

DIEGO MARTINS DE PAULA

**SCHOPENHAUER
E A POESIA EXPRESSIONISTA ALEMÃ**



Orientadora: Prof^ª. Dr^ª. Karin Volobuef

**ARARAQUARA - SP
2010**

DIEGO MARTINS DE PAULA

**SCHOPENHAUER
E A POESIA EXPRESSIONISTA ALEMÃ**

Trabalho de Conclusão de Curso (Monografia)
apresentado à Faculdade de Ciências e Letras da
Universidade Estadual Paulista “Júlio de
Mesquita Filho” como requisito ao Bacharelado
em Letras.

Orientadora: Prof^ª Dr^ª Karin Volobuef

**Araraquara - SP
2010**

SUMÁRIO

INTRODUÇÃO	4
Schopenhauer: Vida e Filosofia.....	5
Metafísica do Belo	7
Schopenhauer: Influências Estéticas.....	13
Sobre o Expressionismo	15
Gottfried Benn: Irracionalismo e Nihilismo.....	18
Georg Trakl e a Fantasia Poética	24
Considerações Finais.....	36
Referências Bibliográficas	38

INTRODUÇÃO

Diferentemente das tendências estéticas idealistas que o antecederam (Romantismo e Simbolismo), o Expressionismo procurou tratar de problemas de sua época (início do século XX), buscando fazê-lo da forma mais inovadora possível, numa linguagem que lhe fosse própria. Porém, os expressionistas não se aproximam de escolas literárias como a do Naturalismo e a do Realismo (que tinham aspirações semelhantes), pois retrata sua realidade sem recortá-la como imagem estática, antes trabalhando-a como imagem em movimento, tentando, assim, imprimir dinamismo à existência num mundo tendente à estagnação e à monotonia. Os temas são tratados com radicalidade, como forma de combate à sociedade aburguesada, mecanizada, racionalizada e degradada que o mundo moderno ia forjando, pautada pela desumanização do ser humano e pela repressão do indivíduo em favor da coletividade. Por isso mesmo, a poesia expressionista prefere os tipos (marginalizados) aos indivíduos, isto é, o abandono da busca formal dos impressionistas, presa ao detalhe, para operar com generalizações que os conduziram a uma visão de totalidade.

Tanto a I Guerra Mundial como o ritmo da sociedade moderna trouxeram consigo a massificação das relações com conseqüente perda de espaço do indivíduo. Em oposição a essa tendência, houve na arte expressionista uma forte ênfase na subjetividade e criatividade individuais. Tal como a psicanálise, o expressionismo realizou uma intensa reflexão sobre a instância psíquica do *ego*, servindo o *eu* íntimo (desajustado, desequilibrado) como meio para a representação de um mundo caótico, desordenado; e esse *eu* é trazido ao centro das discussões para atacar a marginalização do sujeito social e a despersonalização do sujeito psíquico.

Essa arte – que priorizava a expressão (de caráter irracional) em detrimento do conteúdo (de caráter racional) – teve como um de seus precursores um dos mais notáveis filósofos do século XIX: Arthur Schopenhauer. Ele considerava a irracionalidade do mundo como a base de toda existência e, segundo Timm de Souza (2002, p. 89), “posta-se, assim, como um pensador com muitas afinidades com o futuro movimento expressionista: a subjetivação marcada do sentido da realidade, um conceito de razão subalterna à vida e seus dilemas, uma tensão aguda entre o pessimismo existencial e a necessidade vital de transcender as dimensões do abstrato em todos os níveis”.

No entanto, não há, em língua portuguesa, muitos trabalhos sobre a relação entre a filosofia schopenhaueriana e a poesia expressionista em língua alemã. Por isso é que esta

pesquisa visa a elucidar alguns aspectos desse sistema filosófico para compará-los, em seguida, à estética do movimento poético em questão.

Schopenhauer: Vida e Filosofia

Arthur Schopenhauer nasceu em 1788, na cidade alemã de Danzig (atual Gdansk, na Polônia). Os primeiros anos de sua infância foram passados em uma época de profundas transformações sócio-políticas e artísticas: de um lado, com a Revolução Francesa (1789), de outro, com o surgimento do Romantismo (1797). Sua juventude foi conturbada tendo em vista a anexação de sua cidade natal à Prússia e a mudança de sua família para Hamburgo. Com isso, o jovem Schopenhauer sentiu-se um menino sem pátria, ainda mais por ter de acompanhar seu pai em suas viagens comerciais. No entanto, apesar de ter sido obrigado a desistir dos estudos universitários para seguir a carreira de seu pai, essas viagens pela Europa contribuíram para sua formação cultural e intelectual e, com o suicídio de seu pai após uma crise financeira, o jovem Schopenhauer deixou a profissão de comerciante para retomar os estudos. Ao contrário do pai, sua mãe mantinha relações com os círculos intelectuais da época.

Desde seus 18 anos, época em que se voltou para os estudos após rejeitar a profissão comercial, Schopenhauer já era um homem arredio, de poucos amigos. Ele estudou filosofia nas cidades de Göttingen e Berlim e, conforme afirma Rosenfeld (2000a, p. 48), “começa a elaborar o seu sistema filosófico, obra que concluiu em 1818, aos 31 anos, dando-lhe o título *O Mundo como Vontade e Representação*. Segundo Rosenfeld, desde seus quinze anos Schopenhauer “revela extrema sensibilidade pelo sofrimento humano”, pois vive em um mundo devastado por guerras. Mudando para Frankfurt em 1833, lá Schopenhauer vive até sua morte, aos 72 anos. Sobre o aspecto histórico-biográfico em sua obra, afirma ainda o mesmo estudioso:

A crueldade das guerras napoleônicas parece ter exercido profunda influência sobre o seu pensamento e sua fantasia. Doravante, o mundo inteiro lhe parece um grande hospital. E todo o Weltschmerz, toda a ‘dor do mundo’ dos românticos vive nesta obra, que encerra em termos filosóficos a trágica experiência de um continente devastado e exausto [...]. A Grande Revolução parecia ter fracassado, milhões de homens pereceram, aparentemente sem razão. Não havia sentido, tudo era caos. Na obra de Schopenhauer surge, pela primeira vez no nosso tempo, o espectro do nihilismo (ROSENFELD, 2000a, p. 48-49).

Anatol Rosenfeld reconhece o pioneirismo da filosofia de Arthur Schopenhauer, afirmando que o filósofo alemão nega a tradição da história do pensamento filosófico ao explicar que a essência do mundo não é racional, mas sim irracional. Segundo a tradição filosófica, as faculdades racionais humanas seriam uma manifestação de uma inteligência ou consciência universal, isto é, “apenas um reflexo de uma razão suprema, dominadora do mundo, precisamente por isso temos a capacidade de filosofar, de conhecer, de saber e apreender a verdade, a essência das coisas. Pois as leis do universo são as da nossa própria inteligência” (ROSENFELD, 2000a, p. 60). Portanto, Schopenhauer funda uma nova tradição ao elevar a irracionalidade a um *status* superior e supremo proclamando que o mundo seria regido por uma vontade irracional e cega, influenciando, assim, toda uma corrente de filósofos e artistas.

Para Schopenhauer, esse impulso de viver seria independente da consciência e até mesmo anterior a ela, a qual só se originaria a partir dessa essência metafísica do mundo. Daí advém todo o sofrimento humano, pois, conforme Rosenfeld, essa vontade é “um querer incessante e eterno, um ansiar que nunca pode ser satisfeito, pois a satisfação seria a própria contradição lógica da vontade. [...] E enquanto o desejo é infinito e eterno, a satisfação é limitada e breve” (ROSENFELD, 2000a, p. 57). Quando o desejo é satisfeito ou anulado, em seu lugar fica um vazio – nomeado por Schopenhauer como *tédio* – que só pode ser preenchido por outro desejo. O crítico alemão afirma também que na filosofia schopenhaueriana a espécie humana seria a que mais sofre, “por ser mais consciente e sensível; pois, quanto maior a sensibilidade, tanto maior o sofrimento” (ROSENFELD, 2000a, p. 57).

Na ótica do filósofo, a vontade seria incansável, “insaciável, sem meta, sem sentido” (ROSENFELD, 2000a, p. 57), já que não seria delimitada por um *onde*, *quando* ou *porquê*, sendo independente do *princípio de razão* e estando acima dele. Esse “princípio de razão” é que rege o mundo das aparências, dos fenômenos, da representação que se faz do mundo, e é o que gera também a inteligência e a racionalidade. Essa teoria é melhor definida por Schopenhauer em *A quádrupla raiz do princípio de razão*, segundo a qual, conforme explica Jair Barboza (SCHOPENHAUER, 2003, p. 71), haveria quatro domínios de representação: o devir (o empírico, o instituído), o conhecer (o abstrato: conceitos racionais), o ser (o sensível: espaço e tempo) e o agir (causa e efeito). Assim, entende-se que Schopenhauer, diferentemente da tradição filosófica, potencializa a vontade e despotencializa a razão, visto que, para ele, a inteligência seria apenas uma manifestação tardia da vontade irracional, isto é,

seu “fenômeno superficial” (ROSENFELD, 2000a, p. 57) ou, ainda, “uma crosta delgada de consciência e razão, que, com o mínimo abalo, se rompe, deixando à vista as entranhas fumegantes do nosso caótico ser, o qual, na sua intimidade, é trevas e inconsciência” (ROSENFELD, 2000a, p. 56).

Entretanto, o filósofo de Frankfurt considera que há uma saída, ainda que temporária, para esse eterno sofrimento ao qual todos os indivíduos estão submetidos: paradoxalmente, a própria reflexão, instrumento com o qual é possível aniquilar a própria existência fenomênica do indivíduo. Os homens se salvariam, então, pela inteligência, “que se manifesta em mais alto grau no gênio e no santo” (ROSENFELD, p. 58). O gênio, nesse caso:

[...] entrega-se à profunda contemplação das idéias platônicas, cuja visão intuitiva reproduz na obra de arte. Nesta contemplação – de que também participa o apreciador da obra de arte – predomina a razão decididamente sobre os interesses vitais, e o homem é, por um momento ao menos, livre do infinito fluxo e do constante turbilhão da vontade (ROSENFELD, 2000a, p. 58).

A partir da idéia schopenhaueriana de que a obra produzida pelo gênio artístico poderia ser redentora do mundo, entende-se porque a obra estética de Schopenhauer exerceu tanta influência sobre o pensamento ocidental. A seguir, passaremos a expor com mais detalhes a teoria estética de Schopenhauer, tal como desenvolvida principalmente na obra *Metafísica do Belo*.

Metafísica do Belo

Schopenhauer apresenta sua *Metafísica do Belo* como uma “doutrina de representação” (2003, p. 23) das idéias, sem considerá-la como uma estética. Desse modo, procura oferecer apenas considerações e reflexões sobre a natureza da beleza sem sistematizar técnicas particulares a uma ou outra arte, pois pretende ser universal, à medida que busca a essência do mundo em si e não de uma determinada parte dele. A estética, segundo o filósofo alemão, ensina como produzir efeitos que traduzam o belo, enquanto sua metafísica vai mais além e investiga a essência própria da beleza das coisas e seres, seja em si mesmas, seja produzidas. Mas o que acontece quando o belo nos emociona? Explicar isso é uma meta de sua metafísica, tanto em relação ao belo natural quanto ao artístico.

