters hören zu spielen auf und suchen das  
[Gold des Himmels.  
Endakkorde eines Quartetts. Die kleine Blinde läuft zitternd durch die

[Allee,  
Und später tastet ihr Schatten an kalten Mauern hin, umgeben von  
[Märchen und heiligen Legenden.

Es ist ein leeres Boot, das am Abend den schwarzen Kanal  
[heruntertreibt.

In der Düsternis des alten Asyls verfallen menschliche Ruinen.  
Die toten Waisen liegen an der Gartenmauer.  
Aus grauen Zimmern treten Engel mit kotgefleckten Flügeln.  
Würmer tropfen von ihren vergilbten Lidern.  
Der Platz vor der Kirche ist finster und schweigsam, wie in den Tagen  
[der Kindheit.

Auf silbernen Sohlen gleiten frühere Leben vorbei,  
Und die Schatten der Verdammten steigen zu den seufzenden  
[Wassern nieder.  
In seinem Grab spielt der weiße Magier mit seinen Schlangen.

Schweigsam über der Schädelstätte öffnen sich Gottes goldene  
[Augen.

Há uma luz que o vento apagou.  
Há uma taberna, de onde à tarde sai um bêbado.  
Há um vinhedo, queimado e negro com buracos cheios de  
[aranhas.

Há um aposento que caíram com leite.  
O louco morreu. Há uma ilha do mar do sul  
Para receber o Deus Sol. Rufam os tambores.  
Os homens executam danças guerreiras.  
As mulheres balançam os quadris em trepadeiras e flores de fogo  
Quando canta o mar. Oh, nosso paraíso perdido.

As ninfas abandonaram as florestas douradas.  
Enterra-se o desconhecido. Então cai uma chuva cintilante.  
O filho de Pã surge na figura de um trabalhador rural  
Que dorme ao meio-dia no asfalto em brasa.  
Há mocinhas num pátio com roupinhas pobres de dilacerar os  
[corações!

Há quartos repletos de acordes de sonatas.  
Há sombras que se abraçam diante de um espelho embaçado.  
Nas janelas do hospital aquecem-se convalescentes.  
Um vapor branco no canal traz sangrentas epidemias.

A irmã desconhecida ressurge nos sonhos ruins de alguém.  
Descansando na avelãzeira, brinca com as estrelas dele.  
O estudante, talvez um sósia, contempla-a longamente da janela.  
Atrás dele está o seu irmão morto, ou desce a velha escada em  
[espiral.

Na escuridão dos castanheiros empalidece a figura do jovem  
[noviço.

No jardim cai a noite. No claustro esvoaçam os morcegos.

Os filhos do guardião param de brincar e procuram o ouro do céu.  
Acordes finais de um quarteto. A pequena cega atravessa a aldeia  
[tremendo,  
E mais tarde sua sombra tateia frios muros, envolta em contos de  
[fadas e lendas sagradas.

Há um barco vazio, que à noite desce o negro canal.  
Na sombriedade do velho asilo desmoronam-se ruínas humanas.  
Os órfãos mortos jazem no muro do jardim.  
De quartos cinzentos saem anjos com asas sujas de excrementos.  
Vermes gotejam de suas pálpebras amareladas.  
A praça da igreja está escura e silenciosa, como nos dias da  
[infância.

Sobre solas prateadas deslizam vidas passadas,  
E as sombras dos condenados descem às águas soluçantes.  
No seu túmulo o mágico branco brinca com suas serpentes.

Silenciosos sobre o Calvário, abrem-se os olhos dourados de  
[Deus.

Como pontua Rémi Colombat, o poema se move claramente em um horizonte cristão de sentido: no “círculo bíblico do paraíso, queda no pecado, morte e salvação” (COLOMBAT, *Existenzkrise und 'Illumination'*, p. 62). Contudo, assim como boa parte da crítica, ele enfatiza que essa clareza temática convive com a obscuridade e ambiguidade características dos poemas de Trakl, até mesmo com uma certa “falta de coerência discursiva” (COLOMBAT, *Op. cit.*, p. 62) evidenciada pela técnica da montagem e por metáforas inusitadas – “anômalas”, nas palavras de Carone. De acordo com a leitura que viemos desdobrando, porém, essas dificuldades interpretativas refletem uma condição da realidade e fornecem, elas mesmas, preciosas chaves de leitura.

“Há uma luz que o vento apagou.” Este primeiro verso introduz a atmosfera de abandono que dará o tom do poema. É um abandono que carrega consigo o horizonte do que se perdeu: *há uma luz*, que o vento, no entanto, apagou. Esse vento é como um elemento irresistível que apaga ou arrasta consigo o mais frágil e delicado a que a alma aspira. As imagens seguintes descrevem o cenário do

abandono e as pulsões puramente sexuais e destrutivas que a partir daí ocuparão o poema:

Há uma taberna, de onde à tarde sai um bêbado./ Há um vinhedo, queimado e negro com buracos cheios de aranhas./ Há um aposento que caíram com leite./ O louco morreu. Há uma ilha do mar do sul/ Para receber o Deus Sol. Rufam os tambores./ Os homens executam danças guerreiras./ As mulheres balançam os quadris em trepadeiras e flores de fogo/ Quando canta o mar.

A estrofe conclui com o lamento: "Oh, nosso paraíso perdido".

Ao longo do restante do poema, a maioria dos versos descreverá situações de abandono, queda e morte; poucos são os que se referem ao paradisíaco e quando o fazem é na forma de lamento pelo que se foi: "Oh, nosso paraíso perdido", "As ninfas abandonaram as florestas douradas". O que poderia salvar e restituir o paraíso encontra-se igualmente corrompido: os anjos são "cinzentos" e têm as "asas sujas de excrementos", e "vermes gotejam de suas pálpebras amareladas" – eles estão tomados pela decadência e perdem sua aura salvífica. No poema como um todo parece predominar a fase cíclica da queda, e isto não apenas pela maior quantidade de imagens que a ela remetem, mas também pela *atmosfera* gerada na montagem sequencial de imagens: elas vão se sucedendo como num grande cenário em que cada fato se assemelha aos demais em sua alienação recíproca e abandono, como numa conspiração cósmica maligna que impede qualquer saída ou evolução desse estado de coisas. A visão predominante é a de uma distopia, uma inversão do idílio, em que tudo está sujeito à desagregação e à deterioração (inclusive os anjos). O anseio da alma não tem lugar nessa distopia que o eu lírico descreve então com profundo pesar, apenas em alguns momentos pronunciando-se sobre seus anseios, lamentando ora o que foi perdido – "Oh, o nosso paraíso perdido" – ora a inocência que vagueia em abandono – "Há mocinhas num pátio com roupinhas pobres de cortar o coração!". Tudo existe – "há" –

lado a lado, mas o que prevalece é a atmosfera maligna da distopia: tudo que é potencialmente belo – “Há quartos repletos de acordes de sonata” – relativiza-se em meio a imagens insalubres que lhe são contíguas – “Um vapor branco no canal traz sangrentas epidemias”. A atmosfera pesada e destrutiva arrasta tudo para o seu marasmo.

Intensificando a sensação de “sem-saída” desse estado de coisas, a imagem das “sombras que se abraçam diante de um espelho embaçado” evoca um contato impossível, semelhante àquele em “Terra dos sonhos”, quando apenas a sombra do protagonista abraça a sombra de Maria no caminho de cascalho. O impossível do abraço é aqui porém triplamente intensificado: são sombras que se abraçam, diante de um espelho, embaçado.

A sensação de uma conspiração cósmica maligna é corroborada na penúltima imagem do poema: “No seu túmulo o mágico branco brinca com as suas serpentes”. É certo que uma análise exaustiva da imagem, de todas as suas possíveis simbologias, apresentaria outras significações; porém, um sentido que se impõe intuitivamente é o de um jogo maligno, no mínimo perigoso: o mago é alguém que usa poderes ilusionistas e, nesse caso, parece simbolizar a ação humana sobre as forças “reptilianas”, possivelmente peçonhentas das serpentes; “há algo da serpente no homem e, singularmente, na parte de que o seu entendimento tem o menor controle” (CHEVALIER & GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, p. 814). Em suma, o mago “brinca com fogo” e seu poder é altamente perigoso. Nesse sentido, a imagem elucida a sincronia maligna dos eventos, como que submetidos conjuntamente a um feitiço.

Mas embora essa imagem como que explique, conclua ou condense o sentido do poema – tudo se segue inevitavelmente, como submetido a um feitiço maligno –, não é ainda a sua palavra final. Trakl acrescenta uma última estrofe de um único verso, significativamente isolada e lacônica, significativamente situada ao

fim, na qual pela primeira vez no poema alude a Deus: “Silenciosos sobre o Calvário, abrem-se os olhos dourados de Deus”.

É significativo que este único verso não figure como apenas mais um evento ao lado de outros. Ele tem uma clara prerrogativa. E isso não só por estar situado ao fim, após uma pausa, portanto como uma conclusão, uma palavra final. Ele tem essa prerrogativa também porque se erige sobre tudo que foi dito antes, isoladamente, sem nada que, figurando ao seu lado, o anule. “Silenciosos sobre o Calvário, abrem-se os olhos dourados de Deus”. E isso é tudo.

Não há ambiguidade no último verso. Deus *é*, e *está acima*.

Acima: sobre o Calvário. O Calvário é o lugar do sacrifício de Cristo – o sacrifício de Deus feito homem. Neste poema, o Calvário denomina tudo que foi descrito antes do último verso. O Calvário é o próprio ciclo de queda, destruição, abandono e morte que foi expresso ao longo do poema. O próprio ciclo de queda, destruição, abandono e morte é, nesse sentido, o sacrifício de Deus, ou ainda, seu sofrer com a criatura, na criatura. É um poema profundamente cristão, profundamente místico.

Mas Deus, estando acima, pode tudo salvar. Na primeira estrofe, o vento apagou uma luz – uma luz que existe. O paraíso se perdeu. Na última estrofe, essa luz reaparece pelos olhos de Deus. Em certo sentido, a luz é restituída. Pelo menos no sentido de que Deus se revela – portanto deixa de estar abscôndito – e, logo, está presente. Contudo, note-se que, ao concluir com o verso “Silenciosos sobre o Calvário, abrem-se os olhos dourados de Deus”, Trakl silencia sobre o efeito da visão de Deus, de sua revelação. Nada é dito sobre essa visão suspender tudo que foi apresentado, nada é dito sobre essa visão salvar do ciclo de queda e morte, nada é dito sobre essa visão salvar do abandono as “mocinhas com roupinhas pobres de dilacerar os corações”, nada é dito sobre essa revelação de Deus bastar, nada é dito sobre a presença de Deus se tornar uma presença mais efetiva. Deus está vendo como o supremo observador do mundo

humano. Mas Ele não figura no poema como uma garantia de salvação. Ele figura como uma revelação, portanto apenas como esperança e chamado.

O sacrifício de Deus se expressa justamente no fato de que Ele tudo vê, porém se mantém em silêncio. Talvez o sacrifício de Deus, seu sofrer com a criatura e na criatura, seja justamente sua abstenção de salvar. E por que Deus, sendo Deus, faria isso?

A abstenção e o silêncio de Deus, seu apenas revelar-se, indica uma espera. Espera de que o ser humano se pronuncie. Deus se faz abscôndito para que o homem possa procurar a salvação. Este é um dos sentidos do sacrifício; de entregar-se, sob forma humana (Cristo), ao Calvário. Uma espera de que o homem salve a si mesmo – pois Cristo é humano.

Não é o poema de Trakl uma forma desse pronunciamento? Certamente. Em sua revelação do ciclo de queda e destruição, do paraíso perdido e dos olhos dourados de Deus que prevalecem ao fim como uma esperança, o poema faz um apelo para que se veja isso. Se “Salmo” é uma prece, um pedido, seu apelo é endereçado mais aos homens do que a Deus. O poema de Trakl parece urgir que os homens se responsabilizem pela salvação.

Antes de iniciar nossa leitura de “Salmo”, lembramos a observação de Matteo Neri de que na poesia de Trakl Deus estaria ausente, enquanto a montanha, o silêncio, a escuridão, seriam símbolos de sua existência. Nesse sentido, seriam “sinais” de um Deus que se mantém escondido. Contudo, em uma leitura mais mística, podemos dizer que Deus justamente se faz presente em tudo isso: na montanha, no silêncio, na escuridão. Estar abscôndito não é o mesmo que estar ausente. Nesse sentido, também o paraíso está presente – na montanha, no silêncio, na escuridão. Apenas a humanidade parece não saber reconhecer isso.

\*

“1. Do fundo do abismo, clamo a vós, Senhor!; 2. Senhor, ouvi minha oração; que vossos ouvidos estejam atentos à voz de minha súplica (...)”. Diferentemente do salmo bíblico assim intitulado e que inicia por essas palavras de súplica, e assim como *Salmo*, o poema *De Profundis* também não se dirige diretamente a Deus (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 46, tradução nossa):

Es ist ein Stoppelfeld, in das ein schwarzer Regen fällt.  
Es ist ein brauner Baum, der einsam dasteht.  
Es ist ein Zischelwind, der leere Hütten umkreist.  
Wie traurig dieser Abend.

Am Weiler vorbei  
Sammelt die sanfte Waise noch spärliche Ähren ein.

Ihre Augen weiden rund und goldig in der Dämmerung  
Und ihr Schoß harrt des himmlischen Bräutigams.

Bei der Heimkehr  
Fanden die Hirten den süßen Leib  
Verwest im Dornenbusch.

Ein Schatten bin ich ferne finsternen Dörfern.  
Gottes Schweigen  
Trank ich aus dem Brunnen des Hains.

Auf meine Stirne tritt kaltes Metall  
Spinnen suchen mein Herz.  
Es ist ein Licht, das in meinem Mund erlöscht.

Nachts fand ich mich auf einer Heide,  
Starrend von Unrat und Staub der Sterne.  
Im Haselgebüsch  
Klangen wieder kristallne Engel.

Há um restolhal, onde cai uma chuva negra.  
Há uma árvore marrom, que se ergue ali solitária.  
Há um vento sibilante, que rodeia cabanas vazias.  
Como é triste esse entardecer.

Passando pela aldeia  
A terna órfã recolhe ainda raras espigas.

Seus grandes olhos dourados se demoram no crepúsculo  
E o seu regaço espera pelo noivo divino.

No regresso à casa  
Os pastores acharam o doce corpo  
Apodrecido no espinheiro.

Eu sou uma sombra distante de lugarejos escuros.  
O silêncio de Deus  
Bebi na fonte do bosque.

Em minha fronte avança um frio metal  
Aranhas procuram meu coração.  
Há uma luz, que se apaga na minha boca.

À noite encontrei-me num pântano,  
Coberto de lixo e pó de estrelas.  
Na avelãzeira  
Soaram de novo anjos cristalinos.

Sobre a primeira estrofe, observou Walther Killy:

Aqui – como em tantos outros lugares – a existência humana é evidenciada na natureza. De início poderíamos nos inclinar a falar do antigo meio de exposição poético da correspondência: tal como a natureza, tal como o campo vazio do início, assim o homem. Mas não é o caso. Se existe aqui correspondência, então tudo se corresponde, contraditoriamente, na não-relação (*in der Nichtbezogenheit*). Nada mais pertence conjuntamente a um todo, cada coisa está aí sozinha por si, em atroz apartação. Há uma árvore, que se ergue solitária. Há um restolhal. Há um vento sibilante, que rodeia cabanas vazias (uma casa em que não mora ninguém perdeu seu sentido). Frase ao lado de frase (KILLY, *Über Georg Trakl*, p. 13).

Esse modo de expressão, prossegue Killy, dá notícia de um profundo estado de coisas: “aqui fala um homem para quem o mundo desmorona” (KILLY, *Op. cit.*, pp. 13-4). Não apenas o mundo humano desmorona. A própria natureza está triste e desolada. A tristeza da tarde exclamada pelo eu lírico não é apenas sua, mas a própria tarde é triste, de uma tristeza onipresente: em sincronia paira pelo restolhal, se precipita como chuva negra, se erige na árvore solitária, volteia no vento sibilante em torno às cabanas vazias. Eu lírico e

mundo externo compartilham um mesmo afeto, mas esse compartilhamento não se dá ao modo de uma harmonia, todos estão condenados à mesma triste apartação. A correspondência essencial continua existindo, e ela se faz sentir na dor da apartação, no centro da qual está a alma solitária do eu lírico.

Intensificando ainda mais a atmosfera melancólica, a construção repetitiva com *Es ist*, “há”, nos três primeiros versos, revela o peso existencial de cada elemento apartado: eles parecem compor um estado de apartação estático no tempo – uma cena antiga, imemorial, existindo desde sempre e para sempre. *Es ist...* remete ao *Es war einmal...*, “Era uma vez...”, com que se iniciam as fábulas. E aqui o estado de coisas se encontra no presente – sem qualquer indício de um passado ou futuro melhores.

A imagem da aldeia na segunda estrofe reforça a sensação de um mundo primitivo, lendário. As cabanas e a aldeia trazem, porém, simultaneamente um tom de singeleza, que se concentra na figura da terna órfã que colhe as raras espigas e, na sua inocência e sinceridade de ser, reflete o crepúsculo em “seus grandes olhos dourados”. A inocência da menina como que se mistura ao dourado do crepúsculo, é quase a imagem de uma união mística. Porém, o crepúsculo revela-se presságio da decadência que se consuma na estrofe seguinte, quando “o doce corpo” é encontrado “apodrecido no espinheiro”. Na sequência entre essas duas estrofes realiza-se um movimento de queda: primeiro, a imagem da pureza, que quase encontra misticamente a natureza – os olhos dourados que sorvem e refletem o crepúsculo –, então esse quase-encontro se revela desencontro, pois o crepúsculo prenuncia o mal (já introduzido na atmosfera lúgubre da primeira estrofe), e, por fim, a imagem da consumação do mal, a destruição dessa pureza.

Repletas de significância são as imagens da orfandade e do noivo divino. O noivo divino se refere aqui claramente a Cristo, assim denominado no Novo Testamento. O regaço da jovem, tal como o da

Virgem Maria, aguarda o casamento sagrado; mas, em vez da vinda de Cristo, o corpo é encontrado em putrefação pelos pastores (aqueles que velam). Tudo parece desenrolar-se em uma lentidão malévola que ressalta o caráter inevitável dos acontecimentos, como numa fábula ou pesadelo em que a desdita dos personagens está selada desde o princípio.

