

PROCESSO DE MODULAÇÃO NO POEMA E NA PINTURA:

Georg Trakl e Edward Munch

Aguinaldo José Gonçalves (PUC –GO)

Resumo:


Este artigo se propõe a discutir o procedimento de *modulação* em arte como elemento determinante na fundamentação do objeto estético, tanto nos movimentos da literatura e sobretudo da poesia, quanto nas obras advindas de outros sistemas icônicos ou indiciais. O artigo elege alguns poetas do expressionismo alemão, como Georg Trakl, que produziram desrealizações sintáticas, lexicais, prosódicas e semânticas. O interessante é mostrar esses procedimentos nas artes plásticas, aqui figurativizados na pintura de Edward Munch. Como resultado, demonstramos que os movimentos tensivos, seja no signo verbal, seja no ícone, dependem do grau de articulação entre a instância sígnica da semiótica e de sua instância semi-simbólica.

Palavras-chave: Intersemioticidade; Modulação; Pintura; Poesia.

O processo de construção da arte nas suas várias categorias expressivas realizado por meios distintos de linguagem respeita sempre três instâncias das quais não é possível fugir. Referimo-nos aos seguintes passos determinantes: *composição*, *realização* e *modulação*. Essas três instâncias independem do grau de profundidade da obra realizada. Desde que a função, poética ou estética, seja hierarquicamente posta em evidência haverá sempre a manifestação desses graus de construção artística. Entretanto, vale notar, que, num trabalho considerado de excelência, as instâncias construtivas adquirem um grau de aprofundamento e complexidade que vai determinar os pontos nevrálgicos de *contenção* e de *contensão* da obra.

Evidentemente nos dois conceitos está presente o que a semiótica greimasiana passa a denominar de "aspectos tensivos". Gostaríamos de assinalar que tanto no processo de composição (primeiro grau de distribuição sígnica do espaço inventivo); de realização (operacionalização da linguagem na distribuição decisiva dos signos); e de modulação (instância fulcral da compleição da obra), existem graus diferenciados de articulação e de aprofundamento do trabalho artístico.

Chegamos aqui ao fundamento que conduz o presente artigo. Consiste em assinalarmos a instância da modulação como universo sem o qual inexistiria o trabalho de arte. Modular significa elevar o processo construtivo ao seu grau maior dentro das




limitações de cada autor ou de cada trabalho artístico. Modular significa integrar pelo processo de desrealização sígnica as dimensões do signo enquanto representação do referente ou do objeto, plasmando o *estilhaçamento* gerador das esferas semi-simbólicas da linguagem. Dessa esfera dependera a resultante do objeto intencional criado. Quão maior for a profusão entre signo e semi-símbolo e quão maior for a harmonia dessa conjunção podemos afirmar que mais intensa, mais completa, sera a obra.

Faremos aqui uma espécie de introdução a questão; um anúncio talvez. O tema é complexo e de alta valia para os estudos intersemiticos. Assim, elegemos para abordarmos parte do assunto, alguns trabalhos do expressionismo alemão, mediante os profícuos momentos criativos daquele movimento e o modo como sistemas verbais e visuais se relacionaram.

Algumas “guias” do expressionismo alemão: a força da lírica

Ao perscrutar certos textos, principalmente os textos poéticos daqueles que se consideram como os líderes do movimento, a intensidade do que se denominara expressionismo recai na década anterior a explosão da primeira guerra mundial. No olhar mental de todos os melhores apresentadores e críticos do expressionismo, há sem dvida, uma intensa influência do pensamento de Nietzsche (e Strindberg) nos autores desse período. Sobretudo, nessa fase primeira, a literatura esteve voltada para a crítica ao *status quo* da sociedade alema, com valores profundamente arraigados na burguesia e mesmo no modo de se compor das autoridades militares sem olhos para a condição social real da população carente.


Os ndices estticos que se manifestam nas outras artes, principalmente na música de Shoenberg e na pintura expressionista alema que atravessaram as fronteiras da Alemanha bem antes que a literatura, valem muito para que possamos compreender os aspectos mais decisivos da literatura. Para se compreender o espírito de um determinado movimento esttico, é fundamental que se conjugue os aspectos manifestados nas suas variadas formas de expressão. Nesse sentido, pensando nas relações comparadas dos sistemas distintos, lembramos da feliz expressão de Ulrich Weisstein: “mútua iluminação das artes”. Cada arte, devido o meio que lhe propicia se manifestar, vale-se



dos seus recursos próprios. E esse veio apreende o sentido que nem sempre a outra arte seja capaz de apreender com tanta intensidade.