O belo, segundo o filósofo alemão, não visa satisfazer a vontade imediata do indivíduo como os outros prazeres, pois ele é um tipo de conhecimento que não possui relação direta com as necessidades individuais, posto que não se vincula a interesses subjetivos e sim a uma totalidade objetiva – o belo é para todos, isto é, para o sujeito em geral; porém, depende do grau de conhecimento no sujeito. Sendo assim, o belo é um conhecimento que se aprofunda na essência verdadeira do mundo, o qual é comunicado pela arte.

Schopenhauer vê o mundo por um duplo viés: por um lado, o das aparências, como objeto de representação do sujeito; por outro, o da vontade, a essência do mundo, a coisa-em-si. O mundo como representação, nomeado como “objetividade da vontade”, subjaz à essência da vontade, a qual se manifesta gradualmente. Esses graus de objetivação, para Schopenhauer, são as idéias platônicas (eternas e imutáveis), que não dependem de coisas passageiras (como os seres) para existirem, mas existem por si só.

O filósofo diz que as idéias se manifestam isoladamente em todos os fenômenos e indivíduos, os quais estão submetidos à causalidade espaço-temporal (princípio de razão) ao qual as idéias, ao contrário, não se submetem, pois esse princípio de razão determina a finitude e individuação dos seres, e as idéias são infinitas e universais.

Identificando a coisa-em-si de Kant como vontade, e a idéia de Platão como a objetivação gradual dessa vontade, o filósofo de Frankfurt as iguala considerando que sua única divergência reside em que a idéia é a vontade materializada, mas sem ter entrado nas categorias de espaço, tempo e causalidade. Schopenhauer liga suas doutrinas com base em seu sentido mais geral, que é o do mundo que se enxerga (cópia que expressa a verdade arquetípica, mas não a é). Segundo Schopenhauer, a única diferença entre os pensamentos platônico e kantiano é a forma como ambas as doutrinas são expostas, pois possuem o mesmo sentido, diferenciando-se apenas na forma de expressão.

Entretanto, Schopenhauer se distancia da filosofia kantiana quando considera a faculdade de conhecer as coisas além da efetividade dos fenômenos (coisas metafísicas), além da percepção sensorial, isto é, as coisas em si mesmas, exteriores e anteriores à consciência e, portanto, independentes do princípio de razão (tempo, espaço e causalidade). Ademais, também se distancia da filosofia platônica ao considerar a arte não como cópia da natureza e sua imperfeição, mas como cópia justamente daquilo que é ideal no mundo.

A filosofia schopenhaueriana opõe arte e ciência, mesmo considerando que ambas se debruçam sobre o mundo, tal qual ele se nos apresenta – ou sobre uma parte dele, pois somente a filosofia é capaz de abrangê-lo como um todo. A diferença, segundo Schopenhauer,

(2003, p. 59), está na forma de trabalhá-lo e considerá-lo. Ele pensa a arte como uma forma de trabalhar o mundo independentemente do princípio de razão; em oposição à ciência, que não ultrapassa seus fenômenos por tratar o mundo de acordo com tal princípio.

Schopenhauer apresenta dois pólos opostos. De um lado está a arte – como “modo apartado do conteúdo do princípio de razão” (2003, p. 59) e, portanto, como algo *genial*. De outro, a ciência como “modo de consideração que segue o princípio de razão” (2003, p. 59). Essa oposição fica mais clara se a colocarmos em um pequeno quadro:

ARTE	CIÊNCIA
Mimese das idéias (essência permanente dos fenômenos do mundo) e rejeição do princípio de razão.	Conhecimento dos fenômenos do mundo, os quais são baseados no princípio de razão.
Encontra seu objetivo em ser um fim em si mesma: isolando os objetos de contemplação do resto do mundo para extrai-lhes a idéia, a única verdade essencial.	Nunca alcança seu fim. Sempre haverá o que buscar após cada descoberta, pois cada resposta gera uma nova pergunta.

A arte, como artifício, é algo produzido e, sendo assim, Schopenhauer entende haver um sentido mais profundo no artista. Para o filósofo alemão, há – de maneira equivalente à oposição entre ciência e arte – os “homens de gênio” e os que não são geniais, e a genialidade seria fundamental para a produção artística.

Segundo Schopenhauer, a genialidade pressupõe objetividade, pois a apreensão das idéias ocorre somente mediante a contemplação despersonalizada dos objetos, ou seja, exige o “esquecimento completo da própria pessoa e de suas relações” (2003, p. 61). O gênio busca o conhecimento intuitivo da idéia pura, para além das relações com sua vontade pessoal, enquanto o homem sem gênio “não é capaz [...] de uma consideração completamente desinteressada em todos os sentidos” (2003, p. 67). Assim, para Schopenhauer “a apreensão da Idéias é um conhecimento *intuitivo*, não abstrato” (2003, p. 64). Como exemplo, tem-se o cientista que, sendo homem inteligente e racional (faculdades originadas a partir do princípio de razão), contenta-se com o conhecimento das relações que os objetos mantêm entre si dentro do mundo fenomênico das representações, bastando-lhe o conceito abstrato ao qual possa submeter seus objetos de estudo, não se importando com o verdadeiro sentido da vida; diferentemente, o artista (e também o filósofo), homem genial, se demora “na consideração da

vida mesma, e em cada coisa com que depara esforça-se por apreender sua Idéia, não suas relações com outras coisas” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 67).

Apesar da diferença na forma de consideração por ambos, o que é considerado não difere, uma vez eles, sendo homens, percebem as mesmas coisas pelos seus sentidos e pela razão. Assim, distinguem-se basicamente pelo conhecimento intuitivo que, no homem comum, é impuro, “sujo” de vontade, enquanto o homem genial possui um conhecimento intuitivo puro, destituído de vontade e das relações entre suas representações.

Dessa forma, o filósofo de Frankfurt entende que, apesar de termos que buscar a vontade (objetivada pelas idéias), é justamente ela que corrompe nossa visão. Ele acredita que esse interesse diante dela deve ser silenciado, pois a subjetividade torna obscuro o caminho até a vontade. A arte, justamente por trabalhar com imagens, faz com que avistemos mais puramente as idéias, pois tais imagens fogem ao nosso interesse. Não podemos tê-las ou contê-las em nós uma vez que as imagens artísticas são meramente um conhecimento transmitido. Schopenhauer (2003, p. 86) enfatiza ainda que, sem a arte, o único meio de alcançar o conhecimento das idéias é despir-se do querer e da personalidade, “[...] o que só pode acontecer mediante uma especial faculdade de arrebatamento”. É por isso que, segundo ele, o gênio consegue mais facilmente retratar a idéia pura, uma vez que se pode despersonalizar por ter um grau mais elevado de conhecimento delas. Dessa forma, ele se torna semelhante a um santo, já que, segundo Rosenfeld (2000a, p. 59), representa a negação da vontade em mais alto grau, pois “não afirmará egoisticamente a vontade de viver”.

Com base nesse pensamento, sempre sustentado pelo modo como a arte considera o mundo (rejeitando o princípio de razão), o filósofo explica que esse conhecimento genial, tão logo seja apreendido pelo “sujeito que conhece”, modifica-o, tornando-o “puro sujeito do conhecer”, pois ele suprime sua individualidade para atingir o universal. Assim como a idéia, essa capacidade genial de conhecer se manifesta nos homens de diferentes formas – isto é, em diferentes graus – e todos possuem tal faculdade de perceber as idéias em determinado momento – pela despersonalização de si mesmo. Mas o gênio, pelo elevado grau e duração desse modo de conhecimento que possui, pode apreender as idéias pelo tempo que lhe é necessário para reproduzi-las com clareza e intencionalmente e comunicá-la aos outros indivíduos. A obra de arte, por conter a idéia em si, assume sua característica imutável e, por permanecer sempre a mesma, proporcionará sempre a mesma satisfação estética. Ela não é o único meio pelo qual se pode chegar às idéias, mas é o mais fácil, pois o artista, pela sua faculdade genial, apreende a idéia pura, sem a efetividade corrompida que nos perturba. E é

por intermédio de seus olhos que enxergamos a realidade verdadeira do conhecimento das idéias.

Portanto, a imagem artística pode mais facilmente expor a idéia pura (objetivação da vontade) porque a expressa isolando o objeto de sua efetividade mundana para extrai-lhe a essência. Como exemplo, teríamos a cadeira que se apresenta à nossa percepção e experiência e a idéia de cadeira, a forma como esta, independentemente de nossa representação individual, se apresenta a todos os homens.

Para chegar a essa essência oculta aos olhos de quem a representa sob a aparência do mundo, como já dito antes, é necessário que o indivíduo se torne um sujeito puro, isto é, objetivo, destituído de vontade no ato contemplativo; assim, apreenderia não o objeto, mas a idéia sem qualquer relação com sua vontade. Por conseguinte, os objetos, guardando em si algo de ideal, possuiriam sua beleza própria, que é, segundo o filósofo alemão, “sua característica que facilita o conhecimento de sua Idéia” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 105). Para ele, o que é “belo” ocasiona um estado de inconsciente contemplação a partir da natureza e, além disso, o que é “sublime” ocasiona um estado conscientemente contemplativo a partir dos objetos que guardam uma “relação hostil” contra a vontade, posto que com ela podem cortar sua relação. Nesse sentido, entende-se que a satisfação estética é provocada pela contemplação do belo (essencialmente natural) e do sublime (essencialmente artístico).

Explicitando as diferenças entre a beleza natural e a beleza sublime, Schopenhauer afirma em sua metafísica que na apreensão de uma ou da outra o indivíduo se desvincula de sua vontade e passa a ser um sujeito de conhecimento puro. No “sentimento do sublime” a beleza do objeto ocasiona no indivíduo um estado consciente de enérgica elevação sobre si mesmo e seu próprio querer, enquanto o “sentimento do belo” proporciona apenas uma elevação fraca e tênue. Portanto, haveria na passagem do belo para o sublime certa gradação.

Para chegar ao sentimento do sublime é necessário, segundo Schopenhauer, que o indivíduo se desvie da atividade que serve à sua vontade, e esse desvio convida-o à solidão e à contemplação. Dessa forma, quanto maior a ausência ou despojamento de dados empíricos, maior será o grau com que o sublime será percebido, pois a ausência ou carência de objetos limita e restringe a faculdade de estabelecer relações entre eles, já que as relações dependem do conhecimento submetido ao princípio de razão. Sendo assim, poderíamos entender o Nada (ou Nirvana) como o ápice do sublime.

Segundo Schopenhauer, há dois tipos de sentimento do sublime: o “sublime dinâmico” e o “sublime matemático”. O sublime dinâmico é despertado quando provocado pela

consideração tranqüila e segura de um movimento ameaçador de uma força da natureza superior ao indivíduo e que o pode aniquilar. Sendo assim, de acordo com Schopenhauer, a impressão do sublime dinâmico ocorre no indivíduo quando ele estiver:

[...] indefeso contra a natureza violenta, dependente, [...] e também como um sereno e eterno sujeito do conhecer, o qual, como condição de todos os objetos, é o sustentáculo exatamente de todo esse mundo, a luta temerária da natureza sendo sua representação, ele mesmo repousando na tranqüila apreensão das Idéias, livre e alheio a todo querer e necessidade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 110).