A quarta estrofe quebra a narrativa com o impacto destas duas sentenças que soam como o coração do poema: “Eu sou uma sombra distante de lugarejos escuros./ O silêncio de Deus/ Bebi na fonte do bosque.” A sentença é proferida após um silêncio austero de luto e consternação. Fala aqui a voz de um testemunho, triste e sombrio, que bebeu *na fonte* o silêncio de Deus. O eu lírico sabe desse silêncio como quem provou do fruto do conhecimento. Mas a imagem de Trakl – beber o silêncio – tem um efeito mais profundo: beber é um ato imediato, pois não há mediação entre o líquido e sua absorção. O líquido é gelado e obscuro (da fonte do bosque): a abstenção de Deus é sentida como frieza mineral, ou a frieza mineral é sentida como abstenção de Deus. A fonte do bosque, porém, também indica a *pureza* mineral. Nessa condensação semântica, a figura de Deus pode estar investida tanto do sentido de pureza sagrada quanto de uma distância sentida como frieza. O caminho da frieza pode indicar o fato de que, ao ausentar-se, Deus permite (friamente) que o mal ocorra. Ele não salvou a órfã. Permitiu que fosse violentamente destruída. Em vista desse saber, dessa obscuridade e silêncio, desse abandono de Deus, o eu lírico se denomina uma “sombra distante de lugarejos escuros”, que vagueia pelas profundezas do bosque e conhece as trevas em que Deus silencia. A quebra dessa estrofe em relação às anteriores na realidade revela uma profunda ligação: a testemunha que conhece a fonte do abandono – o gelo da abstenção de Deus – é por isso mesmo testemunho da história narrada, vê e entende seu sentido, que é o (sem-) sentido de uma história sem Deus. Mas o que significa ser esse testemunho, e sê-lo enquanto sombra – sombra

distante? Trata-se de um testemunho ao mesmo tempo profundamente sentido – vem das distâncias remotas de lugarejos escuros, das profundezas do bosque – e completamente impotente, porque limitado à condição de sombra, a uma existência fantasmática. Sombras apenas seguem, nada mudam: assim ele acompanha a história do início ao fim, sem poder salvar aquela a quem vê com empatia e ternura. Ao beber o silêncio de Deus, essa sombra conheceu o abandono e a impotência.

Uma sombra não é apenas escuridão, mas o rastro sem luz de algo iluminado e superior. Ser uma sombra é ser a falta disso, ao mesmo tempo que não há sombra sem luz que a projete. A luz divina é ansiada pelo homem, mas se abstém. Essa ausência da luz permite que o obscuro se prolifere – não já o obscuro enquanto ausência, mas enquanto uma realidade própria que se impõe. A atrocidade contra a órfã se impõe sobre ela, invade-a. A quinta estrofe prossegue descrevendo a condição do eu lírico precisamente como a de alguém invadido por uma esfera maligna: “Em minha frente avança um frio metal./ Aranhas procuram meu coração./ Há uma luz, que se apaga na minha boca.” Nos dois primeiros versos, ele se vê invadido por forças destrutivas. A luz é impotente diante desse mal, e se apaga em sua boca: ele *não pode* pronunciar o bem, pois o mal o invadiu – a visão do mal cometido contra a órfã. É significativo que a conclusão dessa estrofe retome a estrutura da primeira, com uma oração sem sujeito: “Há uma luz, que se apaga na minha boca”. *Existe* uma luz. Mas *ela se apaga na minha boca*. De novo é afirmada a existência de algo perdido: essa luz não é mais que um impotente desejo de luz, refutado pela realidade, e portanto não pode ser proferida de modo a iluminar. Aquele que bebeu o silêncio de Deus não pode mais conter em si a luz. A voz que fala é a voz dessa sombra, que conta a história que nunca pôde evitar e pela qual assume uma profunda responsabilidade. Em certo sentido, essa voz também se revela voz do próprio mal, uma vez que, invadido por ele, o eu lírico se torna

obrigatoriamente seu intermediário. O sentimento cristão pela órfã é absoluto. O eu lírico se torna, de fato, uma sombra – uma sombra de luto e consternação pela violência contra a menina. A forma como Trakl exprime esse sentimento no poema, essa dor não possivelmente evitada de um outro, e a culpa não possivelmente evitada, de um outro ainda – é certamente uma das razões do impacto tão profundo desse poema. Em *"De Profundis"*, Trakl se torna – com a beleza de suas raras palavras e com a beleza de tudo que silencia – o porta-voz da realidade esmagadora de um gesto de violência contra uma menina.

"À noite encontrei-me num pântano/ Coberto de lixo e pó de estrelas." Na última estrofe, o eu lírico se vê involuntariamente num pântano. Assim como pronunciara o mal ao "apagar-se a luz em sua boca", aqui ele se equaliza ao lixo de que está coberto. Mas, além de lixo, ele está coberto de pó de estrelas, uma imagem sublime que contrasta com o pântano e o lixo. Nessa junção da pureza e beleza com a decadência se destaca tanto a sensação angustiante de avanço da corrupção sobre o puro e belo, quanto a persistência do sagrado. Assim como *"Salmo"*, *"De Profundis"* termina com uma imagem sublime, divina: "Na avelãzeira/ soaram de novo anjos cristalinos." Como o que desfecha e prevalece, os anjos que soam *novamente* afirmam o sagrado acima e para além da profanação que o poema tristemente narrou. Eles voltam a ressoar, após a quebra do sagrado (= a violência contra a órfã) cometida por mãos humanas. Os anjos de cristal inquebrável aparecem na avelãzeira como sinais de Deus.

Na leitura de Killy, *"De Profundis"* revela "um Deus em quem não se pode acreditar, mas um Deus sem o qual o homem não pode ser" (KILLY, *Über Georg Trakl*, p. 14). A órfã, por causa da abstenção de Deus, está abandonada, primeiro à atrocidade, depois à morte e à decomposição. Ao abster-se diante do mal, Deus o permite. Como confiar em um Deus assim? Essa é a chave de leitura na formulação de Killy. Contudo, não há no poema de Trakl nenhuma forma de

acusação ou qualquer tom de amargura em relação a Deus, como por exemplo se pode sentir no poema *Tenebrae* de Paul Celan<sup>19</sup>. Ao contrário, o eu lírico assume como sua a culpa pelo mal cometido à órfã. Como cristão, Trakl entende o mal no mundo como resultado do pecado do ser humano<sup>20</sup>. A violência contra a órfã foi perpetrada por mãos humanas. Não é portanto em Deus que não se pode acreditar, mas na humanidade. Trata-se de um e mesmo pecado original que se repete, perpetuando a queda do homem.

Assim, também como em “Salmo”, o verso que desfecha “*De Profundis*” surge como um apelo para os homens, muito mais do que para Deus. A aparição dos anjos na avelãzeira, embora seja um indício de salvação (pois existem anjos e eles prevalecem), não anula o mal como algo perpetrado pelo homem. Trakl revela a responsabilidade humana, e a espera do sagrado – a espera de Deus

---

<sup>19</sup> Em face das atrocidades cometidas durante o regime nazista, Celan dirige-se a Deus em tom profundamente machucado e acusatório: “Empurrados pelo vento fomos,/ fomos até lá para curvar-nos rumo/ a vale e cratera./ Fomos ao bebedouro, Senhor./ Havia sangue, havia/ o que verteste, Senhor./ Brilhava./ Jogou-nos tua imagem nos olhos, Senhor” (CELAN, *Cristal*, p. 67, tradução de Claudia Cavalcanti). Um estado de horror e perplexidade inominável diante da inexplicável abstenção de Deus diante do mal é expresso também na impressionante oração do personagem Michael no filme “A terça parte da noite” (Andrzej Zulawski, 1971, Polônia), após ter tido sua esposa, seu filho e sua mãe brutalmente assassinados por uma tropa alemã: “Oh Deus, que não nos conduziu. Oh Deus, que permite que o frágil seja morto e que promove o ódio cego. Oh Deus, que permite que a crueldade se propague e que as pessoas se atormentem. Oh Deus que promove os mais diabólicos e coloca o chicote em suas mãos. Oh Deus impiedoso, não tende piedade de nós.”

<sup>20</sup> O sentimento da culpa humana permeia a obra de Trakl e ele era bastante severo consigo mesmo no sentimento da culpa por conter o mal dentro de si, como se lê na seguinte passagem de uma carta a Ludwig von Ficker (1913): “Muito pouco amor, muito pouca justiça e piedade, e sempre muito pouco amor; dureza em demasia, e arrogância, e todo tipo de crime – este sou eu. Tenho certeza de que apenas evito o mal por fraqueza e covardia e com isso ainda faço vergonha à minha maldade. Anseio pelo dia em que a alma cessará de querer ou de poder habitar este corpo infeliz, contaminado com melancolia, em que ela deixará essa forma escarninha feita de excremento e podridão, que é um reflexo bastante fiel de um século sem Deus, amaldiçoado” (TRAKL, *Op. cit.*, p. 519). Vale observar que a aguda consciência do que em si próprio é destrutivo e autodestrutivo não contradiz o fato de que Trakl via o mal como uma condição do mundo. Assim, quando Gunther KLEEFELD (*Das Gedicht als Sühne*, p. 256) assinala que, ao lado dos diversos objetos feios no imaginário de Trakl, também surge um eu feio, essa feiúra é algo do qual ele se vê incapaz de escapar, algo que o cerca e invade, como o “frio metal que avança em sua testa” e as “aranhas que procuram seu coração” em *De Profundis*.

por que o homem finalmente entenda a amplitude de sua responsabilidade<sup>21</sup>.

Ao fim do tópico precedente, colocamos a pergunta se os aspectos da segunda fase da poesia de Trakl descritos como a ambiguidade de um lado-a-lado entre a destruição e a beleza, o divino e o macabro, o sagrado e o profano, insinuariam talvez uma ambiguidade real, diante da qual se manifesta uma possível dúvida do poeta. Com a interpretação aqui feita do sentido do Deus abscondido nos poemas "Salmo" e "De Profundis", podemos responder que se trata antes de um enigma posto no próprio mundo: o enigma do sofrimento e da injustiça; o enigma de que Deus se abstenha. Em "Terra dos sonhos" a morte de Maria foi denominada um enigma. Esse enigma, esse mistério não se torna um motivo de dúvida: Trakl não questiona o estar abscondido de Deus como um problema para a possibilidade da fé (como ocorre, por exemplo, em várias passagens dos *Pensamentos* de Pascal); ao contrário, ele sente justamente na abstenção de Deus a Sua sagrada existência: Deus existe em Seu silêncio e enquanto silêncio. E ao abster-se de interpelar Deus diretamente, o poeta não faz senão corresponder, com aguda consciência e profundo respeito, à Sua decisão de tornar-se abscondido. A aceitação dessa distância imposta por Deus é um esforço nítido e realizado nestes dois poemas. Esforço porque o poeta

---

<sup>21</sup> Em vista disso, cabe questionar a afirmação de João Barrento de que a "relação obsessiva com o universo religioso é em Trakl contraditória e perversa" (BARRENTO, "Trakl: o mosaico da morte", p. 11) e que se trata de uma "construção niilista do mundo" (BARRENTO, *Op. cit.*, p. 10), juntamente com algumas aproximações: "Cristão sem Igreja formado no satanismo de Baudelaire, na dúvida de Kierkegaard, no niilismo de Nietzsche e no ateísmo de Dostoievski, Trakl, tal como eles, nunca coloca a questão religiosa para encontrar qualquer forma de salvação, mas sempre, e apenas, para confirmar uma culpa" (BARRENTO, *Op. cit.*, p. 11). As aproximações não são incorretas porém muito generalizantes: Nietzsche procura se desfazer de todo e qualquer sentimento de culpa, enquanto Trakl resgata o sentido profundo da culpa – não como ressentimento, mas como consciência do sofrimento e da injustiça e como sentimento de responsabilidade; o "satanismo de Baudelaire" tem um sentido muito mais afirmativo que o de Trakl e um espírito de ironia ao qual Trakl era avesso. A resistência do sentimento absoluto do sagrado e o apelo ético apesar da falta de sentido que se impõe no mundo é justamente a maior tensão na obra de Trakl, e isso está muito distante de uma postura niilista.

teve de conter a ânsia de um apelo direto que está claramente indicada nos títulos dos poemas, evocativos justamente do apelo direto a Deus presente nessas orações historicamente realizadas. Ao revelar esse enigma do afastamento de Deus e essa necessidade de silêncio, o poeta não diz literalmente, mas mostra poeticamente, o apelo de que a salvação cabe ao ser humano – é mesmo esperada dele. A poesia de Trakl responde à pergunta de Cristo na cruz, “meu Deus, por que me abandonaste?”. Deus abandona porque espera que o próprio homem ampare o desamparado – eram os homens que tinham de ter salvo Cristo. O apelo de Trakl é o mesmo de Pascal pelo Deus encarnado e agônico: “Jesus ficará em agonia até o fim do mundo. Não se deve dormir durante esse tempo” (PASCAL, *Pensamentos*, p. 376). Mas neste caso a frase deve receber a luz benéfica de Miguel de Unamuno sobre o que ele denominou “cristianismo agônico”, recuperando o sentido original da palavra “agonia”, isto é, como luta ou esforço<sup>22</sup>. Com efeito, ao revelar a destruição e o sofrimento da forma como o faz, o apelo Trakl termina sendo para um esforço no sentido contrário.

É, enfim, da compreensão da difícil abstenção de Deus que brotam a fé profunda e o sentimento irrevogável de responsabilidade. O fato de a poesia de Trakl revelar um mundo onde não vigora a ordem de um “comandante superior” não quer dizer, portanto – como sugerimos no fim do tópico precedente – de forma alguma que para ele não haja mais Deus: quer dizer, simplesmente, que foi dado *ao homem* escolher o seu caminho. A ambiguidade, a juxtaposição entre sagrado e profano, pureza e destruição, etc., não mostra uma dúvida, mas o real avanço da destruição e o abalo do poeta diante disso. Assim a doença avança sobre Maria e arranca o protagonista de “Terra dos sonhos” de sua vivência de plenitude; assim a colina cercada de escura podridão se impõe ao sonho de cores divinas; assim o frio metal avança na testa do eu lírico em “*De Profundis*” e

---

<sup>22</sup> Cf. UNAMUNO, *La agonía del cristianismo*, especialmente pp. 27-30.

aranhas procuram seu coração. Não é um abalo que faz duvidar, mas um abalo que consterna e conclama o poeta à revelação pela poesia.

Por fim, isso responde por que a melancolia e a angústia que atravessam a poesia de Trakl não devem ser consideradas “meramente subjetivas”: elas exprimem a condição de um ser humano e de um mundo decaídos do paraíso. “Como é triste esse entardecer”. No cristianismo, toda a obra da criação sofre as consequências da queda – toda a natureza está imersa em melancolia e angústia enquanto o homem causa destruição. Trakl dá voz à tristeza do universo inteiro.

## A guerra e os últimos poemas

*Unter Dornenbogen/ O mein Bruder klimmen wir blinde  
Zeiger gen Mitternacht.*

Sob arcos de espinhos/ Oh, irmão, ponteiros cegos,  
escalamos rumo à meia-noite.

TRAKL, *De Profundis*, pp. 56-7, trad. Claudia Cavalcanti

É, portanto, com uma profunda consciência do sentido da destruição perpetrada pelo homem que se pode compreender o impacto da primeira guerra mundial sobre a sensibilidade de Trakl. Toda a tristeza da queda no sentido cristão se condensa na guerra enquanto decisão renovada e amplificada pela devastação. Se a guerra não é, por certo, a única forma de destruição que existe e que surge na poesia de Trakl, ela é a síntese de um 'século sem Deus, amaldiçoado', ao confirmar e consolidar a escolha pela destruição em um só evento esmagador que se impõe em larga escala. A guerra aparece na poesia de Trakl justamente como esse evento gigantesco que se infiltrou na paisagem, na vida, na realidade, a exemplo do poema "A Melancolia" (*Die Schwermut*), escrito entre 1912-15 (TRAKL, *De Profundis*, pp. 74-5, tradução de Claudia Cavalcanti):

Gewaltig bist du dunkler Mund  
Im Innern, aus Herbstgewölk  
Geformte Gestalt,  
Goldner Abendstille;  
Ein grünlich dämmernder Bergstrom  
In zerbrochener Föhren  
Schattenbezirk;  
Ein Dorf,  
Das fromm in braunen Bildern abstirbt.

Da springen die schwarzen Pferde  
Auf nebliger Weide.  
Ihr Soldaten!  
Vom Hügel, wo sterbend die Sonne rollt  
Stürzt das lachende Blut –

Unter Eichen  
Sprachlos! O grollende Schwermut  
Des Heers; ein strahlender Helm  
Sank klirrend von purpurner Stirne.

Herbstesnacht so kühle kommt,  
Erglänzt mit Sternen  
Über zerbrochenem Männergebein  
Die stille Mönchin.

És poderosa, boca escura,  
No íntimo, imagem formada  
De nuvens de outono,  
Silêncio dourado da tarde;  
Grande corrente de brilho verde  
Na região de sombras,  
De pinheiros quebrados;  
Um lugarejo  
Que desfalece abnegado em imagens marrons.

Eis que saltam os cavalos negros  
Em prado brumoso.  
Soldados!  
Da colina onde o sol rola morrendo  
Jorra o sangue que ri –  
Sob carvalhos  
Atônitos! Oh, rancorosa melancolia  
Do exército; um elmo cintilante  
Caiu tilintando de frente purpúrea.

Noite outonal vem tão fresca,  
Brilha com estrelas  
Sobre quebradas ossadas de homens  
A silenciosa monja.

Há uma paisagem de quietude, o “silêncio dourado da tarde”. Mas uma melancolia invade a paisagem, como saída da poderosa “boca escura” denominada no primeiro verso. É a própria guerra que, com sua “rancorosa melancolia do exército”, começa por se infiltrar na paisagem antes mesmo da batalha que rebenta na segunda estrofe. Pois já na primeira os pinheiros estão quebrados e um lugarejo “desfalece abnegado em imagens marrons”. A vida singela, construída na simplicidade do vilarejo, não tem meios de resistir a essa infiltração da melancolia destrutiva da guerra. Só lhe cabe

resignar-se piedosamente [*fromm*]. A infiltração da guerra é tão profunda que é da própria paisagem que verte o sangue derramado na batalha: “da colina onde o sol rola morrendo/ jorra o sangue que ri”.

O contraste entre aquilo que é sublime (a paisagem), singelo e piedoso (o vilarejo), e o que é destrutivo (a guerra que se infiltra sem deixar espaço para mais nada), alcança extremo lirismo na imagem com que Trakl descreve a morte de um soldado: “um elmo cintilante/ Caiu tilintando de frente purpúrea”. A delicadeza com que ele figura o tiro mortal da arma de fogo apenas acentua a tristeza dessa morte: com a escolha pela palavra “frente” [*Stirne*], que designa tão poeticamente esse espaço do corpo em que se concentram os sonhos e a poesia, o pensamento e a reflexão; com a beleza da cor purpúrea, e da cintilância e tilintar do elmo que cai... E no entanto toda essa delicadeza está descrevendo a atrocidade de um tiro de arma de fogo executado justamente pela falta de sonhos, de poesia, de pensamento e reflexão de uma humanidade que optou pela guerra...