O irracionalista específico entre os expressionistas é o grande poeta Gottfried Benn (1886-1956). Suas poesias têm forma tradicional: o metro, as rimas, vistas superficialmente, poderiam ser de um poeta romântico. Também são - e isto é uma das grandes qualidades da poesia de Benn - muito musicais. Poesias como “Anemona, Trunkene Flut” (Enchente Embriagada), “Leben” (Vida) e outros têm, apesar de toda a exaltação dionisíaca dos instintos, algo da beleza melancólica de Trakl e algo da meditação filosófica de Rilke. Mas o espírito que se informa é totalmente diferente; a filosofia é a de um desespero infinito e a melancolia é a de catástrofe inevitável. A catástrofe veio. Preparado para tanto pelo seu biologismo e pelo seu nietzscheanismo, Benn aderiu em 1933 ao nazismo, manifestando-se de maneira surpreendente e repelente. Desistindo das últimas veleidades de fazer poesia “dionisíaca”, voltou-se, nos *Poemas Estáticos*, para um objetivismo seco: a filosófica nietzschiana, anti-histórica, agora lhe serve para opor ao mundo das evoluções e decomposições e putrefações da História, o mundo estático e imperecível da arte. Mas atrás das expressões aparentemente calmas dessa poesia “estática” se descobre o mesmo desespero de sempre. Benn sempre foi niilista. Mas é grande poeta. Excetuando-se a figura singular de Trakl, é Benn o maior poeta do expressionismo alemão e, também, o mais “moderno”. Seus recursos de sintaxe e metafóricos não têm nada que ver com a poesia de grito inarticulado; são altamente artísticos e tem, conscientemente, relações com a poesia, a outro respeito muito diferente, de Rimbaud e Valéry, de Eliot e Maiakovski. Esse antieuropeu decidido reenquadrou a poesia alemã no panorama da poesia européia.

Era necessário que aparecesse um olhar poético fervoroso e competente que, segundo ele, pudesse extrair o R-X da cidade com tal clareza e intensidade que a vencesse. Esse olhar surgiu e conseguiu. Tratou-se do poeta Georg Heym. O que para muitos críticos mais impressionou neste poeta é que nascido na Hirschberg, Silésia, um provinciano que veio para Berlim, tornou-se um visionário, um surrealista super-Berliner, como jamais alguém havia visto antes. Heym amava as explosões de cores nas pinturas de Van Gogh e desejava um dia transcriá-las em palavras. O poema dos poemas para ele era *Le bateau ivre* de Rimbaud. Viu em Berlim, até mesmo por não conhecer cidades como Paris, uma espécie de síntese de todas as grandes cidades e pela



imaginação, Heym conseguiu realizar uma poesia metonímica e intensa onde, segundo ele, não haveria lugar para a dialética. A visão de Heym manifestada em suas obras pode, dentro do que podemos compreender por expressionismo, revelar a alma, o eixo desse movimento. O grau de ironia do poeta era como ferrugem espalhada sobre um alumínio lúcido. Berlim insistia em ser alumínio, em seus costumes, em sua música tradicional, em seus folguedos teatrais. E contra tudo isso se colocou a intensidade expressionista do poeta. Tudo que se opunha aos seus olhos, à sua percepção ferina e crítica, ele passava a odiar, mas odiar por meio de manifestações competentes, imagens flamejantes e toda uma dimensão estética que conseguia apreender tudo isso.

Arriscaria dizer que a primeira geração expressionista caracterizou-se, historicamente, por certo princípio de captação ou profetização da eminência da Primeira Guerra Mundial. A intensidade de euforia determinou de maneira singular essa geração mais do que qualquer outro movimento estético. O número de participantes, bem como a rede do cotidiano que delineou a atmosfera do movimento é bem maior que as obras produzidas que permaneceram e às quais hoje temos acesso. Entretanto, como vimos realizando, alguns artistas tiveram relevância muito grande pelo que conseguiram produzir e pelo que ficou de suas obras. Dentro desse atormentado espírito que conduzia todos os participantes, cada um seguia por uma determinada vertente idealista, difícil de especificar pela sua versatilidade. É o caso, por exemplo, do poeta Ernst Stadler (1883-1914). Um temperamento viril e tempestuoso, descrevendo em versos longos, whitmanianos, o êxtase erótico-sexual e sensações semelhantes inspiradas por uma corrida em trem de estrada de ferro, rapidíssimo, ou por um ataque de cavalaria, nas manobras do exército. Stadler acreditava que a guerra, desencadeando os instintos, pudesse ser a suprema realização dos anseios do homem moderno. Profetizou-a, desejando-a ardentemente. Quando em 1915 chegou a publicar-se seu volume *Aufbruch* (Partida), o poeta já estava sepultado em solo francês; morreria num ataque de cavalaria.