E o sublime é matemático quando provocado pelas grandezas (de espaço e/ou tempo) que fazem os indivíduos se sentirem pequenos, nulos – como certas paisagens ou períodos de tempo. Para o filósofo, a impressão do sublime matemático dá-se quando:

[...] a simples grandeza das massas torna nosso ser infinitamente pequeno; no entanto, elas são o objeto de nossa intuição pura, somos o sujeito do conhecer, o sustentáculo do mundo inteiro dos objetos. É o sublime matemático. [...] O indivíduo se encolhe, vê-se como extremamente pequeno, mas o conhecimento puro o eleva acima disso, ele é o eterno olho cósmico que a tudo vê, o puro sujeito do conhecer. É o sentimento do sublime (SCHOPENHAUER, 2003, p. 112-113).

Nesse contexto, o “caráter sublime” está ligado à capacidade de elevação sobre a própria individualidade mediante a consideração objetiva sobre os homens, independentemente das suas relações volitivas entre si e os objetos. Isso posto, Schopenhauer afirma que a “grandeza de caráter” corresponde aos homens grandes, em oposição aos pequenos. Na perspectiva schopenhaueriana, um homem é “grande” se vive não em função de si mesmo, mas por algo objetivo; e um homem é “pequeno” se vive para se preocupar unicamente consigo mesmo: “quem é *pequeno* conhece seu ser meramente na própria pessoa [...]; já quem é *grande* conhece seu ser, seu si-mesmo em todos os outros e na totalidade das coisas” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 114). Sobre a grandeza de caráter, o filósofo conclui que um grande homem é a exceção, e a regra é haver homens pequenos, e, além disso, estes sempre serão pequenos e aquele não é grande o tempo todo, “pois, como homem, ele não pode deixar de se ver, muitas vezes, como indivíduo, sendo assim pequeno” (2003 p. 115).

Outra oposição apontada por Schopenhauer encontra-se nos conceitos de “sublime” e “excitante”. Para ele, como já dito antes, a pura contemplação sem relação com a vontade individual gera o sentimento do sublime; o caso contrário, porém, gera o sentimento de excitação, que ocorre diante daquilo que “instiga de imediato o preenchimento, a satisfação de uma cobiça puramente sensível, estimulando necessariamente nossa *vontade*”

(SCHOPENHAUER, 2003, p. 115). O que é excitante, portanto, anula a elevação do indivíduo sobre si mesmo no ato contemplativo ao fazer com que ele volte seu interesse para a vontade própria, visto que o conhecimento da beleza dos objetos é sempre um “conhecimento desinteressado”, isto é, independente do desejo próprio.

Há, segundo o filósofo alemão, duas formas de excitação: a positiva e a negativa. O “excitante positivo”, na arte, consiste na representação de objetos que despertam a vontade do espectador, como o apetite ou a lubricidade; e o “excitante negativo” é o repugnante, que estimula “uma aversão enérgica, uma resistência violenta, ao despertar a vontade com objetos nauseabundos” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 116). O excitante, segundo Schopenhauer, deveria então ser evitado na arte (sobretudo o repugnante), posto que desperta o “espírito interesseiro da cobiça subjetiva” (p. 116) e, conseqüentemente, “destrói a pura disposição contemplativa, exigência de toda concepção estética” (p. 116). Bastante ligado a uma concepção clássica de arte, ele afirma: “Os antigos, na plena nudez e beleza completa das figuras, estão quase sempre livres de semelhante erro, visto que o próprio artista trabalhava de maneira puramente objetiva [...] a beleza ideal que preenchia seu espírito” (p. 116).

Schopenhauer explica ainda as artes propriamente ditas, expondo-as segundo uma escala hierárquica que parte da concretude dos materiais utilizados na produção da obra de arte (como na arquitetura) até a quase pura abstração (caso da música, que é física e, contudo, essencialmente espiritual). Com isso, a teoria estética schopenhaueriana, que confere poderes soteriológicos à arte, influenciaria as gerações seguintes de artistas, procurando estabelecer o lugar e a importância da arte em meio a um mundo extremamente cientificista, racionalista e materialista.

Schopenhauer: Influências Estéticas

Segundo Anatol Rosenfeld, Schopenhauer teria exercido sobre o pensamento ocidental uma influência menor do que Kant e Hegel, que influenciaram fortemente as ciências humanas modernas. Para o crítico, entretanto, o pensamento de Schopenhauer está (diluidamente) presente em toda a cultura ocidental, sendo por ela assimilado de tal forma em fins do século XIX que até mesmo Freud, que afirmava nunca ter lido sua obra, fora indiretamente por ela influenciado, acompanhando, assim, o espírito da época (*Zeitgeist*).

A publicação da obra principal de Schopenhauer foi recebida com indiferença pelo mundo acadêmico e o público em geral, mas, de acordo com Rosenfeld, após três décadas “a sua obra começava a ter repercussão, tornando-o em pouco tempo um dos homens mais famosos da Europa culta, procurado por celebridades de todas as partes do mundo” (ROSENFELD, 2000a, p. 50).

O pensamento do filósofo do pessimismo não motivou apenas os pensadores (filósofos, artistas, escritores, psicanalistas, etc.), mas também a burguesia capitalista, que aproveitou sua teoria anti-histórica para justificar (metafisicamente) os males sociais, pois, segundo a visão de mundo do filósofo de Frankfurt, esse seria “o pior dos mundos possíveis” (p. 177). A História, para Schopenhauer, era “concebida como mero véu de Maia” (p. 177) e, utilizando sua amargura existencial, seu pessimismo e seu anti-historicismo, a burguesia poderia manter-se mais facilmente no poder, indo também de encontro à idéia de Schopenhauer de que “as teorias se destinam a justificar os interesses” (ROSENFELD, 2009, p. 177).

A parte estética de sua obra, contudo, foi a que provavelmente teve mais alcance. Conforme Rosenfeld (2009, p. 177), “*O Mundo como Vontade e Representação* é uma verdadeira obra de arte”, por ter uma “composição rigorosa” e “ascese formal”; e a *Metafísica do Belo*, conforme esclarece Jair Barboza (SCHOPENHAUER, 2003, p. 20), contém várias repetições e, assim, lembra o estilo da música. Nessa *Metafísica do Belo* encontra-se bem explicada a teoria schopenhaueriana das artes que, segundo Rosenfeld, “possui um caráter quase religioso, pois sua disposição contemplativa assemelha-se à ‘catarse’ órfica, ‘desencarnação’, ascensão da alma depois de liberta das amarras carnis” (ROSENFELD, 2009, p. 179); sendo, portanto, uma teoria estética que “exalta, em termos filosóficos, a arte como ‘paliativo’ em face das dores do mundo, como recurso de evasão e nirvânico *paradis artificiel*” (2009, p. 181). Ademais, conforme o teórico alemão (2009, p. 177), o pensamento de Schopenhauer se assemelha ao de Baudelaire em seu “dandismo mortificado” ao fazer a descrição amarga das misérias humanas (infinitas) em meio à urbanidade selvagem.

Com base no exposto, conclui-se que a teoria estética do filósofo pessimista exerceria influência direta não apenas sobre simbolistas e decadentistas, mas também, conforme se demonstrará a seguir, sobre os artistas expressionistas.

Sobre o Expressionismo

Na passagem do século XIX para o século XX situa-se a origem do movimento expressionista. Conforme Claudia Cavalcanti, o termo “expressionismo” foi usado primeiramente para a pintura em 1901 como comentário a uma exposição parisiense, e, na década seguinte, então em Berlim, muitos pintores já eram assim chamados. Em 1905 surge, em Dresden, o grupo *Die Brücke* [A Ponte] e, em 1912, *Der Blaue Reiter* [O Cavaleiro Azul], em Munique, do qual participou o pintor russo W. Kandinsky. R. S. Furness afirma que a pintura expressionista apresentava então uma nova força expressiva, de tendência antimimética e com um movimento rumo à abstração. Para Cavalcanti (2000, p. 19), Kurt Hiller “foi o primeiro a usar, em 1911, a palavra ‘expressionismo’ ligada à literatura”. E Furness entende ainda que na década anterior à Primeira Guerra, o clima na Alemanha (e no resto da Europa) era de revolta – contra as instituições guilherminas, contra a hipocrisia da burguesia, a arrogância da casta militarista, contra o filistinismo e graças ao “sentimento tradicional de isolamento e vulnerabilidade do artista na Alemanha” (FURNESS, 1990, p. 37).

Richard Sheppard afirma que os primeiros expressionistas tinham intenções destrutivas, sendo contra a sociedade burguesa industrial (capitalista, materialista, utilitarista), contra as instituições que ameaçavam as personalidades individuais, e contra a arte (e literatura) impressionista (superficial, pouco profunda), “disfarçando o caráter pernicioso da sociedade de onde surgiam” (SHEPPARD, 1989a, p. 225). Rosenfeld (1993, p. 282) comenta, também, que o expressionismo vai em direção oposta ao “positivismo e as concepções naturalistas decorrentes do cientificismo da segunda metade do século XIX”. Portanto, conforme aponta Sheppard, o artista expressionista considerava-se um visionário profético que se posicionava contra a realidade convencional e a favor da vazão (expressão) das energias ocultas, presas na carapaça que mascara a psique e, por conseguinte: “incapaz de representar, descrever ou imitar o mundo convencional ‘decaído’, o artista visionário do expressionismo almejava abstrair os objetos do mundo cotidiano, retirá-los de seu contexto normal e recombina-los em sinais fulgurantes do *Geist* interior perdido” (SHEPPARD, 1989a, p. 226).

Segundo Claudia Cavalcanti, nessa época havia vários estilos, movimentos e tendências então em voga, alguns sendo até contraditórios entre si. R. S. Furness (1990, p. 9) entende esse fenômeno como “uma profunda incerteza na resposta imaginativa do homem ao

mundo em derredor”. Com as certezas abaladas face ao mundo que os cercava e na impossibilidade de apreensão de uma verdade absoluta, os expressionistas buscavam a expressão da verdade interior e, assim, apontavam para um forte sentido de irracionalidade e, ainda, para a valorização do subjetivo. Para o artista da expressão, o mundo apreendido subjetivamente independia da descrição da realidade externa e sua arte se distanciava, portanto, do caráter mimético da arte clássica.

Para Rosenfeld (1993, p. 282), “todos os movimentos antinaturalistas dos fins do século passado e dos inícios do nosso século tendem a uma forte subjetivação, [...] cujas imagens refletiriam uma realidade mais profunda que a empírica da nossa experiência corriqueira”. Assim, Rosenfeld reconhece o parentesco entre o simbolismo e o expressionismo pelo caráter idealista (filosófico) de ambos os movimentos, preocupados, de certa forma, com a busca pela essência dos objetos. Entretanto, a postura dos expressionistas diante da vida não constituía uma forma de escapismo como para os simbolistas e neo-românticos, pois sua atitude foi antes um mergulhar fundo na própria realidade, em oposição ao naturalismo e ao impressionismo, ambos sempre no âmbito da descrição e do registro (o visível, o superficial), ou seja, dependentes da *mimesis*. Portanto, entende-se que os expressionistas, antes criadores que reprodutores, encaravam a realidade considerando-a como parte de si mesmos e a expressavam de acordo com seu estado subjetivo, abandonando, segundo comenta Furness, a objetividade dos naturalistas. Ademais, desejando transformar a realidade pela comunicação estética, muitos expressionistas produziram uma arte engajada (ainda que utópica ou ingenuamente) e, com isso, opunham-se também ao aspecto *l’art pour l’art* dos simbolistas. Quanto a isso, esclarece Kurt Pinthus:

Libertar a realidade dos limites em que ela aparecer, libertarmo-nos da realidade, transcendê-la não com seus próprios meios ou fugindo dela, mas, agarrando-a de modo profundamente apaixonado, derrotá-la e dominá-la por meio da penetração, da flexibilidade e do desejo de lucidez da mente e do poder intenso e explosivo dos sentimentos. [...] Esta é a vontade comum por trás da literatura poética dos nossos dias (PINTHUS apud SHEPPARD, 1989a, p. 227).