Claramente não se trata de estetizar o horror. Ao figurar poeticamente a cena de guerra, o poeta revela justamente aquilo que se deixou de lado na escolha pela destruição: o sublime da paisagem; o singelo e piedoso do vilarejo; aquele espaço amplo e silente da alma capaz de se encantar com o puro brilho e tilintar de um elmo; a frente capaz de sonhar... Esse empenho por revelar a beleza lírica do mundo é a oração do poeta para que a poesia que existe na vida e nas coisas seja sentida e compreendida – algo na contracorrente de um mundo em guerra e que se volta para a busca do paraíso perdido. Esse sentimento da beleza, muito longe de mero esteticismo, é indissociável do sentimento do sagrado.

O final do poema, semelhante a “*De Profundis*” e “*Salmo*”, traz, justamente, ainda uma imagem do sagrado que prevalece apesar da ação destrutiva mais extrema: “Noite outonal vem tão fresca,/ Brilha

com estrelas/ Sobre ossadas quebradas de homens/ A silenciosa monja." A monja, a noite com seu brilho lunar, ou seu olho de lua<sup>23</sup>, revela tristemente os restos da atrocidade e exala sobre o palco da destruição uma aura de sagrada quietude, uma pacificação muda, velando a morte dos homens. Como nos mencionados poemas "*De Profundis*" e "*Salmo*", Trakl faz sobressair em "*A melancolia*" uma esfera sagrada que se levanta sobre a humanidade e se mantém sagrada e solene independentemente de toda profanação. Mas a monja silenciosa é também humilde e piedosa em sua solenidade. A noite também espera pacientemente por um despertar da humanidade, tal como os olhos dourados de Deus em "*Salmo*".

Uma comparação significativa pode ser feita entre o poema "*A melancolia*" e os poemas analisados no tópico "*Melancolia e angústia cósmica*". O poema "*A melancolia*" se desdobra no momento do entardecer; contudo, diferentemente de "*Declínio*" e "*Sussurrado pela tarde*", por exemplo, não chega a haver doçura nesse entardecer. A passagem do dia para a noite se desenrola desde o começo em sinergia com a batalha de guerra. A imagem do sol que "rola morrendo" suscita o exato oposto de doçura, trata-se de algo pesado e fulminante que despenca oprimindo tudo que houver pelo caminho. Essa forma de queda tem um sentido muito forte de destruição e desolação. O elmo afunda. Os soldados decaem para a condição de ossadas quebradas. Em outros poemas de Trakl que analisamos no tópico "*Melancolia e angústia cósmica*", vimos frequentemente um movimento de doce inspiração poética no entardecer que termina sendo tolhida por algo que vem de fora. No caso de "*A melancolia*", assim como de outros poemas em que a referência à guerra está em

---

<sup>23</sup> Embora a noite seja referida como monja neste e noutros poemas – como em "*Submissão à noite*" [*Nachtergebung*] ("Monja, encerra-me em teu manto!"), a referência à lua parece implícita, dada a semelhança das palavras alemãs para "lua" e "monja", respectivamente *Mond* e *Mönchin*. A lua poderia ser pensada como essa dimensão dos olhos da noite; imagem à qual o poeta alude, por exemplo, em "*Ao menino Élis*": "Um espinheiro ressoa/ Onde estão os teus olhos lunares" (ver tópico seguinte).

primeiro plano, a sinergia maligna trazida pela guerra, sua profunda infiltração na paisagem, impede que a doçura sequer comece – a melancolia se infiltrou no próprio andamento do tempo, naquele tempo primordial unido à paisagem que faz com que as nuvens se ajuntem no céu e o dia progressivamente vire noite. “És poderosa, boca escura” – assim começa o poema e tudo se segue desse poder sombrio.

Mas não será em certo sentido já essa força esmagadora da guerra, essa potência destrutiva que sobrevém e se infiltra, também o que altera o curso da doçura nos poemas mais doces? Retomemos o poema “Declínio”, em que o eu lírico, após um início inspirado, de doce entrega ao entardecer, é atingido por “um sopro de declínio que me faz estremecer”. De onde vem esse sopro de declínio? Aparentemente, o poema se cala sobre isso. Contudo, é possível perceber um indício de referência à guerra; a saber, na imagem da ciranda da morte de pálidas crianças com que o poeta metaforiza a movimentação dos ásteres azuis que se curvam tiritando ao vento: esta poderia ser uma alusão às crianças mortas na guerra – as crianças e tudo que, sendo puro como elas, foi levado à morte antes de poder florescer.

Insistimos bastante, em nossa leitura de “Terra dos sonhos”, acerca da aguda sensibilidade do protagonista, no modo como ele se deixa absorver por cada sensação, com seus sentidos plenamente abertos a cada movimento e elemento da natureza. E é essa abertura que o faz sofrer uma perda tão grande do paraíso, pois é ela que o faz sentir tão intensamente a doença e morte de Maria. Essa sensibilidade prossegue aberta, após “Terra dos sonhos”, em um mundo decadente e destrutivo – mas não porque o poeta tenha escolhido esse mundo decadente e destrutivo, e sim porque escolheu, conforme sua sensibilidade profunda e por isso melancólica<sup>24</sup>, a tarefa

---

<sup>24</sup> A equiparação aqui feita entre profundidade e melancolia não deve ser entendida no sentido estrito de que apenas um temperamento melancólico pode ser também

de revelar a tristeza da destruição, em contraste com a beleza do paraíso perdido. Assim, no poema “Declínio”, o poeta anda pelo parque vespertino perdido em sonhos, como fazia na alameda de tílias, nos bosques e no jardim da pequena cidade ao fundo do vale de “Terra dos sonhos”, porém aqui ele é atingido pelo sopro de declínio que verdadeiramente sopra *do mundo*. E sua frente aberta, intuitiva de poeta, aflui a triste visão da brincadeira das crianças que agora está pálida e quase esquecida – verdadeiramente tomada pela morte. A concentração poética de Trakl tende irresistivelmente a fazer aflorar novamente a beleza, sem deixar de fazer justiça à verdade, “dar à verdade o que é da verdade”.

Essa chave de leitura também poderia explicar a invasão do pesadelo de sombras no poema “Sussurrado pela tarde”. A imagem insalubre das “sombras que rodopiam na colina cercada de escura podridão” se impõe como um estorvo indevido (algo que “vem de fora”) à imagem da frente que “sonha cores divinas”.

Essa chave de leitura já foi principiada em nossa análise de “Terra dos sonhos”, em que Maria – criança, doce, pacífica, figura da delicadeza – é impossibilitada de viver por uma doença inexplicável. Não será essa doença inexplicável um reflexo da escolha humana, feita individualmente e em larga escala, pela destruição? Um reflexo fatalmente sentido no ser mais frágil, pois o mais frágil sempre é o primeiro a sofrer? A doença de Maria não seria, como sugerido anteriormente, ao mesmo tempo a destrutividade humana que impede o sentido mesmo do cristianismo com sua esperança de salvação e o sentido íntimo do romantismo como afirmação da beleza e da poesia – uma vez que Maria é uma figura feminina redentora e

---

profundo. Em nosso presente contexto, essa equiparação diz respeito ao fato de que a melancolia em Trakl é uma forma profunda de sentir a beleza de um mundo sendo tristemente esquecida e mesmo destruída. A melancolia é em Trakl um sentimento lírico, indissociavelmente religioso, da presença do sagrado sendo continuamente profanado. Conforme a tradição cristã que Trakl vivifica em sua poesia, o próprio mundo, a natureza sente essa melancolia que resulta da queda e afastamento de Deus e do paraíso. Trata-se, enfim, da melancolia como uma forma de sentir a triste verdade de que há muito sofrimento e injustiça no mundo.

mãe de Cristo, além de ser descrita como uma forma de beleza acentuadamente romântica: frágil, doce, pura – ?

É bastante significativo que Trakl tenha nomeado de “A melancolia” [*die Schwermut*], com o artigo definido, precisamente um poema que descreve uma batalha de guerra se infiltrando na paisagem; um poema que poderia igualmente chamar-se “A guerra”.

“Ocaso” [*“Untergang”*] (5.<sup>a</sup> versão, 1914-15), embora não faça uma alusão clara e inequívoca à guerra, traz uma atmosfera que dificilmente não se poderia associar a esse sentido do evento esmagador que se infiltra na paisagem e conduz o destino dos homens. Ao apresentar uma narrativa em que tudo vai sendo levado a uma situação temerosa por forças obscuras, este poema lança luz sobre o sentimento de Trakl em relação à guerra como evento destrutivo em larga escala que arrasta consigo toda a humanidade. (TRAKL, *De Profundis*, pp. 56-7, tradução de Claudia Cavalcanti):

Über den weißen Weiher  
Sind die wilden Vögel fortgezogen.  
Am Abend weht von unseren Sternen ein eisiger Wind.

Über unsere Gräber  
Beugt sich die zerbrochene Stirne der Nacht.  
Unter Eichen schaukeln wir auf einem silbernen Kahn.

Immer klingen die weißen Mauern der Stadt.  
Unter Dornenbogen  
O mein Bruder klimmen wir blinde Zeiger gen Mitternacht.

Sobre o lago branco  
Partiram os pássaros selvagens.  
No crepúsculo sopra de nossas estrelas um vento gelado.

Sobre os nossos túmulos  
Inclina-se a fronte despedaçada das trevas.  
Sob carvalhos, balançamos numa barca prateada.

Sempre ressoam os muros brancos da cidade.  
Sob arcos de espinhos  
Oh, irmão, ponteiros cegos, escalamos rumo à meia-noite.

Há uma paisagem de entardecer sublime e plácida, com um lago branco talvez refletindo a luz da lua, com pássaros que a sobrevoam. Contudo, essa paisagem sublime já é apresentada como uma atmosfera de solidão e abandono. Os pássaros partem, e de nossas estrelas sopra um vento gelado.

No segundo parágrafo esse movimento se torna mais sombrio: “Sobre os nossos túmulos/ Inclina-se a frente despedaçada das trevas”. Uma associação intuitiva, imediata se faz entre as expressões “nossos túmulos” e “nossas estrelas”: “nossas estrelas” significando “nosso destino”, um destino que essas estrelas prenunciam em seu sopro gelado; portanto um destino gelado – o destino que são os nossos túmulos. A frieza e abandono da morte, a morte enquanto frieza e abandono.

Com efeito, a noite – desprovida de toda placidez que possivelmente se tenha insinuado no primeiro verso – chega como que soprada pelo gelo das nossas estrelas, e inclina para os nossos túmulos a sua “frente despedaçada”.

O sentido de profundo desalento contido nessa imagem da frente despedaçada das trevas clarifica-se ainda mais em uma comparação com a figuração mística, romântico-cristã da noite nos *Hinos à noite* de Novalis. Também nesta obra a noite surge como o âmbito da morte; contudo, em um momento de grande tensão espiritual, o eu lírico descobre na noite a dimensão de um acolhimento maternal divino. Ele vê, “numa crispação de alegria”, o “rosto grave” da noite inclinar-se “suave e pensativo”, trazendo-lhe, “por entre infinitas madeixas ondeadas, a tão doce juventude materna”<sup>25</sup>. No enlevo dessa experiência mística, a escuridão da noite

---

<sup>25</sup> “O que é que, de repente, pleno de pressentimentos, brota de sob o coração e sorve a doce aragem da melancolia? Também em nós te comprazes, obscura Noite? O que é que tu guardas debaixo do teu manto, que me toca a alma com uma força invisível? Um bálsamo precioso goteja da tua mão, de um molho de papoilas. Elevas as pesadas asas do nosso ânimo. Sentimo-nos obscuramente, inexprimivelmente comovidos. Vejo, numa crispação de alegria, um rosto grave, que para mim se inclina suave e pensativo, e até mim traz, por entre infinitas

revela seu mistério como passagem para a vida eterna. O inclinar-se da “frente despedaçada das trevas” sobre nossos túmulos em “Ocaso” apresenta uma imagem exatamente oposta à de Novalis. É uma noite que perdeu seu rosto suave e amoroso, tem a frente desfigurada, e se inclina tristemente para os nossos túmulos – uma morte figurada apenas enquanto dureza, frieza, surdez e mudez das lápides.

O sentido de abandono alia-se ao de fragilidade na imagem seguinte: “Sob carvalhos, balançamos numa barca prateada”. A barca prateada pode simbolizar a busca espiritual do homem, seu esforço pelo sagrado; mas aqui ela é uma frágil e instável construção que balança em mar adverso. Talvez, como um mau presságio, a barca – prateada como as lápides branco-acinzentadas ao refletir a luz da lua – possa também simbolizar já o túmulo dentro do qual navegamos enquanto vivemos, mas que já está destinado a nos encerrar no fim. Pois é “sobre os nossos túmulos” que se inclina a frente despedaçada das trevas...

Até aqui, não há uma menção direta à guerra. Uma menção direta, a bem dizer, não poderá ser encontrada. Contudo, nos poemas de Trakl as palavras estão sempre perpassadas e entremeadas de muito silêncio. Em “Ocaso”, esse traço de sua poesia parece exacerbar-se precisamente no lapso entre a penúltima e a última estrofe, que inicia pelo verso “Sempre ressoam os muros brancos da cidade”. A paisagem se altera de modo abrupto, sem explicação. Da amplitude do lago branco, fomos trazidos para o encerramento nos limites da cidade. De acordo com Eric Williams, a imagem dos muros brancos da cidade em seu ressoar infinito parece “fechar e capturar o ser humano no ruído alienante e antinatural da civilização”, reforçando a sensação de inescapabilidade das forças desintegradoras (WILLIAMS, “Trakl’s dark mirrors”, p. 22). De fato,

---

madeixas ondedas, a tão doce juventude materna. Tão pobre e tão pueril me parece agora a luz – que júbilo e que bênção, ao despedir-se o dia (...)” (NOVALIS, *Hinos à noite*, pp. 19 e 21).

os pássaros livres sobre o lago branco partiram; mas nós, humanos, permanecemos aqui, encerrados nesses limites. Os muros caiados de branco também remetem à imagem dos túmulos, como um frio encerramento. A dimensão de inescapabilidade conferida por Trakl a esse encerramento na civilização pode ser intuída também no fato de que foi ao lado dessa imagem que ele situou os dois últimos versos em que o inevitável é exclamado com temerosidade: “Sob arcos de espinhos/ Oh, irmão, ponteiros cegos, escalamos rumo à meia-noite.” A meia-noite rumo à qual escalamos, antecipada com temor, talvez seja a guerra, o campo de batalha, a destruição e autodestruição da humanidade.

O sentido de imposição sombria das estrelas – a imposição de um desastre<sup>26</sup> – está expressa em toda a estrutura formal do poema. Desde o início ele conduz uma narrativa em que tudo vai sendo levado inevitavelmente à temida obscuridade da meia-noite. Da mesma forma que em “A melancolia”, o movimento de declínio não vem como uma interrupção no meio do poema (como o “sopro de declínio que me faz estremecer” no poema “Declínio”), mas opera desde o princípio. Ele parece onipresente. As estrelas sopram um vento/destino gelado, a noite se volta para os nossos túmulos. Cabe ainda notar a recorrente alusão ao fato de estarmos sempre *sob* algo: *sobre os nossos túmulos* inclinam-se as trevas; *sob* carvalhos balançamos em nossa barca prateada; *sob* arcos de espinhos escalamos rumo à meia-noite. Tem-se a sensação de que uma força opressiva vinda de cima de nós nos empurra para essa meia-noite inescapável.

Entretanto, esse sentido fortemente estabelecido no poema de inescapabilidade e opressão não quer dizer que o poeta tribute essa

---

<sup>26</sup> Vale lembrar que a palavra “desastre” – formada pela combinação do prefixo latino *-dis* (com uma ampla gama de significados negativos, como oposição, contrariedade, separação, desagregação, dificuldade) com a palavra grega *aster*, latim *astrum* – tem etimologicamente o sentido de uma desgraça ocasionada pela influência negativa das estrelas.

configuração e seu resultado apenas às estrelas. Procuramos defender que esse sentido alude ao caráter opressivo e esmagador da guerra. Mas terá a guerra ela própria sido soprada pelas estrelas? Ela é uma ação humana. O poema não se pronuncia clara e inequivocamente a respeito, mas ao indicar o movimento humano especificamente pelo verbo “escalar” (*klimmen*) – um verbo, portanto, que denota o nosso próprio esforço e nosso caminhar com nossos próprios pés, não meramente como quem é empurrado –, o poeta aponta possivelmente para o sentido opressivo de uma escolha humana. Agora que se consolidou como uma escolha, essa escalada rumo à meia-noite se tornou inevitável como a de um relógio que segue insensivelmente o seu curso, com o passo de ponteiros cegos. A guerra reduz a humanidade à condição de ponteiros cegos – impotentes para mudar o rumo das coisas, apesar de seu esforço (de sua escalada). Não será a guerra o círculo vicioso de um relógio cego? O destino gelado que sopra de nossas estrelas não estará traçado pela escolha desastrosa que pôs em andamento esse relógio? – Com todo seu silêncio e sua extrema condensação de significados, o poema de Trakl traz a percepção de que o destino desastrosamente já está traçado, suscitando com isso a grave (e ética) compreensão de que desastres só podem ser evitados antes de o tempo da ação humana se tornar um círculo fechado.

O chamamento ao irmão na última estrofe, que pode ser remetido à dedicatória do poema a Karl Borromaeus Heinrich, parece ultrapassar esse sentido estrito da cumplicidade com um amigo, uma alma afim, alcançando o sentido de fraternidade para com a humanidade inteira. “Irmão” no sentido cristão da palavra. “Sob arcos de espinhos/ Oh, irmão, ponteiros cegos, escalamos rumo à meia-noite”. Esse chamamento, com sua invocação de cumplicidade, como dizendo “estamos no mesmo barco”, traz para o poema um forte sentido de piedade.

\*

Se os poemas abordados até aqui no presente tópico mostram um profundo impacto da guerra sobre a lírica de Trakl, esse impacto não tem ainda a dimensão que resultará da experiência direta do poeta em 1914 como farmacêuta e enfermeiro militar. Após a batalha de Grodek, na Polônia, ele se vê por dois dias e duas noites sem ajuda de médicos e desprovido de entorpecentes para aliviar a dor dos feridos. Pouco tempo depois, em colapso nervoso, é internado em um hospital na Cracóvia, onde morre em decorrência de uma overdose de cocaína. A consternação experimentada pelo poeta em meio a essa experiência encontra-se expressa no poema "Grodek", escrito nesse lapso de tempo entre a batalha e a estada no hospital (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 167, tradução nossa):

Am Abend tönen die herbstlichen Wälder  
Von tödlichen Waffen, die goldnen Ebenen  
Und blauen Seen, darüber die Sonne  
Düstrer hinrollt; umfängt die Nacht  
Sterbende Krieger, die wilde Klage  
Ihrer zerbrochenen Mäuler.  
Doch stille sammelt im Weidengrund  
Rotes Gewölck, darin ein zürnender Gott wohnt  
Das vergoßne Blut sich, mondne Kühle;  
Alle Straßen münden in schwarze Verwesung.  
Unter goldnem Gezweig der Nacht und Sternen  
Es schwankt der Schwester Schatten durch den schweigenden Hain,  
Zu grüßen die Geister der Helden, die blutenden Häupter;  
Und leise tönen im Rohr die dunklen Flöten des Herbstes.  
O stolzere Trauer! ihr ehernen Altäre  
Die heiße Flamme des Geistes nährt heute ein gewaltiger Schmerz,  
Die ungebornen Enkel.