Outros poetas: Jakob Hoddis (1887-1942); Kurt Hiller (1885); envolvidos na Revista *Aktion*. É importante assinalar que a primeira geração do Expressionismo se encerra como o estourar a guerra de 1914.

Uma poesia para a posteridade: Georg Trakl

Pelos casebres de barro trepa uma vinha purpúrea,
Sonoros feixes de trigo amarelado,
O zumbir das abelhas, o vôo do grou.
À noitinha os ressuscitados encontram-se em atalhes rochosos.

Alguns tipos de relações intersemióticas repousam num gesto mental traduzido por um movimento abstrato ou ao menos não perceptível aos olhos e aos sentidos imediatos de nosso corpo ou de nossa percepção tangível. Trata-se de uma espécie de sentimento compreendido no modo junguiano ou por mais que possa parecer incongruente, na visão de Emmanuel Kant na obra *Crítica da Razão Pura* ao analisar o que denomina de *SENSIBILITÉ* para mostrar os elementos da sensorialidade que vão além dos cinco sentidos. Vale aqui, indicarmos as considerações da fenomenologia de Merleau-Ponty ao desenvolver suas ilações sobre "o visível e o invisível" às questões concernentes "ao olho do espírito" para a analisar, neste último caso, a pintura de Paul Cézanne. O movimento sintático e semântico da poesia de Trakl se constrói pelo desajuste dos contornos e dos desconfortos em busca de uma compreensão que se procura em vão das nuances inusitadas da materialidade dos signos. Dentro da retórica plástica, poder-se-ia dizer que o mesmo ocorre com os elementos tensivos das composições do pintor Edward Munch.

Para a tradição literária, sempre há um ou dois artistas que resistem aos turbilhões de um movimento de ideias, de uma revolução que se insere num painel de convulsão em busca de uma metamorfose de valores engenhando uma obra, capaz de interferir decisivamente na evolução da forma. Tratando-se especificamente de poesia, raros são aqueles (mas eles sempre existem) que, além de bem representar seu momento junto aos demais companheiros de geração, deixam para o futuro o seu legado. Este legado muitas vezes se manifesta em forma de "estranha incompreensão" ou de enigma. É o caso desse poeta expressionista Georg Trakl que recebeu esse grande elogio de um dos maiores pensadores do século, Luigi Wittgenstein: "Não entendo a poesia de Trakl, mas me deslumbra, e não há nada que me dê melhor idéia de gênio." Sua poesia se realizou no apogeu do movimento expressionista, entre os anos de 1912 a 1914 e, mesmo denunciando os traços de referência do que vivenciava, fez-se poesia em que forma se impôs para suscitar os sentidos e determinar sua universalidade. O caminho



encontrado por Trakl é aquele de todo grande poeta: conferir à imagem e ao ritmo a condução da poesia. Entretanto, a imagem e o ritmo de sua poesia, ou ambos conjugados num só tom desenham uma forma que se pode denominar estilo e é esse estilo que fica na mente sensorial do leitor depois de conviver com alguns de seus poemas. Aparentemente simples, a sua poesia faz juz ao que definiu Hölderlin sobre a poesia lírica: “Metáfora contínua de um sentimento único”. Para lembrar os princípios mallarmaicos (apesar da grande diferença dentre os dois poetas) a poesia de Trakl cumpre todos os passos que devem cumprir um grande artista, sobretudo da palavra que lida com um meio cujas duas faces se relacionam, em princípio, arbitrariamente. Para Mallarmé, o trabalho construtivo da poesia deve passar, primeiramente, por um processo de composição, depois de realização e, finalmente, modulação. Leiamos o seguinte poema do poeta alemão:


Meu coração ao crepúsculo

No crepúsculo ouve-se o grito dos morcegos.
Dois cavalos saltam no gramado.
O ácer vermelho sussurra.
Ao andarilho surge no caminho a pequena taberna.
Maravilhoso o sabor de vinho novo e nozes.
Maravilhoso: cambalear bêbado na floresta crepuscular.
Pelos galhos negros ressoam sinos aflitos.
No rosto pinga orvalho.
(1912)