Nesse contexto, a metáfora ocupa, segundo Furness, uma posição central na estética expressionista. Furness, ao retomar as idéias do teórico Walter Sokel (que considera Kant como o alicerce filosófico da modernidade estética), lembra que a filosofia kantiana “destruiu a formulação da arte como mimese” (FURNESS, 1990, p. 30); desse modo, ainda citando Sokel, o autor ajuda a entender a metáfora sob a ótica kantiana, sendo ela um “‘atributo estético’ da linguagem que revela uma realidade a ultrapassar o lógico” (1990, p. 30).

Portanto, o crítico ajuda a compreender que a metáfora não tem a função de associar a situação e o referente, e, conseqüentemente, “o liame ou ponto de comparação entre os dois mundos se fez menos evidente, mais pessoal, lacônico ou esotérico” (1990, p. 31); e, como é comum na lírica moderna, a metáfora (mais complexa), que cada vez mais se torna independente, se torna também “absoluta”, pois, para o teórico, “não mais aparece a situação original, a experiência que reevocaria a comparação” (1990, p. 32). Assim sendo, o autor entende que nela se operou uma inversão de valores, pois não pode mais ser entendida unicamente como um elemento associativo, mas também como um elemento dissociativo, uma vez que “as metáforas (ou epítetos) do poeta substituem a situação ou objeto realmente existente” e “a metáfora existiria então [...] *como uma imagem* muitas vezes justaposta a outras imagens a fim de criar um mundo distante do real” (1990, p. 32).

Para o teórico, uma metáfora absoluta (ou *autotélica*) também pode ser tomada por uma imagem, que o autor situa na poesia moderna como “divorciadas do objeto” com “forças evocativas”. Tratando-se de expressionismo, segundo as palavras do comentador, “é a condensação de imagens justapostas que caracteriza a nova poesia” (FURNESS, 1990, p. 34), tendo em mente autores como Georg Trakl, Georg Heym e Ernst Stadler. De acordo com o autor, um poeta impressionista estaria mais ligado ao fenômeno percebido pelos sentidos, enquanto um expressionista (assim como um simbolista), “sente a necessidade de mostrar além, ou de indicar [...] que o significado último do mundo pode estar além de sua aparência puramente exterior” (1990, p. 34). Caracterizando o expressionismo como predominantemente imagético e simbólico, o autor explica que imagem e símbolo “expressam um mundo interior de significado, e são abstraídos da experiência comum: imagem metáfora e imagem-símbolo se movem para além da mimese, acumulam altos significados numa reinterpretação do mundo” (1990, p. 35).

Diante dessas considerações, é plausível afirmar que o movimento expressionista, direta ou indiretamente (ou diluidamente), possui relação com o pensamento de Arthur Schopenhauer, famoso filósofo pessimista, precursor do irracionalismo moderno, metafísico (idealista) em busca da essência íntima e arquetípica do mundo e da unidade perdida entre sujeitos e objetos que, a seu ver, assim como consta nos antigos vedas, são um só: “a tarefa da filosofia é justamente tornar claro em que sentido somos uma única e mesma coisa com o mundo” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 111). Diante disso, enumerar e comentar poetas que explicitem essa relação entre seu sistema filosófico e o expressionismo literário torna-se uma tarefa árdua pela constatação de que, sendo um movimento literário plural e heterogêneo, há

uma vasta quantidade de obras a consultar e esmiuçar; portanto, julga-se necessário, aqui, reduzir o panorama a dois poetas que muito bem representaram essa concordância de pensamentos: Gottfried Benn – considerado como “o maior dos poetas alemães” (ROSENFELD, 1959, p. 63) da primeira metade do século XX – e Georg Trakl – que “é hoje considerado o maior lírico do expressionismo” (ROSENFELD, 1959, p. 57).

Gottfried Benn: Irracionalismo e Nihilismo

Gottfried Benn nasceu em Mansfeld, 1886 (um ano antes de Georg Trakl). Dedicou-se ao estudo de Filosofia e Teologia e, depois disso, estudou Medicina, atuando no exército durante a 1ª Guerra Mundial. Aderiu temporariamente à ideologia nacional-socialista do regime hitlerista, sendo muito criticado e, mais tarde, foi até por ela mesma censurado, mas ganhou o prêmio Büchner em 1951. Benn morreu em 1956 – mais de quatro décadas a mais que o poeta austríaco –, e foi sepultado em um cemitério berlinense. Como médico, tornou-se especialista em dermatologia, mas, como poeta, aprofundou-se no que está além da superficialidade sensível da realidade empírica.

Sua poesia da fase expressionista, da qual faz parte sua obra *Morgue* (1912) é comumente vista sob a influência do nihilismo de Nietzsche. Entretanto, Anatol Rosenfeld, em seu ensaio sobre o irracionalismo de Nietzsche, enxerga no filósofo uma expressão de ordem pragmática, axiológica, despida de qualquer metafísica; enquanto o irracionalismo de Schopenhauer possui um caráter ontológico, ligado a uma existência puramente metafísica. Nesse sentido, então, pode-se pensar que Benn relaciona-se intelectualmente com Schopenhauer à medida que o poeta alemão propõe uma lírica investigativa da essência do ser humano, que é irracional. Segundo Rosenfeld (2000a, p. 59), Schopenhauer “é o primeiro entre os filósofos de destaque, em toda a história da filosofia, a proclamar sistematicamente que o âmago do mundo é irracional, fundamentalmente oposto à inteligência e à razão”. De acordo com o crítico, com um eu-lírico objetivo, isto é, distanciado do conteúdo abordado no poema, Benn procura “um retrocesso atávico a fases anteriores à cultura” (Rosenfeld, 1959, p. 63), ou seja, uma busca poética por uma fase ainda intocada pela razão da espécie humana, que, para Schopenhauer, é “mais sofredora do que todas as outras, por ser mais consciente e sensível; pois, quanto maior a sensibilidade, tanto maior o sofrimento” (Rosenfeld, 2000a, p.

57). Nesse sentido, Benn parece considerar que o sofrimento é causado não apenas a partir de um desejo incessante e angustiadamente, mas também surge como uma faculdade cognoscitiva da existência desse mesmo sofrimento; então *ser humano* consistiria, nesse caso, em *reconhecer-se*, isto é, perceber que sua existência fenomênica, que é física, particular e finita, abriga um sofrimento metafísico, universal e eterno.

Consideremos os seguintes versos do poema *Cânticos*¹:

Ah! Não sermos nós o primitivo ser!
 Núcleo de plasma num pântano quente.
 Vida e morte, fecundar e nascer
 Emanando de seivas, mudamente.
 [...]
 Desprezível o cinismo e o amor,
 O desespero, saudade e quem tem esperança.
 Nós somos deuses minados de dor,
 Mas sem que Deus nos saia da lembrança.

(Tradução: João Barrento)

Os fragmentos acima são um bom exemplo desse desejo de retornar ao estado anterior à consciência da precária situação existencial à qual o ser humano está submetido. Nesse poema, indica-se a ausência de razão por meio da ausência de linguagem (*mudamente*) e, posteriormente, a consciência do próprio sofrimento faz com que o eu - lírico negue aquilo que o torna humano e que, inevitavelmente, o faz sofrer como, por exemplo, *saudade* e *esperança*, duas formas de desejo – uma vez que “todo desejo é sofrimento, pois é a expressão de algo que nos falta e de que necessitamos com urgência” (ROSENFELD, 2000a, p. 57) –; e, no entanto, enquanto integrante de uma totalidade universal (*Nós somos deuses*), ele lembra (como numa reminiscência platônica ou intuição schopenhaueriana) de sua essência (e origem) primordial e suprema: a vontade (*Deus*).

¹ Gesänge: O daß wir unsere Ururahnen wären. / Ein Klümpchen Schleim in einem warmen Moor. / Leben und Tod, Befruchten und Gebären / glitte aus unseren stummen Säften vor. [...] Verächtlich sind die Liebenden, die Spötter, / alles Verzweifeln, Sehnsucht, und der hofft. / Wir sind so schmerzliche durchseuchte Götter / und dennoch denken wir des Gottes oft.

Mas ainda haveria outros meios de “sobrepular” a razão, pois, conforme Rosenfeld (1959, p. 64), “o radicalismo com que Benn [...] iria declarar o fim da época científica, o niilismo do poeta hipnotizado pelas ‘trombetas do Nada’ (Kafka), revela-se [...] através da destruição cruel da imagem humana”. Assim, não mais se nega ou ignora a figura personificada ou animada da razão em sua máxima manifestação (o ser humano); trata-se, dessa vez, de destruí-la. Vejamos, por exemplo, o poema abaixo:

Bela Juventude²

A boca de uma jovem, há muito inerte entre os juncos,
estava toda roída.
Quando lhe abriram o peito, o esôfago era todo buracos.
Finalmente, num viveiro sob o diafragma,
encontrou-se um ninho de jovens ratos.
Uma pequena irmãzinha estava morta.
Os outros viviam do fígado e dos rins,
bebiam o frio sangue e desfrutaram
ali de uma bela juventude.
E também bela e breve foi sua morte:
Atiraram-nos todos juntos na água.
Ah, como guinchavam as pequenas bocas!

(Tradução: João Azenha Junior)

Benn é o “poeta doctus” (ROSENFELD, 1959, p. 64), um médico tão frio e insensível que alcança em seus poemas, principalmente no volume de poemas *Morgue*, a condição de “puro sujeito do conhecer”: alheio à própria vontade, ele não guarda relação de interesse com o objeto da contemplação, ou, nesse caso, “objeto de estudo”, permanecendo distante dele, atuando de modo objetivo. Nesse poema, o sujeito lírico não possui uma personalidade individualizada, mas puramente objetiva, ausentando-se do mundo discursivo do poema como se apenas fosse um espectador distante. Pelo ponto de vista de Schopenhauer, Benn poderia

² Schöne Jugend: Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf gelegen hatte, / sah so angeknabbert aus. / Als man die Brust aufbrach, war die Speiseröhre so löcherig. / Schließlich in einer Laube unter dem Zwerchfell / fand man ein Nest von jungen Ratten. / Ein kleines Schwersterchen lag tot. / Die andern lebten von Leber und Niere, / tranken das kalte Blut und hatten / hier eine schöne Jugend verlebt. / Und schön und schnell kam auch ihr Tod: / Man warf sie allesamt ins Wasser. / Ach, wie die kleinen Schnauzen quietschten!

ser caracterizado como um verdadeiro gênio, pois ele possui a “capacidade de apreender nas coisas efetivas sua Idéia” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 66) porque, para o filósofo alemão, ele “vê um mundo amplamente mais belo e mais claro, porque nele a representação não é turvada pela vontade” (2003, p. 71). Assim, é possível interpretar o poema acima como operador de uma forma de apreensão da verdadeira essência íntima do homem por meio da investigação contemplativa (dissecação analítica) de seu interior, que consiste em um pequeno halo de inteligência subjogado pela força violenta da vontade (o impulso sexual); portanto, entende-se que os ratos (animais inteligentes, mas regidos pelo instinto) são despidos da impureza (o corpo da jovem morta) que turva o reconhecimento de sua idéia essencial, já que seu corpo não passa de uma carapaça que abriga a “vontade de viver”.