Ao entardecer ressoam nas florestas outonais  
Armas mortíferas, nas planícies douradas  
E lagos azuis, por cima o sol  
Mais sombrio rola; a noite envolve  
Guerreiros em agonia, o lamento selvagem  
De suas bocas dilaceradas.  
Mas, quietas no fundo dos prados, se avultam  
Nuvens vermelhas, onde mora um deus enfurecido,

O sangue vertido, frieza lunar;  
Todas as vias desembocam em negra putrefação.  
Sob ramagens douradas da noite e estrelas  
Oscila a sombra da irmã pelo mudo bosque.  
Para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças que sangram;  
E baixinho soam nos juncos as flautas escuras do outono.  
Oh, orgulhoso luto! Vós, altares de bronze,  
Uma dor violenta alimenta hoje a chama ardente do espírito,  
Os netos não nascidos.

Assim como "A melancolia", "Grodek" inicia por uma infiltração da guerra na paisagem. Como observa James ROLLESTON ("Choric consciousness in expressionist poetry", pp. 187-188), o poema começa como que de dentro da natureza: é das florestas que soam as armas mortíferas: *die Wälder tönen von tödlichen Waffen...*, literalmente "as florestas ressoam de armas mortíferas..." A brutalidade da guerra se infiltra na paisagem. Ainda que em seguida também surjam imagens da natureza com uma atmosfera romântica e sublime – as planícies douradas e os lagos azuis –, essa ambiência só aparece para ser maculada pelo horror. Também aqui o entardecer é descrito como uma queda do sol – o "sol que rola mais sombrio pela planície". Nas palavras de ROLLESTON (*Op. cit.*, p. 188), "esse derradeiro levante dionisíaco funde o humano com o cosmos em voluntária destruição". O mundo está tomado pelo mal, e o mal é a própria guerra. O homem se encontra completamente reduzido à condição de combatente da guerra: "suas bocas dilaceradas", sua voz reduzida ao "lamento selvagem".

Já aqui se nota uma diferença significativa em relação a "A melancolia", poema escrito antes da experiência do poeta em Grodek. Enquanto naquele poema a noite vem velar as ossadas quebradas, trazendo uma aura de quietude e pacificação, aqui "a noite envolve os guerreiros em agonia", mas essa envolvência não pacífica, envolve em vão "o lamento selvagem/ De suas bocas dilaceradas."

A sentença seguinte – *doch stille...*, "mas, quietas..." – introduz um contraste entre o alarido das armas e o lamento dos soldados de

um lado e, de outro, o silêncio em que “as nuvens vermelhas se avultam...” Mas essa quietude não parece contrapor-se em espírito aos versos anteriores, pois é o mesmo mal que irrompeu da floresta o que aqui, silenciosamente, se ajunta na forma de nuvens vermelhas no fundo dos prados. A fusão maligna do mundo humano com uma presença cósmica do mal – esse “derradeiro levante dionisíaco que funde o humano com o cosmos em voluntária destruição”, nas palavras de Rolleston – mostra-se ainda na aposição de “nuvens vermelhas” e “o sangue vertido”, como se o sangue derramado na Terra se absorvesse nas nuvens do céu, vermelhas porque embebidas de sangue. A invasão da guerra se torna tão absoluta, que se infiltra até mesmo na morada de Deus.

Mas Deus mesmo está enfurecido: “Nuvens vermelhas, onde mora um Deus enfurecido”. A palavra utilizada por Trakl é “*zürnender*” – não necessariamente enfurecido em consequência de algo, mas que tem em si fúria e a manifesta, possivelmente por própria natureza. Há uma certa ambiguidade: Deus está furioso com a guerra, em profunda desaprovação – ou seja, Deus foi provocado à fúria –, ou sua fúria tem a mesma natureza da fúria da guerra? Também em “A melancolia” é possível ler uma aproximação da fúria da guerra à fúria de Deus, a saber, na imagem do sol que rola morrendo – sendo o sol uma possível figuração de Deus, que rola furioso e abrasador como a própria guerra. Em “A melancolia”, contudo, não há uma expressa ambiguidade como esta suscitada pela palavra “*zürnend*”. Toda a frase traz uma ideia quase hipostática de um Deus que é furioso e desde sempre habita nuvens vermelhas, feitas de fúria, como se esta fosse sua morada natural. Como se isso preexistisse à guerra. Mas esta segunda opção interpretativa, ou seja, que a fúria de Deus lhe é inata e tem a mesma natureza da fúria da guerra, sendo-lhe mesmo anterior e antecipativa, não é contudo condizente com o sentido da relação ser humano/Deus manifesta em “Salmo” e “*De Profundis*”. Se Trakl continua a sustentar

o sentido de responsabilidade do ser humano, e portanto um Deus que aguarda a compreensão humana de sua própria responsabilidade pela salvação, então a fúria divina em "Grodek" deve ser entendida de fato como uma desaprovação; ou, de modo mais místico, como uma correlação intrínseca: se o ser humano é destrutivo, escolhe que Deus seja destrutivo também, e a Deus resta apenas ser destrutivo. Este é, afinal, o sentido subjacente à ideiação do apocalipse: o juízo final se torna necessário na medida em que o ser humano se desobriga de reverter as suas próprias escolhas malignas.

Nesse sentido, a atmosfera ainda mais pesada e sombria de "Grodek" (seu "sol mais sombrio"), deve antes indicar uma intensificação da gravidade da escolha humana pela destruição.

E o poema revela justamente essa gravidade. Pois não chega a haver aqui, como em outros poemas, um sinal mais forte de redenção. A noite envolve os guerreiros em agonia, mas o faz em vão. E na sequência às imagens do Deus enfurecido, surge uma "frieza lunar" que não parece vir propriamente como uma pacificação das imagens explosivas anteriores – como as "nuvens vermelhas" e "o sangue vertido". Isso porque a imagem seguinte, que soa como a conclusão do combate e o ponto central de todo o poema, é inteiramente pessimista: "Todas as vias desembocam em negra putrefação". A frieza lunar, nesse sentido, não parece referir-se a qualquer forma de pacificação, mas apenas a abandono e indiferença.

Apenas no verso seguinte é introduzida uma imagem aparentemente redentora, ou ao menos apaziguante: "Sob ramagens douradas da noite e estrelas/ Oscila a sombra da irmã pelo mudo bosque./ Para saudar os espíritos dos heróis, as cabeças que sangram". "A irmã", em muito provável referência à irmã de Trakl, surge como algo espiritual e elevado, cingida por ramagens douradas da noite e estrelas, e vem para saudar algo de também elevado: os "espíritos dos heróis". Contudo, essa impressão apaziguante e a aura espiritual, romântica das imagens, logo se dissipa: "os heróis" são

equiparados a “cabeças que sangram”. O espírito se reduz a corpo, e o corpo ao morrer. Na imagem da “sombra da irmã oscilando pelo mudo bosque” pode-se talvez sentir a tristeza de um deambular vago e sem destino; um fantasma perdido e vacilante que não tem para onde ir.

Nestas últimas imagens, há, de fato, uma doçura que se aproxima da doçura presente nos poemas da segunda fase analisados previamente. “E baixinho soam nos juncos as flautas escuras do outono”. A natureza lamenta ao entoar seu canto nos juncos, plantas pantanosas, com flautas escuras do outono, a estação da queda. Aqui, como em “*De Profundis*”, toda a natureza sofre com a queda do paraíso. E seu lamento, embora triste, procura sanar ou purificar com sua doçura os eventos desastrosos. Mas seu poder é apenas aquele da beleza do canto poético. Pois logo em seguida o poeta chama novamente atenção para a raiz do mal na ação humana e, logo, para a responsabilidade tributável apenas à humanidade: “Oh, orgulhoso luto! Vós, altares de bronze,/ Uma dor violenta alimenta hoje a chama ardente do espírito,/ Os netos não nascidos.” A destrutividade é tão desmedida, que mesmo o luto pelos mortos – um sentimento que poderia ser capaz de resgatar a alma humana – é orgulhoso como a guerra mesma. Há um grande lamento do poeta pela cega arrogância da guerra, à suntuosidade e imponência que crê poder levantar-se sobre a própria vida. O luto orgulhoso, os altares de bronze erigidos em memória de idealizados heróis – tudo isso, no fundo, é apenas mais uma expressão do impulso que conduz os homens à destruição. O que prevalece no fim é o direito da morte, impondo-se sobre todo esse orgulho, insanidade e prepotência da guerra: os netos dos guerreiros nunca irão nascer. A imagem final é bastante clara em dizer que a guerra mata a própria possibilidade da humanidade.

O poema “Grodek” exprime um estado de profunda consternação e desesperança. A noite que envolve guerreiros em

agonia, a figura da irmã que vem saudar os heróis, o murmúrio dos juncos, trazem uma forma muito triste de consolo, um consolo realmente insuficiente diante da potência destrutiva da guerra. Deus responde à fúria humana com um sol abrasador e nuvens vermelhas. A noite traz frieza. “Uma dor violenta alimenta hoje a chama ardente do espírito,/ Os netos não nascidos”. O sentimento de que o mal pode predominar e de fato predomina se torna muito pesado. Trakl exprime com este poema simultaneamente a consternação pela má escolha tomada pela humanidade e pela impotência da poesia diante da magnitude da guerra. É a consternação, ao fim e ao cabo, pela mesma coisa: pela cegueira e insensibilidade que levam o ser humano a destruir a vida.

O final de “Grodek”, com sua sugestão de que o horizonte da humanidade parece ter-se fechado, torna-se porém ainda mais pesado no poema “Lamento” [“*Klage*”], 2.<sup>a</sup> versão, escrito no mesmo lapso de tempo, ou seja, após a batalha de Grodek e pouco tempo antes da morte do poeta. Pois neste caso o poema parece fortemente referir-se ao próprio poeta que o escreve, já pressentindo sua própria morte na desolação (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 166, tradução nossa):

Schlaf und Tod, die düstern Adler  
Umrauschen nachklang dieses Haupt:  
Des Menschen goldnes Bildnis  
Verschlänge die eisige Woge  
Der Ewigkeit. An schaurigen Riffen  
Zerschellt der purpurne Leib  
Und es klagt die dunkle Stimme  
Über dem Meer.  
Schwester stürmischer Schwermut  
Sieh ein ängstlicher Kahn versinkt  
Unter Sternen,  
Dem schweigenden Antlitz der Nacht.

Sono e morte, as sombrias águias  
Rondam noite adentro esta cabeça:  
A imagem dourada do homem  
Tragada pela gélida onda

Da eternidade. O corpo purpúreo arrebenta  
Em abomináveis recifes  
E a voz escura lamenta  
Sobre o mar.  
Irmã de tempestuosa melancolia  
Vê, um barco temeroso afunda  
Sob estrelas,  
E a muda face da noite.

Sono e morte: a isso se reduziram o universo e a existência. Sono e morte parecem ser evocados como um desejo de morte, só que sem a tonalidade romântica em que a morte é pressentida como uma fusão com o todo, e sim enquanto única alternativa a um mundo que se tornou ele próprio apenas morte. “Sono e morte”: ao mesmo tempo um lamento e uma evocação.

A imagem das “sombrias águias” que “rondam noite adentro esta cabeça” – “esta” do eu lírico – trazem um sentido de perturbação. O verbo *umrauschen*, aqui traduzido por “rondar”, significa mais exatamente “farfalhar à volta de”, gerando a sensação de uma cabeça atormentada pelas águias noite adentro, como por algo maligno prestes a acontecer. Mas, talvez mais relevante do que esse sentido de perturbação, é o sentido de ser arrancado do próprio lugar por essas “sombrias águias” que rondam. Uma das conotações simbólicas mais fortes da águia corrobora essa leitura: seu “aspecto noturno maléfico ou desastroso [...], a perversão de sua força”, e o caráter de “rapinante cruel que rouba com violência” e “carrega as vítimas com suas garras para conduzi-las a lugares de onde não podem escapar” (CHEVALIER & GHEERBRANT, *Dicionário de símbolos*, pp. 25-6). As águias podem simbolizar aqui elementos externos irrefreáveis (como a guerra?).

E, com efeito, algo maligno acontece. Como indicado pelo uso de dois pontos entre o segundo verso e o terceiro, este introduz o desastre anunciado nos anteriores: “A imagem dourada do homem/ Tragada pela gélida onda/ Da eternidade”.

A palavra usada por Trakl em “a imagem dourada do homem” é *Bildnis*, que comumente tem o sentido de “efígie”, uma imagem construída pelo ser humano, como a das cabeças em moedas. Nesse sentido, poder-se-ia interpretar esta sentença como o aniquilamento da imagem de si próprio construída pelo homem. “A máscara caiu de cada coisa”, dissera o poeta em “*Confiteor*”. A batalha de Grodek fez por fim cair para o poeta a imagem dourada da humanidade.

Mas a referência mais significativa é provavelmente a *Gênesis*, 1: 27: “E Deus criou o homem à sua imagem”. A determinação do que seja o ser humano não foi dada primeiramente pelo próprio ser humano, mas por algo que o transcende, que está acima dele. Mais do que uma imagem de si construída pelo homem, portanto, trata-se do que o homem fez com a imagem que lhe foi dada. O homem destruiu esta imagem. Ele falhou enquanto filho de Deus. Estes três versos parecem aludir a uma ação decepcionada do Deus Pai: Ele toma essa imagem de volta para si, como uma recusa de que ela possa ainda pertencer ao homem. Desfaz-se a determinação, dada por Deus, de que o homem seja Sua imagem (Deus desiste do homem).

Há uma tristeza infinita nesse Deus eterno e nessa eternidade que “engole a imagem dourada do homem”. Pois essa eternidade, ao realizar esse gesto, é descrita como um gelo de indiferença: “a *gélida* onda da eternidade”. Esta não é, certamente, uma alusão à eternidade enquanto o paraíso perdido e ansiado, mas a uma eternidade que se tornou ela mesma fria e inabitável. Esse detalhe é bastante significativo. Como interpretá-lo?

Seria possível pensar que Trakl tem em mente um Deus frio, o Deus que castiga impiedosamente. Mas essa frieza da eternidade pode indicar algo bastante diferente disso: pode indicar antes a tristeza de Deus pela humanidade, pelo desastre – a tristeza de Deus por sentir falta de uma correspondência de seu amor por parte dessa humanidade. Nossa posição a propósito de “Salmo” foi a de que Deus

sofre com a criatura – pela queda, pelo Calvário. Esse sentimento místico de co-pertença entre Criador e criatura parece estar presente em “Lamento” agora de uma forma mais triste, como um luto de Deus. “Sei que Deus não vive um só instante sem mim/ Se eu perecer, também ele deverá ter fim” (SILESIUS, *Cherubinischer Wandersmann*, s. p., tradução nossa): este poema de Ângelus Silesius que trata precisamente do sentimento místico da co-pertença entre Criador e criatura receberia no poema de Trakl o sentido de uma morte em vida – a morte do outro (seres humanos) sentida em si mesmo (Deus).

Precisamente nesse momento o poema parece tornar-se profundamente pessoal, trazendo uma imagem que se afigura uma possível antecipação da morte do próprio poeta: “O corpo purpúreo arrebenta em abomináveis recifes/ E a voz escura lamenta/ sobre o mar”. Como se a força sombria das águias houvesse conduzido o sentimento de que a imagem dourada da humanidade foi usurpada por uma má escolha para a consequência inevitável dessa morte, como um prolongamento e efeito dessa má escolha. Daí que “a voz escura lamenta sobre o mar”. Uma voz acima do mar e suficientemente ampla para ocupar o espaço sobre ele. A voz do Deus abscondito, lamentando agora também a morte desse filho.

Os versos seguintes contêm um grito desesperançado de despedida. É à sua irmã, talvez a pessoa que lhe fosse mais próxima e querida, e aquela com quem mais profundamente compartilhou sua melancolia, que o poeta pede testemunho desse afundamento: “Irmã de tempestuosa melancolia/ Vê, um barco temeroso afunda/ Sob estrelas,/ E a muda face da noite.”

“Lamento” fala de uma entrega de Trakl. À desesperança, à morte, mas também a um profundo desejo de acolhimento que não se mostrava possível no mundo. Sentindo talvez a mesma responsabilidade e no entanto a mesma impossibilidade vivida após a batalha de Grodek perante os feridos, ele se volta para a noite, como

no poema “Submissão à noite” [*Nachtergebung*] (1914-1915), quarta versão: “Monja! Encerra-me em teu manto!” [*Mönchin! schließ mich in dein Dunkel*] (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 164). “Sob estrelas/ E a muda face da noite”. Em seu barco aflito naufragando, procura ainda a beleza sublime e a doçura de uma noite acolhedora, no desejo de que o que prevaleça ao fim seja o acolhimento, o sagrado e o sublime.

O breve poema de Else Lasker-Schüler à morte de Trakl não poderia corresponder mais belamente a essa impossibilidade existencial vivida pelo poeta, e à ternura cheia de silêncio e solidão que trespassa a sua poesia (LASKER-SCHÜLER, *Gedichte*, s. p., tradução nossa):

Georg Trakl erlag im Krieg von eigener Hand gefällt.  
So einsam war es in der Welt. Ich hatt ihn lieb.

Georg Trakl sucumbiu na guerra por suas próprias mãos.  
Tão sozinho se estava no mundo. Eu o amava.

A poetisa soube dizer o paradoxo de um (suposto) suicídio cometido não apenas *sob*, mas *pelo* peso esmagador da circunstância. Isso é fundamental, sobretudo quando se atenta para o fato de que toda a poesia de Trakl enfatiza um desejo de pureza, de beleza poética, de salvação, que é ceifado pela realidade. Nesse sentido, poderíamos seguramente dizer que o que Deus lamenta no poema “Lamento” não é simplesmente o suposto suicídio do poeta, mas o suicídio da humanidade – a própria guerra. E com ela o sacrifício da poesia e do poeta.

“Grodek” e “Lamento” ficam assim como um lacônico e agudo testemunho da gravidade dessa circunstância. Eles realizam aquele sentido sagrado de um martírio que Starobinski assinala como uma das atitudes possíveis de um poeta perante uma circunstância como a guerra (STAROBINSKI, *La poésie et la guerre*, p. 10).

A chamada “dessubjetivação” da última fase da obra de Trakl de que falamos no segundo tópico revela, assim, na verdade, como já lá sugerimos, antes uma absorção intensificada do poeta nos eventos narrados em seus poemas, o tensionamento máximo de sua alma, e, de par com isso, antes uma “hiperssubjetivação” dos eventos externos. A invasão da calamidade externa desmesurada na interioridade do poeta, como ocorre exemplarmente nos seus dois últimos poemas, “Grodek” e “Lamento”, reflete a dimensão terrivelmente absoluta que os atos destrutivos têm enquanto ocorrem. É uma total “contração do tempo histórico no tempo pessoal” (STAROBINSKI, *Op. cit.*, p. 10).

Talvez cumpra mencionar que, enquanto ato destrutivo, a guerra não é distinta em essência do ato cometido à órfã em “*De Profundis*”, por exemplo; mas o evento histórico da guerra assume para Trakl uma dimensão absoluta, insuportável não apenas devido à sua ampla escala, e sim também – e talvez sobretudo – por ter sido presenciada diretamente.

Considerada cronologicamente, poder-se-ia dizer que a obra de Trakl termina como uma tragédia de guerra. Contudo, os últimos poemas não deveriam ser tomados como a palavra final de sua obra apenas porque são os últimos poemas na linha do tempo. Os versos “a imagem dourada do homem/ Tragada pela gélida onda/ Da eternidade...” e “Todos os caminhos desembocam em negra putrefação” não significam o fracasso de seu esforço poético-religioso pela doçura, pela beleza, pureza e bondade. Esses versos refletem a destruição atroz que a sua poesia absorveu como seu modo próprio de revelar/denunciar o sem-sentido da atrocidade, e não *o sentido da sua poesia*. Dessa revelação, denúncia e recusa da atrocidade sem-sentido sobressai, em duro contraste com ela, justamente essa aspiração poético-religiosa pela pureza que é o sentido mais originário da poesia de Trakl, como pudemos ver desde seu escrito inicial “Terra dos sonhos”. A poesia de Trakl é testemunha da

destruição e seu sentido se cumpre também nesse sentido testemunhal. Nas palavras de Starobinski,

Perante certos acontecimentos graves e absolutos, o testemunho, nascido em suas profundezas, profere o canto: o grito que se esforça pela pureza. Face ao destino, um ato libertador se cumpre, – palavra que exprime o terror e a piedade diante do mal, que denuncia a cegueira passional, palavra que conduz a desgraça à luz gloriosa que nada pode macular (STAROBINSKI, *La poésie et la guerre*, p. 9).

## Ternura

*Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll  
herzzerreißender Armut!*

Há menininhas num pátio com roupinhas pobres de  
cortar o coração!

TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 55

Desde o tópico sobre o silêncio de Deus, temos afirmado que os poemas de Trakl, repletos de um profundo pesar pelo mal e a injustiça no mundo, pela constante profanação do sagrado, não dirigem seu apelo, todavia, diretamente a Deus, mas sobretudo aos outros homens, aos irmãos. De fato, Trakl frequentemente se dirige a um “tu” que é ora o leitor, ora amigos a quem dedicou seus poemas. Deus, os anjos, as figuras da transcendência cristã, são em certo sentido inatingíveis e o poeta não os interpela diretamente. Vimos que “Salmo” apresenta um Deus que apenas responde abrindo seus olhos dourados sobre o Calvário – e o Calvário permanece um problema para a humanidade. “*De Profundis*” apresenta um Deus que apenas responde à violência contra a órfã com anjos de cristal na avelãzeira – e o eu lírico se vê num pântano e os anjos não o tiram dali. Nem os olhos de Deus, nem os anjos bastam para salvar. Mas – temos também ressaltado – Trakl não afirma com isso propriamente uma dúvida sobre a existência de Deus; antes, assume uma posição religiosa radicalmente ética. Pois a afirmação da existência de Deus nunca está presente em sua poesia para justificar ou “dar sentido” ao sofrimento dos seres, e sim, ao revelar a abstenção de Deus e a imensa tristeza suscitada pela crua realização da injustiça e da atrocidade, essa poesia exprime o sentimento de irmandade e o senso de responsabilidade inerente à condição humana. Todo o sentimento do sagrado que permeia a poesia de Trakl conduz,

enfaticamente, para esse senso de responsabilidade dolorosamente sentido pelo poeta. A imensa ternura e admiração por tudo que é doce, puro e frágil se intensifica dolorosamente com a consciência de que essas coisas não se encontram mais plenamente a salvo sob os cuidados de Deus. Dessa expressão dolorosa de ternura e admiração repleta de lirismo vem a força de sua poesia em despertar, muitas vezes como um apelo velado e triste, a consciência de uma imensa responsabilidade.

A ternura de Trakl não é porém voltada exclusivamente para os seres que se encontram em estado de abandono. Ela já está presente na doçura que ele vê intensamente na vida de cada coisa. É aquela terna, doce, romântica admiração que o protagonista de "Terra dos sonhos" sentia ao caminhar pela cidadezinha, pelo bosque, ao deitar-se no musgo da floresta ou no jardim e sentir a vida viva das flores, o azul do céu e o chamado de um pássaro, e também ao recolher-se em seu sótão, onde podia ainda admirar a singela decoração com os quadros antigos e desbotados e ver as estrelas se extinguirem no céu escuro enquanto se deixava embalar pelo sono. É o seu amor ao silêncio e ao entardecer e aos sons que entravam pela janela da casa. É aquela doçura que o fazia sentir, nos momentos em que se sentava em silêncio com Maria, uma felicidade "tão grande, quieta e profunda, que eu não precisava desejar nada mais belo". É essa doçura que em sua obra se identifica com certas circunstâncias e seres específicos, como o entardecer, o melro, o bosque, o orvalho, a colina, as nuvens... Essa doçura que está no coração de sua sensibilidade poética foi um modo pleno, profundo e inteiro de viver a vida em conexão sagrada com tudo que vive, uma verdadeira entrega à poesia das próprias coisas. É uma poesia livre de afetação, em que se destaca a plenitude da vida sentida como sagrada; como em "Declínio" a escuta dos sinos que "à noitinha convocam à mansidão", o "voo esplendoroso dos pássaros sumindo nas claras distâncias do outono", o passeio a esmo no jardim ao crepúsculo que faz esquecer

o ponteiro do relógio. É um estado de constante atenção poética, uma atenção à presença sagrada das coisas. Assim o poema “Meu coração ao anoitecer” [*Zu Abend mein Herz*] já em seu título evoca a plena abertura do coração do poeta à chegada da noite (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 32, tradução nossa):

Am Abend hört man den Schrei der Fledermäuse,  
Zwei Rappen springen auf der Wiese,  
Der rote Ahorn rauscht.  
Dem Wanderer erscheint die kleine Schenke am Weg.  
Herrlich schmecken junger Wein und Nüsse,  
Herrlich: betrunken zu taumeln in dämmernden Wald.  
Durch schwarzes Geäst tönen schmerzliche Glocken,  
Auf das Gesicht tropft Tau.

Ao anoitecer se ouve o grito dos morcegos,  
Dois cavalos negros saltam pelo prado,  
O Acer vermelho sussurra.  
No caminho do andarilho surge a pequena estalagem.  
Magnífico é o sabor do vinho novo e das nozes,  
Magnífico: vacilar embriagado na floresta que escurece.  
Sinos dolentes soam pela negra ramagem,  
No rosto goteja orvalho.

Tudo que o poema diz é a plenitude dos sons que acompanham o anoitecer (o grito do morcego, o sussurrar do acer vermelho); a alegria de que haja uma pequena estalagem no caminho do andarilho; a plenitude que há no vinho novo e nas nozes, nos sinos soando pela negra ramagem, em vacilar embriagado na floresta que escurece, no puro orvalho que goteja no rosto. É a mesma plenitude que, em “Outono transfigurado”, se mostra como esplendor do fim do ano, “com fruto dos jardins e vinho áureo”, com os “bosques em magnífico silêncio” a envolver “o andar do solitário”; plenitude expressa na satisfação do lavrador, que diz “assim está bem” [*es ist gut*], e no longo e suave tocar dos sinos que ao fim do dia traz um ânimo alegre [*frohen Mut*].

A ternura do poeta por tudo que existe se exprime com plenitude justamente por sua capacidade de mostrar a plenitude de

doçura que há nas coisas mesmas, ou seja, deixando que elas mesmas digam essa doçura – se mostrem nas suas imagens. Essa doçura se pronuncia ainda no frequente porém comedido, ponderado uso de diminutivos e adjetivos como “suave”, “macio”, “brando”, “delicado”, “terno” – *sanft, mild, weich, zart...* Assim “as imagenzinhas” que vão passando pelo barco em “Outono transfigurado” [*wie schön sich Bild an Bildchen reiht*], assim a “luz macia” do quarto do sonhador em “Sussurrado pela tarde” [*zur milden Lampe drinnen...*], e as nuvens “suaves e brancas no claro azul” de “Música em Mirabel” [*Die Wolken stehn/ Im klaren Blau, die weißen, zarten*], assim o “peixinho que desliza ligeiro rio abaixo” e “a mão do amigo morto que se move de leve e com ternura alisa fronte e manto” em “Trübsinn” [*Ein Fischlein gleitet schnell hinab den Bach;/ Und leise rührt des toten Freundes Hand/ Und glättet liebend Stirne und Gewand.*] Das coisas “inanimadas” (como a lâmpada macia – *milde Lampe*) aos animais (o tímido ou doce animal – *scheues, sanftes, weiches Tier*) e às pessoas (a terna órfã – *die sanfte Waise*) – o coração do poeta se volta encantado para a doçura de tudo que existe e vive.

Ainda que não tenha pensado diretamente no percurso de “Terra dos sonhos” até a maturidade, os seguintes versos de Else Lasker-Schüler sobre o poeta correspondem-lhe perfeitamente, em quase literal (ainda que, como dito, talvez não proposital) referência aos olhos do jovem protagonista de “Terra dos sonhos” que “por horas mirava o céu claro e cintilante, em cujas distâncias se podia olhar tão profundamente” e depois às “nuvens suaves e brancas no claro azul” de “Música em Mirabel”: “Seus olhos miravam tão longe./ Já em menino ele esteve no céu./ Então suas palavras surgiram/ De nuvens azuis e brancas” [*Seine Augen standen ganz fern./ Er war als Knabe einmal schon im Himmel./ Darum kamen seine Worte hervor/ Auf blauen und auf weißen Wolken*] (LASKER-SCHÜLER, *Gedichte*, s. p., tradução nossa).

“Já em menino ele esteve no céu”. Em diversos momentos da poesia de Trakl, há o sentimento de proximidade, de contato com Deus nas coisas, ou seja, o sentimento de já estar no paraíso. Se não houvessem interferências, o encanto da doçura e da ternura seriam já inteiramente o estar-em-Deus desejado pelo poeta para si próprio e para tudo que vive. Mas as interferências insistem. E esse encanto de doçura e ternura contrasta de modo extremamente doído com a insistente destruição do mundo. A poesia de Trakl segreda, de modo doce e velado – mas sem ambiguidade e com uma clareza cortante – que o mal no mundo humano começa justamente pela incapacidade de se contentar com a beleza simples e plena que há nas coisas. A ânsia de destruição é colocada lado a lado, em muda comparação com essa plenitude que há em sentir a singeleza das nozes, dos frutos e do orvalho, assim como o sublime da noite e das montanhas – ou a singeleza sublime que há em tudo, pois as nozes também são “magníficas” (*herrlich*) e as montanhas também são singelas (como no poema a Kaspar Hauser de que falaremos na sequência). Esse embotamento na capacidade de se encantar com a doçura das coisas tem uma origem comum à destruição dos seres de natureza mais terna e singela. Eles perdem sua morada no mundo na medida em que as coisas deste mundo amadas por eles não são apreciadas e deixadas florescerem pela humanidade como um todo. A destruição insiste, sobrevém, invade. Por isso os seres mais ternos e doces estão quase sempre fadados ao declínio nos poemas de Trakl – eles morrem ou definham na flor da juventude (como Maria, a órfã, Élis, Kaspar Hauser...).

O luto e louvor por um ser de pureza morto precocemente encontra-se realizado nos dois poemas dedicados ao menino Élis – “Élis”, 3ª. versão, e “Ao menino Élis” (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, pp. 84-5):

### **An den Knaben Elis**

Elis, wenn die Amsel im schwarzen Wald ruft,  
Dieses ist dein Untergang.  
Deine Lippen trinken die Kühle des blauen Felsenquells.

Laß, wenn deine Stirne leise blutet  
Uralte Legenden  
Und dunkle Deutung des Vogelflugs.

Du aber gehst mit weichen Schritten in die Nacht,  
Die voll purpurner Trauben hängt,  
Und du regst die Arme schöner im Blau.  
Ein Dornenbusch tönt,  
Wo deine mondenen Augen sind.  
O, wie lange bist, Elis, du verstorben.

Dein Leib ist eine Hyazinthe,  
In die ein Mönch die wächsernen Finger taucht.  
Eine schwarze Höhle ist unser Schweigen,

Daraus bisweilen ein sanftes Tier tritt  
Und langsam die schweren Lider senkt.  
Auf deine Schläfen tropft schwarzer Tau,

Das letzte Gold verfallener Sterne.

### **Ao menino Élis**

Élis, quando o melro chama na escura floresta,  
É o teu declínio.  
Teus lábios bebem o frio azul da fonte nas rochas.

Deixa que a tua fronte suavemente sangre  
Lendas primevas  
E o sentido obscuro do voo das aves.

Mas tu com passos suaves adentras a noite,  
Que oscila repleta de uvas purpúreas,  
E mais belamente estendes no azul os teus braços.  
Um espinheiro ressoa  
Onde estão os teus olhos lunares.  
Oh, há quanto tempo, Élis, estás morto.

Teu corpo é um jacinto  
Em que um monge mergulha os dedos de cera.  
Uma gruta negra é o nosso silêncio,

Dela surge por vezes um doce animal  
E lentamente fecha as pálpebras pesadas.  
Das tuas têmeoras goteja negro orvalho,

O último ouro de estrelas desmoronadas.

### **Elis (3. Fassung)**

1

Vollkommen ist die Stille dieses goldenen Tags.  
Unter alten Eichen  
Erscheinst du, Elis, ein Ruhender mit runden Augen.

Ihre Bläue spiegelt den Schlummer der Liebenden.  
An deinem Mund  
Verstummt ihre rosigen Seufzer.

Am Abend zog der Fischer die schweren Netze ein.  
Ein guter Hirt  
Führt seine Herde am Waldsaum hin.  
O! wie gerecht sind, Elis, alle deine Tage.

Leise sinkt

An kahlen Mauern des Ölbaums blaue Stille,  
Erstirbt eines Greisen dunkler Gesang.

Ein goldener Kahn  
Schaukelt, Elis, dein Herz am einsamen Himmel.

2

Ein sanftes Glockenspiel tönt in Elis' Brust  
Am Abend,  
Da sein Haupt ins schwarze Kissen sinkt.

Ein blaues Wild  
Blutet leise im Dornengestrüpp.

Ein brauner Baum steht abgeschieden da;  
Seine blauen Früchte fielen von ihm.

Zeichen und Sterne  
Versinken leise im Abendweiher.

Hinter dem Hügel ist es Winter geworden.

Blaue Tauben  
Trinken nachts den eisigen Schweiß,  
Der von Elis' kristallener Stirne rinnt.

Immer tönt  
An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind.

### **Élis (3. versão)**

1

Perfeita é a calma deste dia dourado.  
Sob velhos carvalhos  
Apareces tu, Élis, plácido, com olhos redondos.

Seu azul espelha o torpor dos amantes.  
Em tua boca  
Emudeceram os seus suspiros rosados.

Ao anoitecer o pescador puxou as pesadas redes.  
Um bom pastor  
Conduz seu rebanho pela orla do bosque.  
Oh! como são justos, Élis, todos os teus dias.

Suave descende  
Por muros desnudos o silêncio azul da oliveira,  
Expira o canto obscuro de um ancião.

Uma barca dourada  
balança, Élis, teu coração no céu solitário.

2

Um doce carrilhão soa no peito de Élis  
Ao anoitecer,  
Quando sua cabeça afunda na almofada negra.

Um veado azul  
Sangra baixinho na moita de espinhos.

Uma árvore marrom se ergue ali, sozinha;  
Seus frutos azuis desprenderam-se dela.

Sinais e estrelas  
Afundam suavemente no lago da tarde.

Detrás da colina fez-se inverno.

Pombas azuis  
Bebem à noite o suor gelado  
Que escorre da fronte cristalina de Élis.

Sempre ressoa  
Em muros negros o vento solitário de Deus.

Acredita-se que a figura de Élis nos poemas de Trakl remete à figura histórica do jovem mineiro sueco Elis Froebom, morto no século XVII em um acidente na mina no dia de seu casamento. Na

versão literária da história criada por E. T. A. Hoffmann (na novela "As minas de Falun" [*Die Bergwerke zu Falun*], de 1818), o corpo de Élis é encontrado cinquenta anos depois de sua morte, ainda jovem e perfeitamente preservado. Ao vê-lo, sua agora envelhecida noiva o abraça, e o corpo se desfaz em poeira.

Quer o poeta tivesse em mente essa referência ou não, Élis surge em sua poesia em todo caso como uma figura arquetípica da doçura e pureza que não tem lugar no mundo. O acidente na mina no caso da figura histórica de Élis referenciada na novela de Hoffmann pode ser tomado também como um evento simbólico de que algo puro demais termina sendo soterrado neste mundo. E é precisamente a delicadeza do que é puro o que brilha tão cortantemente nas imagens de Trakl. As alusões a Élis são repletas de ternura e admiração: "Perfeita é a calma deste dia dourado./ Sob velhos carvalhos/ Apareces tu, Élis, plácido, com olhos redondos"; "Oh! como são justos, Élis, todos os teus dias." O declínio de Élis é assinalado com imagens de uma doçura pungente: "Uma barca dourada/ balança, Élis, teu coração no céu solitário"; "Um doce carrilhão soa no peito de Élis/ Ao anoitecer,/ Quando sua cabeça afunda na almofada negra"; "Élis, quando o melro chama na escura floresta,/ É o teu declínio." Esses poemas são ao mesmo tempo uma homenagem a Élis e um canto de lamento por sua morte, descrita com extremo lirismo em "Ao menino Élis":

[...] Mas tu com passos suaves adentras a noite,  
Que oscila repleta de uvas purpúreas,  
E mais belamente estendes no azul os teus braços.  
Um espinheiro ressoa  
Onde estão os teus olhos lunares.  
Oh, há quanto tempo, Élis, estás morto.

Élis adentrou a noite ao morrer e passa a habitar a paisagem sublime em que a alma poética de Trakl o reencontra como ausência. Mas uma ausência que se tornou a pura presença do sagrado. "Mas

tu com passos suaves adentras a noite". "Um espinheiro ressoa/  
Onde estão os teus olhos lunares". A doçura e pureza de Élis que não  
teve lugar no mundo e foi levada ao declínio continua a existir no  
sublime da noite, das águas, do silêncio. Em extrema condensação  
semântica, os elementos da natureza em que o poeta reencontra Élis  
simbolizam ao mesmo tempo morte, declínio, pureza, luto, o sublime  
e o sagrado...