Schopenhauer, ainda ligado a preceitos estéticos clássicos, desaconselhava a inserção do que é repugnante na arte, sob o risco de provocar uma excitação negativa (aversão, repulsa, nojo) da vontade pessoal dos indivíduos, arrancando-os violentamente de seu estado contemplativo. Entretanto, é exatamente por meio da dissecação de cadáveres que Benn critica o excessivo cientificismo vigente em sua época, deslocando o foco do eixo racional para o irracional.

Outras características de sua poesia, principalmente as de sua fase posterior ao expressionismo, coadunam com o pensamento schopenhaueriano e são brilhantemente descritas por Anatol Rosenfeld, principalmente no que concerne à elevação dos seres a um estado de existência absoluto, livre das imperfeições dos arquétipos metafísicos eternos que são incansavelmente reproduzidos pelo princípio de razão – do qual se alimenta, por exemplo, a História:

Benn consegue expulsar a história das suas obras para elevá-las ao puro Ser dos ‘Poemas Estáticos’. [...] O mundo dissolve-se na enumeração caótica de regiões geográficas e períodos históricos díspares, todos eles casados numa esfera de Ser absoluto e imóvel. [...] Benn não considera esteticismo tal fuga do histórico para a expressão do ser puro numa ‘poesia ontológica’ – o poeta coloca-se em face do vazio do qual arranca o verbo. Benn pensa que há nisso uma concepção ‘antropológica’ – a arte como última e suprema possibilidade do homem (ROSENFELD, 1959, p. 66-67).

Isso posto, torna-se ainda mais perceptível a herança intelectual do filósofo para o poeta, pois ambos os pensadores apontam para a possibilidade de salvação dos seres humanos pela arte, que os livraria (ainda que efemeramente) do contínuo e eterno sofrimento a que estão fadados, caracterizado pela alternância infinita entre os desejos, que são intercalados pelo angustiante sentimento de tédio. A arte, tanto para o filósofo quanto para o poeta

alemães, leva o contemplador a um estado puro de conhecimento, elevando-o sobre sua individualidade rumo à “comunhão frígida” (ROSENFELD, 1959, p. 64) com o mundo das idéias, do qual originalmente participava como se este fosse uma taça que se estilhaçara em inúmeros cacos, agora nomeados como “indivíduos”.

Schopenhauer reconhecia que o devir humano é regido pela irracionalidade e desejava veementemente a aniquilação, a qual libertaria o homem de sua vontade tirana e cega que nunca se satisfaz. E Benn, do mesmo modo, caminha rumo ao Nada. Segundo Rosenfeld (2009, p. 175), a vontade schopenhaeriana é uma “fôrça irracional só coberta por uma crosta delgada de consciência e razão”. Entretanto, mesmo considerando que o âmago do mundo é irracional, Schopenhauer, conforme afirma o crítico (ROSENFELD, 2000b, p. 69), “não é [...] um representante do irracionalismo moderno, visto que nega ao irracional todo valor”, pois “num mundo irracional e caótico não pode haver ordem, nem razão, nem valor, nem sentido. O único sentido, concebível nos limites extremos do pensamento, é a aniquilação desse mundo sem sentido”. Aguinaldo José Gonçalves, comentando as idéias de Otto Maria Carpeaux sobre a poesia de Benn, afirma que “A criatura humana, para Benn, é um pedaço complexo de ossos, vasos, músculos e nervos, de funcionamento precário. Vista assim, a vida não tem sentido nenhum” (2002, p. 703).

Para Schopenhauer, entretanto, existe uma saída, pois a vontade, paradoxalmente, “gera o princípio inteligente que se sublevará contra ela [...], acabando por aniquilá-la e por estabelecer o reino do Nirvana” (ROSENFELD, 2009, p. 178). É justamente a inteligência que, surgida a partir dessa vontade metafísica e por ela utilizada como meio de camuflagem, se suficientemente desenvolvida, se revolta contra seu ventre caótico de dor rumo à emancipação: “Apercebendo-se, na reflexão, da tragédia causada pela vontade de viver, o homem é capaz de revoltar-se, negando a vontade de viver” (ROSENFELD, 2000a, p. 58). Dessa forma, no poema *Bela Juventude* nota-se a negação da essência irracional no seguinte verso: *Atiraram-nos todos juntos na água*. – aqui, o ser objetivo (impessoal) e indeterminado (plural, não singularizado em tempo e espaço) rejeita seu elemento irracional (os ratos), deixando-o perder-se no fluir puro e cristalino da existência (*água*). Mas, segundo o filósofo pessimista, dessa negação não faz parte o suicídio, que apenas anula o fenômeno temporal e espacialmente determinado; a negação deve aniquilar o que é “universal” nos indivíduos, ou seja: a vontade de viver. Para Rosenfeld (2000b, p. 70), Schopenhauer é “nihilista por almejar a aniquilação de um mundo sem sentido”; e isso também pode ser utilizado para caracterizar a poesia de Benn, pois os dois, filósofo e poeta, operam a destruição de uma vida sem razão de

ser, ambos considerando como salvação a inteligência, manifestada em alto grau no homem genial, pois ele

[...] entrega-se à profunda contemplação das idéias platônicas, cuja visão intuitiva reproduz na obra de arte. Nesta contemplação – de que também participa o apreciador da obra de arte – predomina a razão decididamente sobre os interesses vitais, e o homem é, por um momento ao menos, livre do infinito fluxo e do constante turbilhão da vontade [...] (ROSENFELD, 2000a, p. 58).

Desse modo, segundo Rosenfeld, o apreciador da obra artística, ignorando o *onde*, o *quando* e o *porquê* em sua junção com a forma pura (*idéia* para Schopenhauer; *expressão* para Benn) é preenchido pela consciência estética do belo. Assim exemplifica Rosenfeld:

É um perder-se total no objeto e, decorrente daí, o olvido completo da própria individualidade empírica. O apreciador, liberto de espaço, tempo e causalidade, transforma-se em puro sujeito de intuição [...]. Não se pode mais separar o contemplador da contemplação e do objeto contemplado: tudo se confunde nesta identificação, nesta união mistuca [...] (ROSENFELD, 2009, p. 179).

Sob esse aspecto da filosofia de Schopenhauer pode ser interpretado o poema Síntese³:

Noite silenciosa. Casa silenciosa.
 Mas sou a mais calma estrela,
 Eu também produzo luz própria
 Além dos limites de minha noite.

 Cerebralmente, voltei para casa
 De infernos, céus, lixo e gado
 E também o que se concede à mulher
 É obscura e doce masturbação.

 Revolvo o mundo. Agonizo a presa.
 E depois dispo-me na alegria:
 Não há morte, nem pó malcheiroso
 Que me leve, eu conceito, de volta ao mundo.

(Tradução: Claudia Cavalcanti)

³ Synthese: Schweigende Nacht. Schweigendes Haus. / Ich aber bin der stillsten Sterne, / ich treibe auch mein eignes Licht / noch in die eigne Nacht hinaus. // Ich bin gehirnllich heimgekehrt / aus Höhlen, Himmeln, Dreck und Vieh. / Auch was sich noch der Frau gewährt, / ist dunkle süße Onanie. // Ich wälze Welt. Ich röhle Raub. / Und nächstens nackte ich im Glück: / es ringt kein Tod, es stinkt kein Staub / mich, Ich-Begriff, zur Welt zurück.

Na primeira estrofe, a *Noite* (treva, escuridão) pode ser entendida como a vontade cega que tem sua voz calada – o desejo satisfeito –, sugerindo assim um clima de tédio sentido dentro da representação (*casa*). O turbilhão caótico e violento da ignorância volitiva é acalmado pela paz reluzente (calma estrela) da inteligência, que faz com que o eu-lírico retorne a um estado primevo de pureza ainda oculto, mascarado por trás da afirmação da representação da vida (*mulher*: sensualidade, vitalidade) e seus prazeres mundanos e superficiais (*doce masturbação*).

Em êxtase puro, despojando-se de sua vontade individual (*dispo-me na alegria*), o eu-lírico aprofunda-se ainda mais na “realidade verdadeira”, e, em seu momento distante e isolado (como estrela) de iluminação transcendente (*síntese*), não há o que possa embaçar ou atrapalhar a contemplação e conjunção com o todo supremo (Nirvana).

Além disso, uma interpretação possível sobre a natureza desse “Eu” presente no poema seria a consideração de que essa sua transcendência indica, ainda que vagamente, sua transfiguração da forma material (o som, quantificável em números) para a forma espiritualizada, que, para Schopenhauer, seria a própria linguagem objetivada da vontade, que, assim como as idéias platônicas, consiste na linguagem que expressa o em-si imediato do mundo: a música. Segundo essa abordagem, então, o sujeito lírico do poema é a própria música, a arte que, segundo o filósofo,

[...] nunca expressa ou copia o fenômeno, mas unicamente a essência íntima, o Em-si de todos eles, a Vontade mesma. O mundo fenomênico, ou natureza, e a música devem ser vistos como duas expressões distintas da mesma coisa (SCHOPENHAUER, 2003, p. 234).

Georg Trakl e a Fantasia Poética

“meu olho sonha continuamente imagens mais belas que qualquer realidade”

(TRAKL, apud CARONE NETTO, 1974, p. 22)

Georg Trakl parece ser, entre os expressionistas, dotado do talento poético que mais teria em comum com a filosofia de Arthur Schopenhauer. Portanto, julga-se aqui necessário fazer uma reflexão mais detida acerca disso.

De acordo com a hierarquização das artes apresentada por Schopenhauer, na qual ele explica sobre os meios de expressão que, em graus variados, provocariam no espectador da obra a visão de uma totalidade metafísica objetiva, isto é, não vinculada à sua subjetividade fenomênica particular e fragmentada, o filósofo conclui sobre a poesia que esta transmite as idéias por meio de conceitos abstratos que tornariam “[...] intuitivas ao ouvinte as Idéias da vida, o que só é possível com a ajuda de sua própria fantasia” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 193). Segundo o filósofo alemão, o poeta tem a função de comunicar tais idéias movimentando a fantasia com palavras, as quais surtiriam efeito não somente sobre a razão, mas também sobre o conhecimento intuitivo das idéias contido no ouvinte, pois cada homem possui um grau de percepção da idéia, mais acentuado em uns (como nos gênios), menos em outros.

Em relação à arte poética, o filósofo de Frankfurt elenca os meios pelos quais os poetas comunicam (poeticamente) as idéias dando exemplos de autores consagrados como Goethe, Shakespeare, Homero e Virgílio. Mas como será que ele reagiria diante da poesia trakliana? Provavelmente tomaria por suas as palavras de Ludwig Wittgenstein: “Não entendo esta poesia (de Trakl), mas seu tom me encanta. É o tom do verdadeiro gênio” (WITTGENSTEIN, apud ROSENFELD, 1959, p. 57).