Mas para além dessa preservação de Élis em um espaço  
sagrado evocado com extremo lirismo, há um sentido profundo de  
impossibilidade que dá ao poema a sua tristeza tão profunda. A  
tristeza de que esse declínio de Élis seja necessário, de que ele só  
possa habitar o mundo difusamente, na paisagem. No silêncio e  
laconismo que lhe é próprio, Trakl fala contudo bastante sobre o  
sentido dessa necessidade.

Há uma clara sintonia e mesmo sincronia entre o declínio de  
Élis e o declínio da possibilidade de que algo se modifique no estado  
de abandono e incomunicabilidade entre as coisas que caracteriza a  
condição do paraíso perdido. Pois quando a cabeça de Élis afunda na  
almofada negra, então "Um veado azul/ Sangra baixinho na moita de  
espinhos", e de uma árvore marrom que se ergue sozinha  
desprendem-se os frutos. "Sinais e estrelas afundam docemente no  
lago da tarde". Sinais que vieram em vão e têm de se recolher  
resignados, uma vez mais, porque Élis não pôde ser? "Detrás da  
colina fez-se inverno". E então pombas azuis vêm beber o suor  
gelado que escorre de sua fronte cristalina. Pássaros etéreos e puros  
vêm recolher, absorver novamente, em sagrado acolhimento, essa  
pureza cristalina que não teve lugar no mundo.

A única aparição de Deus no poema "Élis", assim como em  
"Salmo", situa-se na última e breve estrofe, como uma conclusão  
destacada: "Sempre ressoa/ Em muros negros o vento solitário de  
Deus" [*Immer tönt/ An schwarzen Mauern Gottes einsamer Wind*].

O sopro de Deus é solitário, e sempre ressoa em muros negros. Há uma alusão positiva à eternidade e prevalência de Deus: o vento de Deus ressoa *sempre*. Contudo, o vento de Deus é solitário, e sempre ressoa *em muros negros*. Serão os muros negros os limites escuros dessa solidão? Será essa solidão de Deus a incompreensão do sagrado, a surdez e a cegueira para o sagrado que são insistentemente erigidas no mundo qual muros negros? Então o vento solitário de Deus sempre ressoa morrendo nessa escuridão que absorve seu chamado? Será Deus solitário como Élis?

Élis em sua pureza não tem lugar no mundo, tanto quanto não tem lugar no mundo o sopro solitário de Deus. A incompreensão da pureza – a impossibilidade de Élis ter lugar no mundo – é uma e a mesma coisa que a surdez dos muros para o sopro de Deus.

O espaço sagrado que Élis habita é, em certo sentido, um céu. Mas não de todo. Pois ele habita tristemente um mundo abandonado, em que esse céu apenas se sugere, assim como ele mesmo. Um céu que aparece claramente, assim como Élis aparece claramente sob carvalhos “na calma perfeita de um dia dourado”. Mas essa clareza teve de ser dita pelo poeta, como que arrancada poeticamente de uma surdez cotidiana.

Também a “Canção de Kaspar Hauser” [*Kaspar Hauser Lied*] apresenta um ser de pureza e inocência que está fadado à morte precoce (TRAKL, *Op. cit.*, p. 95, tradução nossa):

Er wahrlich liebte die Sonne, die purpurn den Hügel hinabstieg,  
Die Wege des Walds, den singenden Schwarzvogel  
Und die Freude des Grüns.

Ernsthaft war sein Wohnen im Schatten des Baums  
Und rein sein Antlitz.  
Gott sprach eine sanfte Flamme zu seinem Herzen:  
O Mensch!

Stille fand sein Schritt die Stadt am Abend;  
Die dunkle Klage seines Munds:  
Ich will ein Reiter werden.

Ihm aber folgte Busch und Tier,  
Haus und Dämmergarten weißer Menschen  
Und sein Mörder suchte nach ihm.

Frühling und Sommer und schön der Herbst  
Des Gerechten, sein leiser Schritt  
An den dunklen Zimmern Träumender hin.  
Nachts blieb er mit seinem Stern allein;

Sah, daß Schnee fiel in kahles Gezweig  
Und im dämmernden Hausflur den Schatten des Mörders.

Silbern sank des Ungebornen Haupt hin.

Ele amava genuinamente o sol purpúreo que descia a montanha,  
As veredas do bosque, a negra ave canora  
E a alegria do verde.

Sincera era a sua morada à sombra da árvore  
E puro o seu rosto.  
Deus disse uma doce chama ao seu coração:  
Oh homem!

Sereno o seu passo encontrou a cidade ao anoitecer;  
O escuro clamor de seus lábios:  
Quero ser um cavaleiro.

Porém o seguiram arbusto e animal,  
Casa e jardins crepusculares de homens brancos  
E o seu assassino o buscava.

Primavera e verão e belo o outono  
Do justo, seu brando passo  
Em frente aos quartos escuros dos sonhadores.  
À noite ficava sozinho com sua estrela;

Viu que a neve caía em galhos desnudos  
E no corredor ao crepúsculo a figura do assassino.

Prateada tombou a cabeça do não-nascido.

O poema mostra a pureza de Kaspar Hauser na forma como se pronuncia sobre essa pureza: de modo igualmente puro e simples. "Ele verdadeiramente amava o sol purpúreo que descia a montanha..." Quanta segurança na verdade poética desse amor, para expressá-lo sem acréscimos, apenas descrevendo tudo que era amado, como repetindo no poema a vida viva de Kaspar Hauser.

Apenas dando à palavra *wahrlich* o seu simples sentido de verdade como espontaneidade, como verdade sentida da vida, dos sentidos e do coração. Quanta segurança e entrega do poeta à plenitude do simples: “o sol purpúreo que desce a colina, as veredas do bosque, a negra ave canora, a alegria do verde”. A mesma entrega de Kaspar Hauser ao sol, à montanha, ao bosque, enquanto poesia vivida nas coisas, é repetida pelo poeta na forma escrita do poema.

Tudo em Kaspar Hauser é verdadeiro, porque sincero e espontâneo. “Sincera era a sua morada à sombra da árvore/ E puro o seu rosto”. Sua única aspiração, seu único desejo de ser ou ter algo além do que já era e tinha, é tão singelo quanto tudo que ele já era e tinha: “Quero ser um cavaleiro”.

A essa sinceridade do coração foi que Deus disse, em doce chama: “*O Mensch!*”, “Oh homem/ Oh ser humano!”

Então ele vai à cidade com seu passo sereno. E leva consigo a sinceridade de sua morada à sombra da árvore: “porém o seguiram arbusto e animal”. Mas nesse momento em que adentra a cidade, sela-se o seu declínio: “e o seu assassino o buscava”. O poema se torna então cortante ao exprimir, do modo mais lacônico possível, em máxima concentração de imagens e sentido, a disparidade entre a inocência de Kaspar Hauser – “o justo” – e a dureza de seu destino, seu desamparo no mundo. Ele segue tendo na cidade a beleza e justeza das estações que vivera no bosque, segue tendo um brando passo e brincando com estrelas. Segue vendo puramente a pureza da neve caindo. Mas a pureza da neve não evita a sombra do assassino. Em extrema condensação semântica, a neve também exprime a frieza de seu assassinato. E a cabeça prateada – prateada como a estrela com que brincava, mas também prateada do brilho metálico de uma faca ou de uma bala de arma de fogo. Estarrecedor que a pureza sagrada possa ser imóvel e como que indiferente. Estarrecedor que o brilho sublime também brilhe no instrumento de uma profanação.

Quando o poema é lido de tal forma a sentir-se o trágico de que o fim já estava contido no início, porque essa pureza sabidamente já não tem lugar no mundo, entende-se que a terna exclamação de Deus a Kaspar Hauser – “Deus disse uma doce chama ao seu coração: Oh homem!” – também contém uma funda melancolia. Como se Deus temesse mesmo por este filho. Como se, mesmo sabendo disso, houvesse insistido em trazê-lo ao mundo e conduzir à cidade o seu passo sereno no entardecer. Deus insistiu em trazer bondade ao mundo. E seu amor, novamente, não foi correspondido.

Assim como Maria e Élis, Kaspar Hauser tem a vida tomada antes mesmo de poder viver. A expressão “não nascido” com que o poeta se refere a ele fala aqui, na verdade, de um não poder florescer. Pois assim como Maria e Élis, Kaspar Hauser já era nascido em sentido literal. Ele não havia nascido no sentido de que não havia ainda florescido completamente. E foi essa possibilidade de se completar que lhe foi tomada.

“Sempre serei um pobre Kaspar Hauser!”, disse Trakl ao seu amigo Erhard Buschbeck. Apesar de toda a dureza no julgamento de si próprio (que mencionamos em algumas ocasiões ao longo do trabalho), é com essas figuras da pureza que o poeta se identificava profundamente.

De fato, esse jovem poeta de alma romântica é forçado a sair de seu idílio tal como Kaspar Hauser. Mas ele é puxado para fora do idílio não porque um acidente o tenha levado (como no caso do Élis do conto de E. T. A. Hoffmann), ou porque um ato de violência tenha sido cometido diretamente contra ele (como no caso de Kaspar Hauser ou da órfã em “*De Profundis*”), ou porque uma doença o impedira de viver (como com Maria em “Terra dos sonhos”). Ele é arrancado do idílio por *ver e sentir o sofrimento do outro*, por se sentir completamente implicado na violência ao outro. E é esse olhar cheio de ternura e admiração pelo outro o que torna tão mais tocante o sentimento de destruição da inocência nos seus poemas.

Essa ternura extravasa em imagens cheias de uma singeleza sublime, frequentemente associada à sinceridade do olhar: os “grandes olhos iluminados” e o “rostinho fino” de Maria em “Terra dos sonhos”; a terna órfã de olhos dourados e redondos em “*De Profundis*”; o plácido Élis de olhos redondos ou olhar azul; os olhos negros e puros da criança em “*Trübsinn*”; o rosto puro de Kaspar Hauser. Os atos desses seres no mundo são doces e singelos como eles próprios. A criança em *Trübsinn* brinca pela relva ressequida. A órfã em “*De Profundis*” colhe raras espigas. Élis bebe o frio azul da fonte nas rochas e estende no azul os seus braços, ou apenas surge sob velhos carvalhos, na calma de um dia dourado. Kaspar Hauser apenas caminha pela colina e pelas veredas do bosque, brinca com estrelas, e seu desejo é tornar-se cavaleiro. É uma doçura de infância, uma doçura absoluta e inseparável de tudo que a envolve: “Placidamente morava a infância/ Em gruta azul” [*Ruhig wohnte die Kindheit/ In blauer Höhle*] (em “Infância”, *Kindheit*, TRAKL, *Op. cit.*, p. 79). Por vezes essa doçura se encontra tão envolvida por uma perfeição exterior, que parece protegida, inquebrável: é na “*Perfeita calma deste dia dourado*” que aparece Élis.

O que torna a doçura dessas imagens de Trakl tão cortante – uma “doçura que nos trespassa” (FÜHMANN, *Vor Feuerschlünden*, p. 126) – é justamente o brutal contraste entre esse extremo de pureza, que se afigura por essência imaculável, e o desamparo em que essas figuras se encontram: “um passarinho em galhos desnudos” [*ein kleiner Vogel im kahlen Geäst*] (de “Sebastião em sonho”, TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 88). A criança na relva ressequida. As meninas num pátio. A órfã colhendo espigas sozinha no entardecer. Há uma dor do poeta que extravasa nas suas imagens de abandono. E por vezes ele se pronuncia diretamente sobre essa dor. Às vezes com uma tristeza apolínea: “Oh, a figura do menino/ Moldada por lágrimas de cristal” [*O des Knaben Gestalt/ Geformt aus kristallinen Tränen*] (Élis no poema “*Abendland*”). Mas

às vezes ele também rompe o silêncio que permeia essa beleza apolínea com um grito: “Há menininhas num pátio com roupinhas pobres de cortar o coração!” [*Es sind kleine Mädchen in einem Hof in Kleidchen voll herzzerreißender Armut!* (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 55). A ternura extravasa. A consciência do desamparo transborda. O apelo pela responsabilidade rompe o silêncio. E a forma como Trakl manifesta a sua ternura – na beleza de suas imagens poéticas – pode ser comparada, em sua delicadeza, àquele insistente gesto do protagonista de “Terra dos sonhos”, que deposita incontáveis rosas recém colhidas sobre o colo de Maria.

A chamada técnica da montagem na construção dos poemas de Trakl figura de modo a tornar ainda mais pungente esse apelo, pois põe em primeiro plano, com clareza estarrecedora, o abandono implícito na incomunicabilidade de eventos contíguos, que se sucedem no espaço e no tempo sem que nada altere essa configuração. Em “*De Profundis*”, a morte da órfã se justapõe ao sequenciamento de imagens solitárias como mais um evento entre outros, como que impassível de intervenção. Em “Salmo”, o grito “Há mocinhas num pátio com roupinhas pobres de dilacerar os corações!” corta o coração mas não rompe o suceder-se de imagens em que a destruição avança inevitavelmente. Essa construção revela a condição tenebrosa que é o estar abscondido de Deus e que o mundo tenha sido dado aos cuidados de uma humanidade que não muda. Apenas essa forma como Trakl constrói os seus poemas já é profundamente perturbadora, pois revela que a humanidade não está cuidando do que deveria estar sendo cuidado, não está fazendo o que deveria ser feito.

É merecedor de atenção o fato de que o desejo de recuperar a pureza perdida e a denúncia do abandono estão na base do sentido todo próprio que tem na lírica de Trakl esse avanço da destruição, que se mostra frequentemente pela presença explícita do repugnante e abjeto: “sombras rodopiam na colina cercada de escura podridão”;

“De quartos cinzentos saem anjos com asas sujas de excrementos (“Salmo”); “Quando a alma de Helian contempla-se no espelho rosado/ E neve e lepra descem de sua fronte” (“Helian”, TRAKL, *De Profundis*, p. 37, tradução de Cláudia Cavalcanti). Essa presença do abjeto na lírica de Trakl tem uma função muito particular quando comparada a outros usos dela feita na poesia expressionista alemã. O abjeto na sua poesia só ganha sentido nessa referência ao desejo de beleza e pureza. Sua insistência em mostrar a abjeção pode ser entendida como uma insistência por denunciar que, do abandono, invariavelmente surgirá o avanço do impuro sobre o puro, do abjeto sobre o belo: “O doce corpo é encontrado apodrecido no espinheiro” (“*De Profundis*”). Daí a monotônica desesperança que perpassa o cenário crepuscular de Trakl, pois nele as doces imagens são constantemente ameaçadas pela decadência. “Desse abismo da abjeção e do anseio de pureza cresce a música monótona de sua lírica” (MUSCHG apud BASIL, *Georg Trakl*, p. 13). Nas palavras de Aldo Pellegrini:

A poesia de Trakl poderia resumir o sentido exemplar de toda poesia, se é o fim de toda poesia incitar-nos a recuperar esse mundo ideal a que aspira o homem, e se é a um só tempo denúncia e recusa do mundo falso, inautêntico que se nos oferece. Constituiria o poético [em Trakl], portanto, uma aspiração à pureza. Sua ação se desenrola na esfera do espiritual e se encontra em luta permanente contra a ameaça de corrupção que, começando pelo mundo espiritual, termina por invadir o material (PELLEGRINI, “*Introducción a la poesía de Trakl*”, p. 10).

Mas é crucial ressaltar, ainda, que Trakl traz à luz em sua poesia os dois lados desse avanço da destruição. Ele mostra, primeiramente, a dor dos seres puros que a sofrem como uma violência perpetrada – “o doce corpo é encontrado apodrecido no espinheiro”. Temos insistido sobretudo nisso, ou seja, que Trakl exalta aquilo que é puro, doce e frágil e exprime a dor de que essa

pureza e fragilidade esteja exposta à destruição. Mas ele mostra também, com igual penetração, uma dor que é possivelmente a do perpetrador e que, ainda que não seja sentida por este mesmo, é sentida por alguém que faz sua essa dor – algo que Trakl parece fazer em “*De Profundis*”. Neste poema, o eu lírico é uma sombra distante de lugarejos escuros. Uma alma perdida. O mal, enquanto perturbação, o invade: “Em minha frente avança um frio metal/ Aranhas procuram meu coração./ Há uma luz, que se apaga na minha boca”. É possível ler nestas linhas palavras de alguém perturbado. É possível que ao fim do poema seja o perpetrador que se encontra à noite num pântano, “coberto de lixo e pó de estrelas”. Coberto pela degradação cometida. Uma degradação que atingiu a transcendência (as estrelas) e se derrama sobre ele. Como uma purificação? Novamente soam anjos cristalinos na avelãzeira. Uma imagem sagrada de salvação possível – não apenas da órfã, mas, visto que salvação é também perdão – igualmente do perpetrador.

Enfim, o mal no mundo não suscita no poeta um ódio maniqueísta aos culpados – suscita melancolia, angústia, ternura e compaixão. Há também piedade em assumir a voz do assassino e revelá-lo como alguém invadido pelo mal. Todo sofrimento está irmanado. Assim ele diz em um aforismo:

Sentimento nos momentos de ser semelhante à morte. Todos os seres humanos são dignos de amor. Sentes crescentemente a amargura do mundo em que está toda a tua culpa não absolvida. Teu poema, uma expiação imperfeita [*Gefühl in den Augenblicken totenähnlichen Seins. Alle Menschen sind der Liebe wert. Erwachend fühlst du die Bitternis der Welt darin ist alle deine ungelöste Schuld. Dein Gedicht eine unvollkommene Sühne*] (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 463).

A piedade do poeta é absoluta e se estende a todos os seres; pode-se mesmo dizer que seu grande anseio poético era o de salvar o mundo com a doçura de sua poesia. Mas isso é sabidamente impossível, e a

dor pela destruição que dói em sua poesia é amplificada pelo sentimento de impotência da poesia. “Teu poema é uma expiação imperfeita”. Todo o imenso desejo de restituir a doçura ao mundo, única capaz de sanar essa amargura do mal que se alastra, e toda a dor de o canto poético ser insuficiente, tudo isso está expresso no poema “Canto de um melro aprisionado” [*Gesang einer gefangenen Amse!*], dedicado ao amigo Ludwig von Ficker (TRAKL, *Op cit*, p. 135, tradução nossa):

Dunkler Odem im grünen Gezweig.  
Blaue Blümchen umschweben das Antlitz  
Des Einsamen, den goldnen Schritt  
Ersterbend unter dem Ölbaum.  
Aufflattert mit trunknem Flügel die Nacht.  
So leise blutet Demut,  
Tau, der langsam tropft vom blühenden Dorn.  
Strahlender Arme Erbarmen  
Umfängt ein brechendes Herz.