O poeta austríaco nasceu em Salzburg, em 1887. Ingressou no curso de Farmácia e tornou-se farmacêutico do exército, o qual o enviara para o *front* em 1914, vindo a falecer na Cracóvia (Polônia) no mesmo ano, depois de ter presenciado a batalha de Grodek. Ele assistiu ao sofrimento dos feridos e, não estando preparado para esse choque, o poeta austríaco, que era viciado em narcóticos, foi internado em um hospital cracoviano após tentativa de suicídio, sob suspeita de ter enlouquecido, e lá morreu por overdose (provavelmente de cocaína).

Georg Trakl é um poeta de fantasia extremamente imaginativa, que desperta no leitor a intuição de um mundo possível, ainda que inacessível e não direta ou perfeitamente identificável, graças à polivalência semântica das palavras de sua poesia. Trakl poderia ser um gênio, mas, como atesta sua obra, também um louco, pois ambos são avessos ao princípio de razão que, segundo Schopenhauer, “espraia no espaço e no tempo o essencial de todas as coisas, a *Idéia*, em inúmeros e diversos indivíduos” (SCHOPENHAUER, 2003, 71).

O gênio e o louco conhecem as coisas isoladamente e não no encadeamento no qual elas se encontram com outras: o gênio, visto que seu modo de consideração arranca as coisas da torrente do curso do mundo para conhecer no indivíduo a *Idéia*, o representante de toda a espécie; o louco, porque perdeu o encadeamento nele mesmo, na medida em que o fio de sua memória é rompido (SCHOPENHAUER, 2003, p. 81).

Para Schopenhauer, portanto, a loucura consistiria em um estado mental em que o nexos da memória teria se perdido, deixando lacunas que o louco preencheria com sua fantasia. Nesse sentido, o filósofo alemão acredita que “todo homem possui um leve indício de loucura” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 80), pois boa parte do passado se perde em sua memória, podendo ser preenchida com idéias errôneas. Desse modo, a genialidade se relaciona com a loucura por ambas considerarem principalmente o momento presente com a clareza que ofuscaria o passado, esquecido nas trevas da lembrança. Assim sendo, o princípio de razão é abandonado, pois, enxergando apenas o presente diante de si, ignora-se a causalidade e o tempo que contribuíram na constituição de um (in)determinado espaço. E Georg Trakl é um poeta fantasioso, que muitas vezes não segue, de um verso para outro, nenhum (aparente) encadeamento de idéias, mas antes, conforme esclarece Modesto Carone Netto (1974, p. 15), uma “[...] junção de imagens descontínuas. Apresenta-se, dessa forma, como um conjunto de *metáforas visuais* agrupadas sem necessidade ‘lógica’, ou seja, reunidas num sistema semiológico em que uma não decorre necessariamente da outra, como acontece no discurso linear comum”. Esse processo metodológico de construção artística é chamado por Carone Netto, adotando a terminologia de Serguei Eisenstein, de montagem: “a simples combinação de dois ou três detalhes de ordem material proporciona uma representação perfeitamente acabada de outra ordem – psicológica”. (EISENSTEIN, apud CARONE NETTO, 1974, p. 16). O autor lembra ainda que o cineasta russo percebeu que os haicais e os ideogramas são construídos da mesma forma, pois dois elementos são combinados para formar um terceiro, diferente deles:

[...] o ideograma é uma *metáfora visual* engendrada por montagem de hieróglifos. O haicai, por seu turno, não é outra coisa senão esses mesmos hieróglifos transpostos em frases, ou seja, ícones montados num organismo mais complexo. Daí resulta a plasticidade e o laconismo desta poesia feita à base de fragmentos reunidos não mais por nexos causais explícitos, mas por outros que são apenas locais (CARONE NETTO, 1974, p. 16).

Segundo Carone Netto (1974, p. 17), Trakl é o poeta que intenta “quebrar a linguagem através da *alogicidade* da metáfora e da *descontinuidade* da montagem”, pois seu mundo é “desconexo, fraturado, ilógico” (1974, p. 18). Com seu método fragmentário, o poeta de Salzburg faz com que o leitor (homem comum) desperte a “loucura” dentro de si ao ter que preencher as lacunas (falta de nexos ou relação) com sua própria fantasia imaginativa, ampliando seu horizonte e “alargando-o para além do que lhe aflora na realidade e em sua experiência pessoal” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 64), ou seja, fazendo com que ele

vislumbre as idéias platônicas no ato da contemplação da obra artística. Mas é mais provável que Trakl fosse, conforme o pensamento schopenhaueriano, um gênio, pois “O homem sem gênio conhece [...] meramente as relações [...]; ao contrário, a essência que se exprime no fenômeno – as suas Idéias –, não a toma por verdadeira. As Idéias, entretanto, são justamente as que se impõem com frequência ao homem genial e de imediato reprimem o conhecimento das relações ou o turvam” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 64). Para o filósofo, as relações não são importantes, mas sim as coisas em si mesmas; e, como afirma Carone Netto (1974, p. 16), Trakl, “aproximando, num 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”. Portanto, o poeta austríaco, por meio de imagens desconexas (pouco se usa conjunções) encadeadas arbitrariamente levaria o espectador de sua obra poética ao conhecimento intuitivo das idéias puras, independentemente das relações que se estabelecem entre elas no processo de individuação. Dessa forma, as metáforas absolutas provavelmente são as que melhor poderiam elevar os indivíduos a essa condição absoluta, pois, como afirma Gerhard Neumann (apud CARONE NETTO, 1974, p. 94), “a metáfora absoluta seria um meio verbal para a apreensão de ‘algo’ que não é verbalmente exprimível”. A vontade seria esse elemento que não pode ser expresso por meio de conceitos, mas apenas por meio das idéias ou, como será demonstrado mais a frente, pela música.

Sobre o conhecimento do belo, que se origina a partir da natureza, e do sublime, que pertence ao âmbito da arte, explica Schopenhauer que, como algo puramente intuitivo, eles só podem ser concebidos de maneira desinteressada a partir da contemplação objetiva e despersonalizada, pois a identificação com a própria experiência e os desejos pessoais deve ser deixada de lado para que a contemplação estética seja pura, não corrompida pelo interesse da vontade pessoal do artista ou espectador da obra artística; e somente dessa forma é que se pode vislumbrar o mundo essencial por trás da aparência fenomênica da vida humana. A poesia de Trakl, conforme afirma Anatol Rosenfeld (1959, p. 62), “eliminara o ‘coração’ da poesia alemã”, isto é, aquilo que o teórico chama de “inocência” (imitação de sentimentos); e, assim, caracteriza-se como possuidora de um acentuado tom de impessoalidade, ou, como afirma Susana Kampff Lages (2002, p. 169) “uma subjetividade poética singularmente dessubjetivada.” Portanto, segundo Rosenfeld (1959, p. 59), “A melancolia dêsse versos não permite ser referida, a não ser de forma muito indireta, às mágoas pessoais do poeta”; e, 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” (p. 14) e esse constitui o efeito *pedra na água*: “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 [...]. São sobretudo os motivos centrais, da negatividade, que assim funcionam em Trakl: atingem o centro (o Eu) com a violência da pedrada, e propagam-se em significações inquietantes até ao infinito (BARRENTO In: TRAKL, 1992, p. 14-15).

O que é sublime, mais do que o que é belo, provoca no indivíduo uma elevação além da própria individualidade; e para conhecê-lo é necessário que, durante a contemplação estética, o indivíduo desconsidere os objetos que se apresentam à sua consciência para que, conseqüentemente, desconsidere as relações que eles guardam entre si, pois elas existem na forma do conhecimento pertencente ao princípio de razão. Para Schopenhauer, a maneira mais fácil para chegar a esse tipo de conhecimento é desprezar o que se relaciona com a vontade pessoal, e isso nos leva à contemplação solitária. Como exemplo, tem-se a contemplação da noite, que dificultaria o estabelecimento de relações entre os objetos e a vontade individual, graças à sua calma e escuridão. De acordo com as palavras do filósofo: “A noite é em si mesma sublime” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 107). Leve-se em conta o seguinte trecho de sua *Metafísica do Belo*:

Exemplos de impressão do sublime: a calma profunda e a solidão num espaço amplo já possuem algo sublime, porque são desfavoráveis à vontade, visto que não lhe oferecem em geral objeto algum, sem propriamente ameaçar o indivíduo com carência. Pense numa ampla e larga região, não abarcada por inteiro pelo olhar, o horizonte a perder de vista, solidão plena e silêncio profundo de toda a natureza, céu azul completamente sem nuvens, árvores e plantas na atmosfera imóvel, nenhum homem, nenhum animal, nenhuma corrente de água, a quietude mais profunda; então, no contemplador que aí se encontra, tem de originar-se uma certa angústia ou o sentimento do sublime. [...] A vontade [...] precisa de esforço e posse contínuos, por conseguinte a pessoa cujo conhecimento é sempre ativo apenas na relação com sua vontade sentiria aqui a angústia do vazio da vontade desocupada e, com redução de ânimo desencorajadora, seria sacrificada ao tormento do tédio. Ao contrário, para quem é capaz da consideração livre de vontade, o lugar descrito é como um chamado para a seriedade, para a contemplação, com abandono de todo querer e sua indigência: ele entra no estado do conhecer puro; entretanto, à calma e plena suficiência desse estado mescla-se como contraste uma lembrança da dependência e da pobreza do esforço da vontade necessitada de constante empenho: justamente por esse motivo uma tal cercania extremamente solitária e profundamente calma já possui um traço do sublime (SCHOPENHAUER, 2003, p. 106-107).

E Georg Trakl tem um poema que coincide bastante com essas idéias:

Calma e Silêncio⁴

Pastores enterraram o sol na floresta nua.

Um pescador puxou

A lua do lago gelado em áspera rede.

No cristal azul

Mora o pálido Homem, o rosto apoiado nas suas estrelas;

Ou curva a cabeça em sono purpúreo.

Mas sempre comove o vôo negro dos pássaros

Ao observador, santidade de flores azuis.

O silêncio próximo pensa no esquecido, anjos apagados.

De novo anoitece a frente em pedra lunar;

Um rapaz irradiante

Surge a irmã em outono e negra decomposição.

(Tradução: Claudia Cavalcanti)

Em primeiro lugar, o que chama a atenção nesse poema é o título, também presente no trecho acima: “calma profunda”, “silêncio profundo”. Nota-se também a impessoalidade do eu - lírico, que, segundo Ludwig Scheidl (1985, p. 413), não se coloca dentro de seu discurso a não ser indiretamente, por meio de figuras objetivas; assim, é representada a idéia de Humanidade: *pescador, observador, rapaz irradiante, Homem*. Após a constatação da supressão da subjetividade, leve-se em conta a sugestão de um espaço vago, mais amplo do que podem conceber a consciência e percepção humanas, por isso sua indeterminação. Contrariando o princípio de razão, as distâncias são aproximadas, unidas ou simplesmente desconsideradas (rosto nas estrelas, lua no lago, sol na floresta), não há relação de causa e

⁴ Ruh und Schweigen: Hirten begruben die Sonne im kahlen Wald. / Ein Fischer zog / In härenem Netz den Mond aus frierendem Weiher. // In blauem Kristall / Wohnt der bleiche Mensch, die Wang an seine Sterne gelehnt; / Oder es neigt das Haupt in purpurnem Schlaf. // Doch immer rührt der schwarze Flug der Vögel / Den Schauenden, das Heilige blauer Blumen, / Denkt die nahe Stille Vergessenes, erloschene Engel. // Wieder nachtet die Stirne in mndendem Gestein; / Ein strahlender Jüngling / Erscheint die Schwester in Herbst und schwarzer Verwesung.

efeito entre uma ou outra imagem, e o tempo é não linear, como se fosse suspenso no momento da contemplação. E tudo isso em um ambiente inicialmente crepuscular (pôr-do-sol) e, em seguida, noturno (lunar, estelar). Enfim, o sujeito lírico apresenta um conhecimento puro e desinteressado da paisagem, pois, destituído de vontade, não se relaciona com ela, e, portanto, tem seu querer suspenso. No último verso do poema, contudo, a condição humana, material e finita (dependente da vontade objetivada no princípio de razão) é lembrada, contrastando com o resto do poema, de aspecto mais espiritual e etéreo (*anjos, santidade, estrelas*).

Quanto ao material de que a arte poética trata, o filósofo de Frankfurt diz que o homem é seu principal objetivo, porque os baixos graus das idéias são mais bem representados pelas artes “inferiores” (como as artes plásticas) “[...] porque a natureza destituída de conhecimento, e também a meramente animal, manifesta quase toda a sua essência num único momento apropriado” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 204). O homem não é só sua figura física, é também dinâmico e essa dinamicidade, segundo o filósofo, é desenvolvida pela poesia por ela conseguir acompanhar a linearidade sucessiva do homem (ser temporal e finito). Interessantemente, conforme constata Rosenfeld (1959, p. 59), Trakl é “criador de um mundo verbal ‘abstrato’ em que se encontra inserida obscuramente, nas suas linhas essenciais, a situação do homem ocidental numa época tida como ‘terminal’”.

Segundo Arthur Schopenhauer, o primeiro meio de trazer à tona as idéias é a “composição dos conceitos” que darão vida à fantasia na mente do espectador, a qual será movimentada pelo jogo dinâmico de intersecção desses conceitos, modificados segundo a intenção do poeta. Para isolar o conceito principal de sua mediocridade mundana a fim de extrair-lhe seu ideal, o filósofo considera o epíteto como o mais eficaz termo de delimitação do objeto, retirando-o de sua universalidade até que alcance a intuição. Desse modo, “Os epítetos, portanto, empregados de maneira funcional, são o primeiro meio para colocar a fantasia em movimento, na medida em que conduzem da universalidade dos conceitos àquilo que é particular e determinado” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 195). Assim, a poesia de Trakl, rica em imagens, seria um bom exemplo do que falava Schopenhauer, pois os epítetos singularizam, ainda que de forma enigmática, o caráter universal do que é expresso, como nos poemas em que a universalidade do tema da decadência é “especificada” pelos adjetivos pertencentes a seu campo semântico: “outonal”, “leproso”, “podre”, entre outros.

De acordo com Schopenhauer, o segundo meio para movimentar a fantasia é construir de forma intuitiva o que será exposto e expresso. De certa forma, é como se o filósofo

dissesse que a expressão devesse ser exposta de forma que o sentimento do poeta a tornasse viva e autônoma, exaltando o leitor e arrebatando-o até a idéia. Para torná-la viva sem vulgarizá-la, posto que se deve isolar o objeto de contemplação, o poeta entrecruza intuitivamente os conceitos usualmente determinados de forma a singularizar sua universalidade. Julgando o filósofo que todos os grandes poetas intuem até mesmo o que não se conhece na efetividade (algo além de seu caráter empírico) e transformam essa “coisa intuída” em fagulha de possibilidade, Schopenhauer (2003, p. 198) comenta Dante e sua descrição do inferno: “a grandeza de Dante reside em ele possuir a verdade do sonho, ao passo que outros poetas têm a verdade do mundo real”. E Trakl, assim como Dante, possui a capacidade de intuir a partir de sua própria fantasia uma verdade onírica (interior), tal qual, como bem nota João Barrento, Baudelaire definia, em seus poemas em prosa, seu processo “sobrenaturalista” de composição, no qual o real é transfigurado em palavras (magicamente sugestivas e sensoriais), e o mesmo ocorre nos poemas em prosa do poeta austríaco, como nesse trecho de *Winternacht (Noite de Inverno)*: “Ein roter Wolf, den ein Engel würgt” [“Um lobo rubro, um anjo o estrangula”].

O filósofo de Frankfurt também explica que tais intuições provêm da fantasia dos próprios poetas e não de reproduções de conceitos já existentes na efetividade – como os imitadores que usam palavreado afetado sem qualquer emoção que não seja representação –, pois a intuição genial reproduz (no grau máximo) a própria idéia sem que seja necessário recorrer a expressões obscuras - tanto que o objetivo é clarear o caminho até as idéias. Coincidindo com esse raciocínio, a linguagem dos poemas de Trakl muitas vezes é composta por um léxico simples, que facilitaria o ato de contemplação da imagem vislumbrada.

O terceiro meio de dinamizar a fantasia é, segundo Schopenhauer, a captação da essência íntima da coisa. Para isso, considera que os grandes poetas, ao contrário dos não tão bons – que se afogam num mar de expressões sem realmente encontrarem a terra que procuram –, sempre encontram a expressão exata para expressar o que intuem, até mesmo com uma palavra, cuja imagem ganha vida em nossas mentes à medida que expressa a idéia em si. O filósofo alemão usa como exemplo a comparação entre reis e poetas, ambos cunhando suas próprias moedas (reis) ou expressões (poetas). É o que acontece nos poemas de Trakl quando ele usa expressões que lhe são características e próprias, como as que envolvem epítetos de cor e sinestésias: “Sombras azuladas”, “Vermelho arde o pêssego na folhagem”, “O tactear dos verdes degraus do verão”, etc.

Colocada como o quarto meio, a “brevidade da expressão” assume um papel importante para Schopenhauer. Ele acredita que a descrição pormenorizada funciona como um desvio, algo que nos despista de nosso objetivo, pois podemos nos enrolar no pensamento denso sem que encontremos a intuição. Sendo assim, o filósofo alemão afirma que os poetas devem escolher poucas palavras, mas muitas significações, evocando, desse modo, imagens várias e vivamente intuitivas. E a poesia do austríaco, como afirma João Barrento (In TRAKL, 1992, p. 12), é de um “minimalismo poético que vive de repetições e variações de palavras, de imagens, de sinestésias”; e, mesmo em sua “poeticidade minimalista” (caracterizada, por exemplo, pela obsessão pela monocromia), evoca inúmeros significados: “Contra a parede nua despedaça-se um esqueleto argênteo de criança”; “Argêntea, chora coisa doente”; “Sobre solas de prata deslizam vidas passadas”; “E as vozes argêntas das estrelas”; “Sob carvalhos baloiçamos em argênteo barco”; “Quando ele, de pés argêntos, ali fica”. Assim, na poesia trakliana “a repetição monótona dessas sinestésias [...] desrealiza o seu mundo e afasta as palavras da realidade empírica” (Rosenfeld, 1959, p. 60).

Por fim, Schopenhauer nomeia a combinação da precisão e da brevidade como “vigor da expressão”. Onde haveria expressão tão vigorosa senão nos poemas expressionistas? Alguns teóricos dividem o expressionismo poético em duas vertentes. Note-se, por exemplo, o estilo fragmentário (breve e preciso) de poetas como August Stramm, e até mesmo Trakl; este último citado como um representante de destaque da vertente poética “menos *extensa* e mais *intensa*, determinada pela concisão, pela visualidade, que se aproxima bem mais dos recursos da pintura” (GONÇALVES, 2002, p. 703).

Concluindo essa parte sobre a fruição da fantasia, Schopenhauer ressalta que a poesia é superior às artes plásticas por ser mais despersonalizada que estas, que apresentam imagens engessadas igualmente a todos, enquanto a poesia, por sua abstração, adequa-se mais fielmente à personalidade de cada indivíduo, estimulando não os olhos, mas sim a fantasia; e isso seria verdadeiro apenas para o artista, sem que a pessoa comum pudesse participar do processo de assimilação das idéias, como ocorre na poesia, em que cada um pode visualizá-las por si mesmo. Portanto, a poesia não tem uma imagem fixa, definida, mas sim sugerida, sua constituição imagética fica a cargo do leitor.

Arthur Schopenhauer faz ainda uma comparação entre história, experiência e poesia: a história e a experiência tratam dos homens isoladamente, enquanto a poesia considera sua universalidade, “[...] pois a história dá o verdadeiro no particular, a poesia, o verdadeiro em sua universalidade” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 205). A experiência, por sua vez, também

é individual e, portanto, não ajudaria a vislumbrar a totalidade das idéias. Além disso, a poesia trata, segundo ele, da essência íntima do homem; já a história, esta trata dos efeitos de suas ações, mas não delas propriamente ditas. A única vez em que o filósofo alça o historiador ao nível do poeta é quando afirma que eram grandiosos somente os que também eram poetas, pois eles completavam os dados que lhes faltavam com base na idéia: “[...] com isso, mesmo quando a verdade exterior não lhes é acessível, ou até é falseada, eles salvam a verdade interior, [...] a verdade da Idéia de humanidade”. (SCHOPENHAUER, 2003, p. 207). Em concordância com esse pensamento, nota-se que Georg Trakl escreve uma poesia ontológica, em que os traços pessoais e históricos desaparecem quase por completo, ou seja, uma poesia que apresenta, segundo Furness (1990, p. 29), “a imagem não como uma projeção da realidade, mas como uma verdade interior”.

Seguindo sua hierarquia artística, Schopenhauer considera, como lembra Rosenfeld (2009, p. 180), que as artes em geral “reproduzem apenas as idéias platônicas”, mas a música, que seria a “arte suprema, absoluta e ideal” (ROSENFELD, 2009, p. 180), seria a própria linguagem da vontade metafísica, não mediada pelas idéias, e, portanto, seria portadora de “força redentora”, “poder sedativo”, e “magia mística”:

A objetividade adequada da Vontade são as Idéias. Estimular o conhecimento delas mediante a exposição de coisas isoladas é o objetivo de todas as outras artes, as quais sem exceção objetivam a Vontade, todavia apenas mediatamente, isto é, por meio de Idéias. Ora, como nosso mundo nada mais é do que o fenômeno das Idéias na pluralidade, mediante sua entrada no *principium individuationis* (forma de conhecimento do indivíduo), a música, visto que vai além das Idéias, é também por inteiro independente do mundo fenomênico, ignora-o absolutamente e poderia, por assim dizer, existir mesmo que ele não existisse, algo que não se pode dizer das outras artes. De fato, a música é uma cópia e objetividade tão *imediate* de toda a Vontade como o mundo o é, até mesmo como o são as Idéias, cujos fenômenos variados constituem o mundo das coisas singulares. A música, portanto, não é de modo algum, como as outras artes, cópia de *Idéias*, mas cópia da própria Vontade, da qual as Idéias também são a objetividade (SCHOPENHAUER, 2003, p. 229-230).