Suspiro obscuro na verde ramagem.  
Florzinhas azuis flutuam ao redor do rosto  
Do solitário, dourado passo  
Que morre sob a oliveira.  
Esvoaça a noite, com ébrias asas.  
Tão quieta sangra a humildade,  
Espinho em flor que lentamente pinga orvalho.  
Com radiantes braços a piedade  
Envolve um coração quebrando.

O melro aprisionado é o melro perdido num mundo que perde a poesia, mas é também uma metáfora do poeta que tomou a peito a tarefa de revelar a beleza e a doçura das coisas assim como sua destruição: um solitário que sente a beleza das florzinhas azuis e o esplêndido voo da noite, mas se recolhe no modesto papel de poeta – “dourado passo que morre sob a oliveira”, “tão quieta sangra a humildade”. Um pássaro que não pode voar, como podia na expressão de John Keats, “nas invisíveis asas da poesia”, pois há muito horror no mundo para que isso possa ser feito. A piedade tem radiantes braços, mas só pode envolver um coração que se quebra.

## Considerações finais

Uma transformação imensa ocorre entre o sentimento romântico da vida exposto em um dos primeiros escritos de Trakl, “Terra dos sonhos” – quando o protagonista desfrutava “sem hesitação de uma vida fantástica e maravilhosamente vivida, como um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas”, uma “vida por si, cheia de uma felicidade indescritível, juvenil, cheia de um intenso desejo por coisas belas e distantes” – e a aterradora desesperança de seus últimos poemas – “a imagem dourada do homem, tragada pela gélida onda da eternidade”; “todos os caminhos desembocam em negra putrefação”.

Ainda que Trakl tenha fornecido uma chave interpretativa de ordem puramente psicológica para o sentido de sua melancolia dentro do próprio escrito “Terra dos sonhos”, lá fazendo um velho tio adverter o protagonista sobre sua tendência a procurar o sofrimento (“sua alma vai atrás do sofrimento, meu jovem”), essa chave jamais deveria ser usada para invalidar as razões universais dessa melancolia que é uma melancolia do universo inteiro, e nunca apenas de seu próprio estado interior. Ao mergulhar no universo poético de Trakl, procuramos mostrar justamente esse sentido universal de sua melancolia, sem o qual a sua tendência melancólica tampouco seria despertada com tamanha força.

Vimos, com efeito, que a perda do sentimento de harmonia cósmica – que fazia a plenitude do presente e nutria a esperança de futuro – acontece em “Terra dos sonhos” em decorrência da doença que acomete Maria. A perda da integração, à qual o poeta de outra forma poderia se entregar com despreocupado contentamento, vem sempre marcadamente de fora. Trakl insiste nessa marcação de algo externo. Assim no poema “Declínio”: *da macht ein Hauch mich von*

*Verfall erzittern*, “um sopro de declínio me faz estremecer”. Noutros poemas, essa invasão do elemento desintegrador surge ao modo da justaposição; como em “Sussurrado pela tarde”, quando a imagem de um sonho divino de cores é sucedida pela imagem das “sombras que rodopiam na colina cercada de escura podridão”. “*De Profundis*” fala claramente dessa invasão: “Em minha frente avança um frio metal/ Aranhas procuram meu coração”. E cabe observar que mesmo em Maria a doença deve ser considerada um elemento externo, no sentido de que Maria não é sua doença, é antes invadida por ela.

Insistimos no fato de que há, portanto, uma dolorosa abertura da alma poética de Trakl à destrutividade que vem do mundo e o arranca da sintonia romântica com a vida. A consciência da destruição o invade. Mas a consciência da destruição o invade porque a destruição que realmente existe no mundo invade a doçura que realmente existe no mundo, não a deixa florescer. Caso a alma do menino de “Terra dos sonhos” não tivesse estado aberta também à experiência de destituição da beleza e do sonho poéticos, ele poderia ter crescido como um poeta que segue cantando apenas a beleza do jardim, da fonte da cidade, da união amorosa de todas as coisas. Caso a harmonia cósmica não fosse perturbada, a poesia de Trakl poderia ter sido puramente um prolongamento dessa doçura sentida nas coisas na pequena cidade ao fundo do vale. Mas precisamente isso não pôde prosseguir e florescer. No poema “Crepúsculo” [*Dämmerung*], de data próxima a “Terra dos sonhos”, o poeta se refere a seus poemas, com muita precisão nesse sentido, como “flores doentes da melancolia” (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 218, tradução nossa):

Zerwühlt, verzerrt bist du von jedem Schmerz  
Und bebst vom Mißton aller Melodien,  
Zersprungne Harfe du – ein armes Herz,  
Aus dem der Schwermut kranke Blumen blühn.

Revolvido, deformado és por cada mágoa  
E estremeças da discórdia em cada melodia,  
Um pobre coração, tu – uma harpa quebrada  
Em que abrotam flores doentes da melancolia.

A poesia de Trakl reflete como um espelho límpido exatamente o processo destrutivo no mundo, que solapa a possibilidade de uma existência poética. Essa destrutividade arranca de seu solo puro a harmonia que poderia florescer. O sopro de declínio em “Sussurrado pela tarde” altera o curso da harmonia e impede que o eu lírico prossiga seu caminhar poético no parque. Em sua abertura e sensibilidade ao que acontece no mundo, o poeta se torna um médium de revelação da doçura destruída. No caso deste poema (“Sussurrado pela tarde”), no momento em que se altera o curso do divagar poético, o poeta ouve o lamento do melro, que vem como um sussurro de lamentação do mundo inteiro, e deixa que entre no poema aquela visão de uma ciranda da morte de pálidas crianças. A visão de algo doce que teve de perecer e que já surge como algo perecido. Esse modo de revelação em que o poeta abre a sua frente poética para imagens da destruição repete uma condição do próprio mundo, cuja harmonia íntima é invadida pela destruição. “Em minha frente avança um frio metal” – como tanques de guerra, como balas de arma de fogo, como a frieza que embruteceu o coração dos homens. Exatamente o mesmo ocorre no mundo externo descrito pelo poeta: paisagens de guerra em que a placidez vai sendo tingida pela “melancolia rancorosa do exército”. A poesia de Trakl se torna o reflexo fiel de um mundo sagrado em constante profanação. O que há de “flores doentes da melancolia” nos seus poemas é o que reflete a *doença do mundo*. Insistir em explicar a melancolia como doença do poeta, ou mesmo apenas como seu temperamento, seria desviar desse sentido universal maior de sua obra – um sentido poético, ético e religioso.

Nesse sentido, as ambiguidades frequentemente assinaladas na poesia de Trakl merecem ser remetidas a uma categoria interpretativa superior, qual seja, a do contraste. Ou, ao menos, o contraste deve ser acrescentado como um sentido fundamental de sua obra, sem o qual a ponderação sobre suas ambiguidades seria no mínimo insuficiente. Pois ao fazer de sua poesia esse espelho da destruição de tudo que é doce e puro, Trakl aponta de modo pungente, cortante e cristalino (sem ambiguidade, portanto) para uma distinção resoluta entre o sagrado e o profano, entre bem e mal, entre o que deveria ser (“oh, o nosso paraíso perdido!”) e o que apenas desgraçadamente é (“todos os caminhos desembocam em negra putrefação”). Trakl põe diante dos olhos e do coração a magnitude da devastação, ao mostrar tudo que se deixa de lado, tudo que se põe a perder ao fazer-se a escolha pela destruição: o sublime da paisagem, a doçura do entardecer, o singelo do vilarejo, a ternura de Maria, a quietude sagrada da noite, a alegria do verde, a negra ave canora, o sol purpúreo que desce a montanha, as ramagens douradas da noite. Ao mostrar a extensão da destrutividade, ele mostra, simultaneamente, a grandeza do que se está pondo a perder, a grandeza das coisas para as quais a humanidade, inexplicavelmente, se torna insensível. E uma vez que a escolha pela devastação é efetivamente feita e reafirmada pela humanidade, o poeta elabora sua afirmação resoluta mostrando a beleza quase sempre na forma do lamento. O contraste se mostra justamente na melancolia do seu canto.

O sentimento aguçado e a afirmação de que outrora houve uma plenitude – “oh, o nosso paraíso perdido”, “o dourado dos dias se foi”, “as ninfas abandonaram as florestas douradas” – vem declarar não apenas que as coisas não deveriam ser assim, mas que de fato não precisariam ser assim, pois há um bem e ele é continuamente destruído. O poema “Outono transfigurado”, como vimos, afirma isto com muita clareza, ou seja, a plenitude que há nas coisas e o quanto

isso bastaria – “assim está bem”, diz o lavrador, pois é chegado “o tempo suave do amor”. O fato de que a melancolia mantenha sua predominância nesta obra – “És poderosa, boca escura”; “Sempre voltas, melancolia”; “Arrepiada sob estrelas do outono/ A cabeça mais baixa a cada ano”; “À noitinha novamente Saturno<sup>27</sup> induz calado/ Sobre a minha fronte um triste fado” – pode ser compreendido precisamente como uma necessidade intrínseca à pujança da posição assumida por Trakl; pois a predominância da melancolia tem em sua obra o papel fundamental de revelar a gravidade da escolha pela destruição.

Cabe notar que, além de a melancolia pesar por si só, ela também pesa em Trakl pelo sentido complicado que a melancolia pode ter para o cristianismo como “pecado da acídia”. Ou seja, entregar-se à melancolia carrega ainda, para o coração cristão de Trakl, o peso de um sentimento de culpa. É portanto muito conflituosamente que essa melancolia é assumida como tarefa pelo poeta:

Anseio pelo dia em que a alma cessará de querer ou de poder habitar este corpo infeliz, contaminado com melancolia, em que ela deixará essa forma escarninha feita de excremento e podridão, que é um reflexo bastante fiel de um século sem Deus, amaldiçoado (TRAKL, *Op. cit.*, p. 519).

“Angústia, tu, venenosa serpente,/ Negra<sup>28</sup>, morre no penhasco!”, grita o poeta em “A tempestade” [*Das Gewitter*].

Trakl ansiava, do fundo da alma, por libertar-se de toda a angústia absorvida em sua poesia. Mas enquanto a acídia considerada pecado o é por sua proximidade com a inação e a preguiça, a

---

<sup>27</sup> Saturno é na Astrologia o planeta que rege o sentimento e o temperamento melancólico.

<sup>28</sup> A associação entre melancolia e angústia foi explicitada no tópico “Melancolia e angústia cósmica”, mas cabe aqui também observar que a cor negra com que Trakl descreve a serpente da angústia em “*Das Gewitter*” remete à cor negra da bile melancólica.

melancolia de Trakl tem uma função ética crucial e profundamente mobilizadora. Ela verdadeiramente mobiliza a alma do poeta a deixar no mundo a sua ação mais radicalmente cristã: a revelação da destrutividade em contraste com o que poderia estar sendo cultivado, e o apelo por esse cultivo. “Um forte mandamento obriga/ o comediante a recitar o seu papel/ Coagido e cheio de aflição: monotonia!” Trakl verdadeiramente assumiu a missão de ser o reflexo fiel de um século amaldiçoado.

A dor do poeta por sentir-se nesse lugar mostra-se na diferença que muitas vezes aparece em seus poemas entre o seu eu lírico e aquelas figuras integralmente definidas pela pureza que habitam sua poesia, como Kaspar Hauser. “Sempre serei um pobre Kaspar Hauser”, diz ele; porém, a Kaspar Hauser Deus fala diretamente e com doçura: “Deus disse uma doce chama ao seu coração: Oh homem!”. Mas Trakl, embora tenha se denominado um pobre Kaspar Hauser, não se dá o direito de ser o eu lírico manifesto de “A canção de Kaspar Hauser”. A Trakl Deus também fala, mas de uma forma mais severa. Em “*De Profundis*”, Deus diz a Trakl o Seu silêncio: “O silêncio de Deus/ Bebi na fonte do bosque”. E assim sua existência é bastante diferente daquela pura vida de Kaspar Hauser na floresta: “Eu sou uma sombra distante de lugarejos escuros”. Para Kaspar Hauser, Deus está revelado nas coisas – na obra da criação que é a natureza – as quais podem ser fruídas com inocência. Para Trakl, Deus se torna abscôndito no momento em que o arranca do paraíso da infância para revelar o sofrimento e um mundo devastado, um mundo não regido pelo amor. Mas esta é paradoxalmente a forma como Deus se revela a ele. A relação pessoal e intransferível de Trakl com Deus, como cristão, é assim a de revelar seu testemunho da inocência perdida e da destruição. E Trakl faz isso com um lirismo cortante. E sua forma de apelo – como já indicamos no tópico sobre o silêncio de Deus – repete a do próprio Deus em quem ele acreditava ou desejava profundamente acreditar: mostrando apenas aquilo que

Deus mostra ao fazer-se abscondito, ou seja, o mundo em abandono e o perpetuar-se eterno do abandono enquanto a humanidade permitir isto e afirmar isto. É uma poesia que revela a percepção terrível de que Deus não salvará o mundo enquanto a humanidade optar por destruí-lo.

A realização poética de Trakl pode ser dita profundamente triste, pois aponta para coisas que, apesar de sua infinita beleza, doçura e bondade, não têm lugar no mundo. Diante de um mundo tão despoticamente destrutivo, o projeto romântico como construção poética não tinha como sobreviver no mesmo entusiasmo e esperança com que o exaltavam Schlegel e Novalis. Se o mundo destrói tudo que é doce, terno e bom, como poderia a poesia propriamente construir alguma coisa? Com muita autoconsciência de seu impasse existencial Trakl se autodenomina um melro aprisionado. Ele só pode prosseguir o projeto romântico – poetizar o mundo – por uma via em grande medida negativa: criando uma oração de beleza comovida que é um canto de melro (lamento) pela destruição do que é puro, revelando a bondade que vem ao mundo e é rejeitada, revelando a tristeza da destruição, revelando que não precisaria ser assim, e conclamando os irmãos a recuperarem o sentimento do sagrado, a assumirem responsabilidade para que as más escolhas não sejam repetidas, conclamando a uma sensibilização diante da vida e a que outras coisas sejam reconhecidas e cultivadas.

Trakl, poeta desde sempre e por inteiro, se deparou com o terrível que é a insuficiência da poesia para fazer esse resgate. No fim de sua vida, imerso em desolação, questionou a possibilidade de prosseguir a tentativa de uma existência poética. Certamente a consternação que escreve ao amigo Ludwig von Ficker (em carta de novembro de 1913) está intimamente associada a esse sentimento de impotência ou insuficiência da poesia:

[...] nos últimos dias aconteceram-me coisas tão terríveis que durante toda a minha vida não poderei livrar-me de suas sombras. Sim, meu caro amigo, a minha vida foi em poucos dias indizivelmente quebrada e só resta uma dor sem palavras, que escapa até mesmo à amargura. [...] É uma desgraça inominável quando o mundo se parte diante de alguém. Oh meu Deus, que tribunal se abateu sobre mim! Diga-me que ainda devo ter forças para viver e fazer o que é verdadeiro. Diga-me que não estou louco... Fez-se uma escuridão de pedra. Oh meu amigo, como tornei-me pequeno e infeliz! (TRAKL, *Dichtungen und Briefe I*, p. 529-30).

A oração de beleza que é a sua obra não bastou para restituir a beleza e bondade ao mundo; essa escolha é mais ampla e dependeria de toda a humanidade.

Mas é preciso perguntar, sobre a expressão “impotência” ou “insuficiência da poesia”, se não é esta poesia que é insuficiente, mas a própria humanidade (como um todo) é que é impotente e insuficiente em se comover, em se sensibilizar e se mobilizar precisamente por aquelas coisas que esta poesia valoriza. O resgate da beleza sagrada sobre a qual a poesia de Trakl tanto insiste dependeria justamente de uma recuperação daquela plenitude na singeleza que aparece em “Terra dos sonhos”, daquele contentamento com a vida das flores, dos pássaros, da noite e do dia, daquela beleza romântica esquecida na terra dos sonhos do menino, e sobretudo daquele sentido de cuidado com o mais frágil, lá concentrado com tanta precisão na figura de Maria. Caberia mencionar que o olhar altaneiro sobre essa forma de romantismo que prioriza a singeleza, como se fosse algo menor, parece ser uma forma muitas vezes inadvertida (e por isso mesmo tão nociva) de fortalecer o mal no mundo, por abstenção e mesmo conivência – abstenção de cultivar e de salvar a delicadeza que salva. É notável que este mundo destrutivo seja justamente um mundo onde a singeleza, a delicadeza, a doçura são constantemente negadas, rejeitadas, caladas, diminuídas, esquecidas.

Esse resgate requeriria um fortalecimento daquele sentido do “agônico” com que Unamuno entende o verdadeiro cristianismo – no sentido do lutar-por –, e que se encontra com o esforço romântico inscrito no projeto de Schlegel e Novalis: o esforço do anseio por romantizar o mundo. Agora, porém, diante da impossibilidade de uma fé maior na plenitude da realização, seria preciso simultaneamente um saber mais consciente da finitude desse intento. O esforço de Trakl, ao mostrar o contraste entre a aspiração e a realidade, parece ciente justamente dessa finitude: como um transbordamento para fora da mera aspiração, seus contrastes poéticos unificam e significam, mas de uma maneira tão frágil, tão tênue, que são mesmo como uma loucura que, não obstante, mostra, revela as relações e proporções da vida e das coisas, e um lugar do humano entre elas.

## Referências

### Obras de Georg Trakl:

TRAKL, G. *Dichtungen und Briefe. Historisch-Kritische Ausgabe*. Herausgegeben von Walther Killy und Hans Szklenar. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1969.

\_\_\_\_\_. *De Profundis*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

\_\_\_\_\_. *Outono transfigurado*. Porto: Assírio e Alvim, 1992.

### Obras sobre Georg Trakl:

BARRENTO, J. "A alma e o caos: poetas do expressionismo". In: BARRENTO, J. *A alma e o caos: 100 poemas expressionistas*. Lisboa: Relógio d'água, 2001.

\_\_\_\_\_. "Trakl: o mosaico da morte". In: TRAKL, Georg. *Outono transfigurado*. Porto: Assírio e Alvim, 1992.

BASIL, O. *Georg Trakl*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag GmbH, 2010.

BLASS, R. *Die Dichtung Georg Trakls. Von der Trivialsprache zum Kunstwerk*. Berlin: Erich Schmidt, 1968.

CARONE, M. *Metáfora e montagem*. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CAVALCANTI, C. "Em busca do êxtase". In: *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

\_\_\_\_\_. "Emergir das profundezas de G. T.: uma tentativa". In: TRAKL, G. *De Profundis*. São Paulo: Iluminuras, 2010.

COLOMBAT, R. "Existenzkrise und 'Illumination'". In: KEMPER, H.-G. *Gedichte von Georg Trakl. Interpretationen*. Stuttgart: Reclam, 2009.

FALK, W. *Impresionismo y expressionismo. Dolor y transformación em Rilke, Kafka y Trakl*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1963.