Segundo Anatol Rosenfeld, essas idéias são tipicamente românticas e foram também usadas pelos simbolistas, que almejavam a transcendência espiritual pela palavra transformada em música, pois, conforme Schopenhauer,

[...] a música é incomparavelmente mais poderosa do que a linguagem, possui uma eficácia infinitamente mais concentrada e instantânea do que as palavras, que, por conseguinte, têm de ser anexadas a ela, têm de ser dissolvidas na música e ocupar por inteiro uma posição subordinada a esta, seguindo-a (2003, p. 237).

Desse modo, o filósofo alemão considera que o compositor, inconscientemente, possui o conhecimento da essência do mundo sem a “imitação intermediada por conceitos” (SCHOPENHAUER, 2003, p. 236). Da mesma forma, os poetas ainda expressam a vontade mediada pelos conceitos que trazem à intuição as idéias platônicas – como se a poesia ainda fosse composta pelo pensamento, enquanto a música dependeria unicamente dos sentimentos, sem qualquer lógica ou ligação ao princípio racional de individuação. Portanto, em sua filosofia estética a música, considerada como “linguagem universal” por ser capaz de exprimir a essência íntima de tudo que se nos apresenta, é superior à poesia, apesar de ambas combinarem perfeitamente: “a música em seu todo é a melodia da qual o mundo é o texto” (2003, p. 235). E o filósofo afirma, ainda, sobre essa conjunção entre as duas artes:

Que, entretanto, o canto com palavras compreensíveis nos alegre em especial provém do fato de, neles, nosso conhecimento mais imediato e o mais mediato estarem ao mesmo tempo, e em união, ocupados: o mais imediato é o da linguagem da própria música, e o mais mediato é o da compreensão dos conceitos indicados pelas palavras (SCHOPENHAUER, 2003, p. 236).

Georg Trakl, assim como os simbolistas, utiliza a musicalidade como forma de transcendência, de penetração em realidades ocultas, sendo ela uma arte redentora, “balsâmica”, mística, espiritualizada; entretanto, como nota João Barrento, “seu método é o dos simbolistas, mas elevado a um grau superior de ascese da linguagem” (BARRENTO In: TRAKL, 1992, p. 12); e, comentando o poema *Siebengesang des Todes* (Sétima Canção da Morte), Furness (1990, p. 64-65) diz que “O mundo remoto, luminoso, retratado aqui, os substantivos neutros sombrios e as correspondências herméticas são semelhantes ao mundo do simbolista; o uso de cores e imagens poderosas, contudo, coloca Trakl sem dúvida entre os poetas expressionistas”. O poeta de Salzburg trabalha a musicalidade não apenas com a sonoridade de seus versos, mas também com a sonoridade evocada pelo seu conteúdo – por meio de uma verdadeira “sinfonia sinestésica”: “flautas sombrias do outono”, “doces flautas pastorais”, “doces sonatas”, “Sinos rosados”, “Um suave toque de sinos”. A música, como a arte mais abstrata de todas, é a que mais estimula a fantasia de seu apreciador, posto que não faz referência a nada que possa estimular ou ser vinculado a sua vontade pessoal. Conforme João Barrento (1992, p. 10), Trakl tem uma “construção niilista do mundo” e constitui, ainda, uma “teologia negativa da existência”, e, de acordo com Anatol Rosenfeld (1959, p. 60), sua poesia tem a aparência de uma “expressão cifrada de um profundo senso de culpa, de um cair e decair irremediável”. O homem perdeu seu caráter espiritual, perfeito e eterno ao ser separado de sua idéia original para ser individualizado em matéria cheia de imperfeições,

temporal e espacialmente determinada, isto é, finita e decadente; e, separado da divindade, só lhe resta o profundo e incessante lamento, que o poeta expressa em forma de elegia. Desse modo, é como se o homem, agora separado de sua essência – identificada com Deus, ou, ainda, com a vontade schopenhaueriana – se sentisse responsável por ter se separado de sua origem metafísica, como se ela o tivesse abandonado, como se pode constatar no seguinte trecho do poema *Cântico da Noite*:

Da sombra de um sopro nascidos,
Erramos pelo mundo abandonados
E andamos no eterno perdidos
Sem sabermos a que Deus consagrados⁵.

(Tradução: João Barrento)

Para Rosenfeld (1959, p. 60), Trakl produz uma “poesia em que a queda por vezes parece transformar-se imperceptivelmente em elevação e redenção”. Nesse poema, a impressão do sublime (provocada pela noite) torna-se ainda mais poderosa ao se unir ao poder transcendente da arte musical, que expressa o em-si do mundo como o fazem as idéias platônicas, e o Homem de novo pode se unir à sua essência perdida ao esquecer-se de si mesmo e seu ser regido pelo princípio de razão:

Eu sou a harpa em ti a tanger,
E as últimas dores no meu coração
Cedem à tua negra canção,
Que me faz eterno e me apaga o ser⁶

A culpa, provocada por esse sentimento de derrelição, não pode ser remida, mas restam ao homem os momentos em que ele não a sente, como no ato da contemplação estética, durante o qual o ser humano chega ao conhecimento do sublime, se eleva sobre si mesmo e pode se sentir parte do Todo absoluto ou, melhor ainda, do Nada nirvanesco, onde

⁵ Gesang zur Nacht: Vom Schatten eines Hauchs geboren / Wir wandeln in Verlassenheit / Und sind im Ewigen verloren, / Gleich Opfern unwissend, wozu sie geweiht.

⁶ Ich bin die Harfe in deinem Schoß, / Nun ringt um meine letzten Schmerzen / Dein Dunkles Lied in meinem Herzen / Und macht mich ewig, wesenlos

não há mais consciência de sua individualidade sofredora. E essa poesia ontológica não é redentora apenas do artista, mas também do apreciador da obra de arte. Afinal, o poema de Trakl, como afirma Rosenfeld (1959, p.59), “constitui um mundo poético autônomo, em alto grau desligado da realidade empírica, quer psíquica do poeta, quer material do mundo exterior” e que nos prende dentro dele, não nos permitindo voltar ao mundo empírico. Podemos ver isso no poema “Síntese”, de Gottfried Benn, pois temos nossa subjetividade apagada durante a contemplação estética, existindo, então, apenas a obra de arte diante de nós.

Considerações finais

Arthur Schopenhauer, proclamando a realidade como dependente da subjetividade dos indivíduos – a representação – é um filósofo que veementemente influenciou a produção artística do século XX. Isso vale principalmente para o expressionismo literário, no qual as personalidades perturbadas representavam a situação decadente do mundo ocidental, muito ligado ao cientificismo e ao artificialismo do avanço tecnológico que ameaçava suprimir a existência psicológica sob espessa camada de fumaça, poeira e padronização. O homem lutava contra seu semelhante pela sobrevivência e afirmação de sua individualidade e vontade pessoal assim como, para Schopenhauer, a vontade de viver, impulso cego e irracional, não se reconhece como uma e se divide em inúmeros e infinitos fragmentos que lutam consigo mesmos para se afirmarem.

O pessimismo schopenhaueriano fora profundamente compartilhado por seus conterrâneos que sabiam não mais ser possível o ajuste entre o homem e seu meio social e ambiente. Precisando de uma válvula de escape, eles fugiam para o ermo íntimo da própria subjetividade (contra a automatização das relações pessoais e o rumo dos fatos históricos), para a alienação da loucura (contra a racionalidade exacerbada) ou para outro mundo para além desse, em direção à transcendência mística que anularia o sofrimento. Neste último item engloba a poesia de caráter místico (como a de Trakl), que, segundo Caeiro (1983, p. 433) tende para uma religião sem dogmas, na qual o divino é a essência do homem, sendo Deus a sua imagem ideal.

Os poetas Gottfried Benn e Georg Trakl, os dois maiores expoentes do expressionismo literário em língua alemã, são bons exemplos de construção estética da falta de sentido da

vida, do mundo, da sociedade. Benn ironizou cinicamente o exagerado artificialismo de seu tempo com a desconstrução niilista da imagem humana; Trakl utilizou a ausência de marcas subjetivas em seu discurso para expressar a mais funda angústia da subjetividade perturbada do ser humano. Ambos os poetas, cada um a seu modo, produziram uma poesia ontológica fortemente influenciada pelo pensamento schopenhaueriano, ainda que por meio de outras correntes filosóficas, estéticas, psicológicas que o absorveram ou foram por ele influenciados.

Contudo, não se pretendeu de maneira alguma, nesta pesquisa, assinalar para uma interpretação unilateral e fechada da poesia expressionista (sobretudo a de Benn e a de Trakl), e sim apresentar uma possibilidade de interpretação, suscitando a curiosidade para uma questão que pode ser mais bem trabalhada ou investigada em um momento oportuno.

Referências bibliográficas

- BARRENTO, João. *Expressionismo alemão: antologia poética*. Sel. Trad. Intr. Notas João Barrento. Lisboa: Ática, s/d.
- CAEIRO, Olívio. O expressionismo. In: *Oito séculos de poesia alemã: Antologia comentada*. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1983.
- CAVALCANTI, Claudia. *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. Org. e trad. Claudia Cavalcanti. São Paulo, Estação Liberdade, 2000.
- FURNESS, R. S. *Expressionismo*. Trad. Geraldo Gerson de Souza. São Paulo: Perspectiva, 1990.
- GONÇALVES, Aguinaldo José. A estética expressionista na pintura e na literatura. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- HEISE, Eloá. A lírica expressionista de Gottfried Benn. In: _____. *Pandaemonium Germanicum*. n. I, p. 11-19, 1997.
- LAGES, Suzana Kampff. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.
- CARONE NETTO, Modesto. *Metáfora e Montagem: um estudo sobre a poesia de Georg Trakl*. São Paulo, Perspectiva, 1974.
- ROSENFELD, Anatol. Dois expressionistas. In: _____. *Doze estudos*. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- ROSENFELD, Anatol. Do impressionismo ao expressionismo. In: _____. *História da literatura e do teatro alemães*. São Paulo: Perspectiva, 1993.
- ROSENFELD, Anatol. Arthur Schopenhauer. In: _____. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000a.
- ROSENFELD, Anatol. Nietzsche e o irracionalismo. In: _____. *Texto/Contexto II*. São Paulo: Perspectiva, 2000b.
- ROSENFELD, Anatol. Influências estéticas de Schopenhauer. In: _____. *Texto/Contexto I*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- SCHEIDL, Ludwig. *O pré-expressionismo na literatura alemã: Georg Heym, Georg Trakl, Ernst Stadler*. Coimbra: Biblioteca Geral da Universidade, 1985.
- SCHOPENHAUER, Arthur. *Metafísica do Belo*. Trad. Apres. Notas Jair Barboza. São Paulo: Unesp, 2003.
- SHEPPARD, Richard. O expressionismo alemão. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989a.
- SHEPPARD, Richard. A poesia expressionista alemã. In: BRADBURY, Malcom; MCFARLANE, James (Org.). *Modernismo: guia geral*. Trad. Denise Bottmann. São Paulo: Companhia das Letras, 1989b.

SOUZA, Ricardo Timm de. Filosofia e expressionismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). *O Expressionismo*. São Paulo: Perspectiva, 2002.

TRAKL, Georg. *Outono transfigurado: ciclos e poemas em prosa*. Trad. e Prefácio João Barrento. Lisboa: Assírio e Alvim, 1992.