FÜHMANN, F. *Vor Feuerschlünden: Erfahrung mit Georg Trakls Gedicht*. Rostock: Hinstorff Verlag, 1982.

HEIDEGGER, M. "A linguagem na poesia: uma colocação a partir da poesia de Georg Trakl". In: HEIDEGGER, M. *A caminho da linguagem*. Petrópolis: Vozes, 2003.

KILLY, W. *Über Georg Trakl*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1960.

KLEEFELD, G. *Das Gedicht als Sühne: Georg Trakls Dichtung und Krankheit. Eine Psychoanalytische Studie*. Tübingen: Niemeyer, 1985.

LINDENBERGER, H. *The Early Poems of Georg Trakl*. In: *The Germanic Review: Literature, Culture, Theory* 1, v. 32, 1957, 45-61.

NERI, M. *Das Abendländische Lied – Georg Trakl*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 1996.

PELLEGRINI, A. "Introducción a la poesía de Trakl", In: TRAKL, G. *Poemas*. Buenos Aires: Corregidor, 2009.

PORENA, I. *La verità dell'immagine. Una lettura di Georg Trakl*. Roma: Donzelli editore, 1998.

ROLLESTON, James. "The Expressionist Moment: Heym, Trakl and the Problem of the Modern". In: *Studies in 20th Century Literature* 1, v. 1, jan. 1976, 65-90. Disponível em: <http://dx.doi.org/10.4148/2334-4415.1033>. Acesso: 10/03/2017.

\_\_\_\_\_. "Choric Consciousness in Expressionist Poetry". In: *A Companion to the Literature of German Expressionism*. Ed. Neil H. Donahue. New York: Camden House, 2005.

SCHEIDL, L. *O pré-expressionismo na literatura alemã: Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler*. Coimbra: Biblioteca geral da universidade, 1985.

SIMON, K. *Traum und Orpheus. Eine Studie zu Georg Trakls Dichtungen*. Salzburg: Otto Müller Verlag, 1955.

WILLIAMS, E. "Trakl's dark mirrors". *Modern Austrian Literature*, v. 25, n. 2 (1992), pp. 15-35. Disponível em: [https://www.jstor.org/stable/24648099?seq=1#page\\_scan\\_tab\\_contents](https://www.jstor.org/stable/24648099?seq=1#page_scan_tab_contents). Acesso: 05/04/2016.

### **Outras obras:**

AGOSTINHO, S. *Confissões*. Porto: Livraria Apostolado da Imprensa, 1952.

BÉGUIN, A. *El alma romântica y el sueño*. México: Fondo de Cultura Economica, 1954.

CAVALCANTI, C (org.). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000.

CELAN, P. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 2011.

CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. *Dicionário de símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1989.

DILTHEY, W. *Essência da filosofia*. Lisboa: Presença, 1984.

GUMBRECHT, H. U. *Atmosfera, ambiência, Stimmung: sobre um potencial oculto da literatura*. Rio de Janeiro: Contraponto e Editora PUC-Rio, 2014.

KIRCHNER & MICHAËLIS. *Wörterbuch der Grundbegriffe der Philosophie* (1907). Disponível em: <http://www.zeno.org/Kategorien/T/Kirchner-Michaelis-1907>. Acesso: 12/04/2015.

LASKER-SCHÜLER, E. *Gedichte*. Projekt Gutenberg – DE: <http://gutenberg.spiegel.de/buch/gedichte-8726/6>. Acesso: 08/12/2018.

LÖHR, K. *Sehnsucht als poetologisches Prinzip bei Joseph von Eichendorff*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2003.

NOVALIS. *Hinos à noite*. Lisboa: Assírio & Alvim, 1998.

—. *Pólen*. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PASCAL, B. *Pensamentos*. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

REIPRICH, E. "Eduard Mörike: der Feuerreiter". Disponível em: <http://www.feuerwehrseelsorge.de/Lieder/feuerreiter%20reiprich.pdf>. Acesso: 05/10/2018.

RIMBAUD, A. *Les Illuminations, Une Saison en Enfer*. Paris: León Vanier, 1892.

SCHLEGEL, F. *Conversa sobre a poesia e outros fragmentos*. São Paulo: Iluminuras, 1994.

\_\_\_\_\_. *Fragmentos sobre poesia e literatura. Conversa sobre poesia*. São Paulo: Unesp, 2016.

SILESIUS, A. *Cherubinischer Wandersmann*. Disponível em: <https://gutenberg.spiegel.de/buch/cherubinischer-wandersmann-3776/4>. Acesso: 02/11/2018.

SPITZER, L. *Explication de Texte Applied to Walt Whitman's Poem "Out of the Cradle Endlessly Rocking"*. In: ELH, 3, v. 16, set. 1949, 229-249. Baltimore: The Johns Hopkins University Press, 1985. <http://www.jstor.org/stable/2871732>. (03/11/2014)

\_\_\_\_\_. *Ideas clásica y cristiana de la armonía del mundo – prolegómenos a una interpretación de la palabra 'Stimmung'*. Madrid: Abada editores, 2008.

STAROBINSKI, J. *La Poésie et la Guerre*. Genève: Zoè, 1999.

UNAMUNO, M. *Do sentimento trágico da vida nos homens e nos povos*. São Paulo: Martins Fontes, 1996.

\_\_\_\_\_. *La agonía del cristianismo*. Madrid: Alianza editorial, 2007.

## Apêndices

### Terra dos sonhos – um episódio

Por vezes me vejo pensando novamente naqueles dias silenciosos, que são para mim como uma vida fantástica e maravilhosamente vivida, que eu podia desfrutar sem hesitação como um presente recebido de mãos benevolentes e desconhecidas. E aquela pequena cidade ao fundo do vale surge novamente em minha memória com sua larga rua principal, por onde se estende uma longa alameda de esplêndidas tílias; com suas ruelas angulosas, plenas da vida secretamente laboriosa de pequenos comerciantes e artesãos – e com a antiga fonte da cidade no meio da praça, respingando ao sol como em um sonho, e onde à noitinha sussurros de amor se misturam ao murmúrio da água. Mas a cidade parece sonhar com uma vida passada.

E colinas levemente curvadas, cobertas por solenes e taciturnas florestas de abeto, isolam o vale do mundo exterior. Os cimos repousam suavemente contra o céu distante e luminoso, e nesse contato de céu e terra o torrão natal parece abrigar todo o universo. De um só golpe figuras humanas me vêm à memória, e diante de mim vive novamente a vida de seu passado, com todos os seus pequenos sofrimentos e alegrias, que essas pessoas podiam confiar sem medo umas às outras.

Oito semanas vivi nesse afastamento, e essas oito semanas são para mim como uma parte separada e autônoma da minha vida – uma vida por si – cheia de uma felicidade indescritível, juvenil, cheia de um intenso desejo por coisas belas e distantes. Aqui a minha alma de menino recebeu pela primeira vez as impressões de uma grande experiência.

Vejo-me novamente como um jovem estudante na pequena casa com seu pequeno jardim à frente, que, um tanto afastada da cidade, ficava quase completamente encoberta por árvores e arbustos. Lá eu habitava um pequeno sótão, decorado com maravilhosos quadros antigos e desbotados, onde tantas tardes passei sonhando no silêncio meus devaneios aéreos, tolamente felizes de menino, devaneios que o silêncio amorosamente acolhia e resguardava em si, para por vezes trazê-los de volta a mim mais tarde – nas horas solitárias do entardecer. Frequentemente eu descia à tardinha para ver meu velho tio, que passava o dia quase todo com sua filha doente, Maria. Então sentávamos juntos os três calados por horas. O vento morno do anoitecer soprava pela janela trazendo toda sorte de barulhos confusos aos nossos ouvidos, simulando uma vaga imagem de sonho. E o vento era pleno do aroma forte e inebriante das rosas que florescia junto à cerca do jardim. Lentamente a noite penetrava o cômodo, e então eu me levantava, dizia “boa noite” e subia novamente para o meu quarto no sótão, para sonhar à janela mais uma hora noite adentro.

No começo eu sentia uma espécie de angústia opressa em presença da pequena doente, que posteriormente se transformou em uma timidez sagrada e respeitosa diante desse sofrimento mudo, estranhamente comovente. Ao vê-la, invadia-me o sentimento obscuro de que logo ela teria de morrer. E então eu temia olhar para ela.

Quando eu vagava pelas florestas durante o dia, sentindo-me tão alegre na solidão e quietude, quando cansado me esticava sobre

o musgo e por horas mirava o céu claro e cintilante, em cujas distâncias se podia olhar tão profundamente, e quando então um sentimento estranho e profundo de bem-aventurança me arrebatava, nesse instante subitamente me assaltava o pensamento de Maria doente – então eu me levantava e, tomado por pensamentos inexplicáveis, vagava sem rumo, sentindo na cabeça e coração um peso aterrador que me fazia querer chorar.

E quando às vezes ao entardecer eu ia andar pela poeirenta rua principal, que emanava o perfume das tílias em flor, e via casais sussurrando à sombra das árvores; quando via duas pessoas estreitamente aconchegadas uma à outra e embaladas pelo suave rumorejo da fonte lentamente fundirem-se ao luar como se fossem um só ser, e então um caloroso arrepio cheio de pressentimentos me perpassava, nesse momento me vinha à consciência Maria doente. Uma saudade silenciosa de algo indefinido se abatia sobre mim, e de repente eu me via de braços dados com ela, descendo a rua prazerosamente à sombra das tílias perfumadas. E nos grandes olhos escuros de Maria despertava um brilho estranho, e a lua fazia seu rostinho fino parecer ainda mais pálido e translúcido. Então eu voltava a refugiar-me em meu sótão, reclinava-me à janela, contemplava o profundo céu escuro, no qual as estrelas pareciam se extinguir, e por horas me entregava a turvos sonhos entorpecentes, até que o sono me dominasse.

E no entanto – no entanto não cheguei a trocar dez palavras com a doente Maria. Ela não falava nunca. Apenas sentei-me ao seu lado por horas, e olhei em seu rosto doente, sofredor, sentindo toda vez que ela tinha de morrer.

No jardim, eu me deitava na grama e aspirava o perfume de mil flores; meus olhos se embriagavam com as cores vibrantes das inflorescências inundadas pela luz do sol, e eu ouvia a quietude do ar, só ocasionalmente interrompida pelo chamado de um pássaro. Sentia o fermentar da terra úmida e fecunda, esse som misterioso da vida

eternamente criadora. Nesses momentos eu percebia obscuramente a grandeza e beleza da vida. Nesses momentos eu sentia como se a vida me pertencesse. Mas então meu olhar pousava sobre a janela da sacada. E lá eu via a doente Maria sentada, quieta e imóvel, de olhos fechados. E toda a minha consciência era novamente absorvida pelo sofrimento desse único ser, e lá permanecia, tornando-se uma nostalgia dolorosa, apenas timidamente admitida, que se me afigurava incompreensível e desconcertante. Quieto e envergonhado, eu deixava o jardim, como se não tivesse direito algum de permanecer naquele santuário.

Sempre que eu passava ali pela cerca, perdido em pensamentos colhia uma daquelas grandes rosas de um vermelho luminoso, pejudas de perfume. E quando estava para passar silenciosamente pela janela, eu via a sombra suave e oscilante da figura de Maria no caminho de cascalho. E minha sombra tocava a sua como em um abraço. Naquele instante, como que tomado por um pensamento impetuoso, eu entrava pela janela e depositava sobre o colo de Maria a rosa que acabara de colher. E então me esgueirava silenciosamente para fora, com medo de ser surpreendido.

Quantas vezes esse pequeno acontecimento que me parecia tão significativo não se repetiu! Não sei. Para mim, é como se eu tivesse depositado mil rosas sobre o colo de Maria doente, como se nossas sombras tivessem se abraçado incontáveis vezes. Maria nunca fez menção a esse episódio; mas eu sentia, pelo brilho de seus grandes olhos iluminados, que ela se alegrava com isso.

Talvez essas horas em que nós dois sentávamos juntos e fruíamos calados uma grande, quieta e profunda felicidade fossem tão bonitas, que eu não precisava desejar nada mais belo. Meu velho tio consentia com esse nosso silêncio. Mas certa vez, quando me sentava com ele no jardim, em meio a todas aquelas flores luminosas sobre as quais grandes borboletas amarelas pairavam oniricamente, ele me disse com uma voz branda e pensativa: "Sua alma vai atrás

do sofrimento, meu jovem.” E ao dizê-lo pôs sua mão em minha cabeça e parecia querer dizer mais alguma coisa. Mas calou-se. Talvez ele também não soubesse o que havia despertado em mim e com que poder isso viria a me habitar desde então.

Um dia, quando novamente fui à janela à qual Maria estava sentada como de costume, vi que seu rosto estava pálido e petrificado na morte. Raios de sol deslizavam por sua figura brilhante e delicada; seus cabelos dourados esvoaçando soltos ao vento, para mim era como se nenhuma doença a tivesse levado, como se tivesse morrido sem causa visível – um enigma. A última rosa, depusitei em sua mão, e ela a levou para o túmulo.

Logo após a morte de Maria eu parti para a cidade grande. Mas a lembrança daqueles dias quietos cheios de luz solar permaneceu viva em mim, talvez mais viva do que o tumultuoso presente. Nunca mais verei a pequena cidade ao fundo do vale – sim, tenho medo de voltar a procurá-la. Creio que não poderia fazê-lo, ainda que tantas vezes me sobrevenha uma forte saudade daquelas coisas eternamente jovens do passado. Pois sei que procuraria apenas em vão por aquilo que se foi sem deixar rastros; não encontraria mais lá o que só ainda em minha memória vive – como o presente – e isso provavelmente me seria apenas uma tortura inútil.

## Abandono

### 1.

Nada mais interrompe o silêncio do abandono. Sobre as escuras e antigas copas das árvores, as nuvens deslizam pelo céu e se espelham nas águas azul-esverdeadas da lagoa que parece não ter fundo. E imóvel, como se imersa em triste devoção, repousa a superfície – dia após dia.

No centro da quieta lagoa o castelo se ergue para as nuvens com torres e telhados gastos e pontiagudos. Ervas daninhas proliferam sobre os muros negros e rachados, e nas janelas redondas e baças rebate a luz do sol. Nos pátios escuros e sombrios, pombos voam para lá e para cá em busca de um esconderijo nas frestas das ruínas.

Eles parecem sempre temer alguma coisa, pois voam com pressa e timidez rente às janelas. Lá em baixo no pátio a fonte borbulha baixinho, suavemente. Da bacia de bronze bebem de vez em quando os pombos sedentos.

Pelos corredores estreitos e empoeirados do castelo vagueia por vezes um hálito úmido e febril, fazendo os morcegos esvoaçarem assustados. Afora isso, nada perturba a profunda quietude.

E os aposentos são cobertos de negra poeira! Altos e desolados, gélidos e cheios de objetos mortos. Através das janelas embaçadas surge por vezes um pequeno, minúsculo brilho, que o escuro torna a absorver. Aqui, o passado morreu.

Aqui ele um dia se congelou em uma única rosa distorcida. Na sua ausência de ser, o tempo passa inadvertidamente.

E em tudo penetra o silêncio do abandono.

## 2.

Ninguém mais lograria adentrar o parque. Os galhos das árvores se emaranham em mil entrelaçamentos, e o parque inteiro já não é senão uma única e gigante criatura.

E noite eterna pesa sob o imenso dossel do arvoredo. E profundo silêncio! E o ar está saturado de vapores pútridos!

Mas por vezes o parque desperta de sonhos pesados. E então ele exala a lembrança de frescas noites estreladas, de lugares secretos profundamente escondidos em que ele espreitava beijos e abraços febris, de noites de verão cheias de um esplendor e magnificência candentes, quando a Lua conjurava confusas imagens sobre o fundo negro, e de pessoas que, com graça e elegância, cheias de movimentos rítmicos, passeavam por ali sob as copas das árvores, sussurrando entre si palavras doces e inebriadas, com leves sorrisos repletos de promessa.

E então o parque afunda novamente em seu sono mortal.

Sobre as águas oscilam as sombras de abetos e faias purpúreas, e das profundezas da lagoa emerge um murmúrio obscuro e triste.

Cisnes deslizam sobre as ondas cintilantes, devagar, impassíveis, erguendo inflexivelmente seus pescoços esguios. Deslizam para lá e para cá! Ao redor do morto castelo! Dia após dia!

Pálidos lírios crescem às margens da lagoa em meio à relva de cores vibrantes. E suas sombras na água são mais pálidas que eles próprios.

E quando um ali morre, outro surge das profundezas. E eles são como pequenas, mortas mãos de mulher.

Grandes peixes nadam curiosos, com olhos fixos, vidrados ao redor das pálidas flores, e então mergulham novamente nas profundezas – sem ruído!

E em tudo penetra o silêncio do abandono.

### 3.

E lá em cima num quarto em ruína na torre senta-se o conde. Dia após dia.

Ele contempla as nuvens que deslizam sobre as copas das árvores, luminosas e límpidas. Agrada-lhe ver o sol brilhar candente através das nuvens, quando se põe no entardecer. Ele escuta os sons das alturas: o grito de um pássaro que voa próximo à torre ou o bramido estrondoso do vento desferindo rajadas em torno ao castelo.

Ele observa o parque dormir surdo e pesado, e vê os cisnes deslizarem pelas ondas cintilantes – nadando ao redor do castelo. Dia após dia!

E as águas brilham azul-esverdeadas. E nas águas espelham-se as nuvens que deslizam sobre o castelo; e seus vultos nas ondas luzem radiantes e límpidos como elas próprias. Os lírios d'água acenam para ele, como pequenas, mortas mãos de mulher, e balançam aos sons suaves do vento, como em um triste sonho.

A tudo que ali o rodeia morrendo, o pobre conde olha como uma pequena criança perdida sobre a qual uma fatalidade recai, e que, sem forças já para viver, se desvanece como uma sombra da manhã.

Ele só escuta ainda a melodia breve e triste da sua alma: passado!

Quando a noite vem, ele acende sua velha lâmpada cheia de fuligem e lê, em livros majestosos e amarelecidos, sobre a grandeza e a glória do passado.

Lê com o coração em febre e pulsando fortemente, até que se afunde o presente, ao qual ele não pertence. E as sombras do passado se levantam – imensas. E ele vive a vida, a vida magnificamente bela de seus antepassados.

Em noites em que a tempestade se abate sobre a torre, fazendo os muros estremecerem em suas bases e os pássaros gritarem aflitos à sua janela, o conde é invadido por uma tristeza inominável.

Em sua alma centenária, cansada, pesa a fatalidade. E ele pressiona o rosto contra a janela e olha para a noite lá fora. E tudo lhe parece imensuravelmente onírico, fantasmagórico! E horripilante. Ele ouve a tempestade fustigar o castelo, como se ela quisesse varrer tudo que é morto e dispersá-lo no ar.

Mas quando a turva miragem da noite se dissipa como uma sombra evocada – em tudo novamente penetra o silêncio do abandono.