Zu abend mein herz

Am Abend hört man den Schrei der Fledermaüse.
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.
(1912)

Escolher um bom exemplo da poesia de Trakl é praticamente impossível devido a homogeneidade com que se apresenta sua obra. Entretanto, temos em “Meu coração ao



crepúsculo” uma escolha que bem servirá para que possamos adentrar um pouco nesta poesia e apresentar alguns de seus procedimentos que diríamos, expressionistas, para não dizer modernos. A metáfora-título “meu coração ao crepúsculo” nos remete de imediato ao temário romântico, ao subjetivismo exposto e linear da maioria da poesia romântica. Porém, ao dizermos metáfora-título, estamos nos reportando à contravenção do título em relação aos versos do poema. Enquanto nele, por meio de um procedimento sinedótico, o poeta se vale da imagem do coração precedida da primeira pessoa e seguida de uma metonímia romântica (crepúsculo) nos iludindo para uma expressão poética própria do romantismo, o corpo do poema nos conduz para um universo de imagens extremamente visuais, marcadas pelas justaposições metonímicas que apenas se interagem pelo movimento das próprias sensorialidades que vão penetrando no texto. Esse procedimento de justaposição também se estende ao procedimento sintático do poema. Os oito versos que compõem a única estrofe, correspondem a oito orações independentes o que determina o caráter totalmente paratático que vai cada vez mais encontrar ressonância na poesia moderna do século XX e nos experimentalismos da poesia dos anos 50 e 60 de vários países, inclusive na poesia brasileira. .

Mas de todos os poetas influenciados por Hölderlin, só um, o primeiro, foi grande. Georg Trakl (1887-1914). Foi um jovem boêmio muito triste, perdido na vida provinciana de Salzburgo, então cidadezinha adormecida, poeta conhecido só de alguns poucos amigos em Innsbruck e Viena. Morreu em 1914, em Cracóvia, atrás da frente de batalha, por superdose de soporífero, talvez suicida. Não é possível definir em poucas palavras a poesia de Trakl: confundem-se nela influências aparentemente incompatíveis, de Hölderlin e de Baudelaire, a paisagem barroca de Salzburgo e a paisagem primitiva, rústica, dos arredores, um crasso naturalismo de camponês e a música mozartiana, sensibilidade inédita às cores e a mais rara harmonia do verso, rica vida onírica e herética revolta religiosa. Considerado pela crítica, como autor de poemas incomparáveis em toda a literatura alemã. A classificação de Trakl como poeta da primeira geração expressionista tem bons motivos, além dos cronológicos: certas coincidências com o contemporâneo e conhecido Georg Heym (não se conheciam pessoalmente); a atitude de revolta contra a época; a morte prematura. Mas nenhum desses detalhes dá a medida da grandeza de Trakl. Seu hermetismo não esconde, mas

revela a beleza de uma arte intemporal; sua melancolia não é romântica, mas existencial; sua forma é menos holderliniana que seu espírito. Críticos da maior responsabilidade colocam-no acima da poesia de Georg Heyn e de Hofmannsthal, mas até acima de Rilke. Em termos recentes, sua fama começa a romper a barreira linguística que condena ao meio-desconhecimento no mundo a poesia lírica alemã; Trakl já é admirado na França e na Inglaterra.

Um exemplo especial de relação intersemiótica: Georg Trakl e Edvard Munch

Calma e silêncio

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 a frente anoitece em pedra lunar;
Um rapaz irradiante
Surge a irmã em outono e negra decomposição.


(tradução: Cláudia Cavalcante) - Georg Trakl





Neste artigo anunciaremos alguns traços sejam do poema de Trakl sejam da pintura E. Munch que indiciam os movimentos retóricos das duas obras e as correspondências entre analogias profundas que acaba por representar relações homológicas entre artes plásticas e literatura. Falando de maneira plural assinalamos aqui aspectos que se manifestam em camadas distintas das duas linguagens. Não podemos até os dias atuais falarmos de uma morfologia própria da linguagem plástica, mas podemos falar de uma Gramática que dê conta de leituras do código verbal. Entretanto, as referida Gramática fornece subsídios para que possamos penetrar no processo inventivo das obras plásticas. É assim que podemos abordar de maneira lógico-expressiva sobre a linguagem da pintura. A propósito, uma vez que, como no poema, a pintura engendra significação, é mister que ela possua os elementos constitutivos de um objeto promovedor de sentidos.

No poema, a alta gama de singularidade se manifesta numa espécie de desorganização os elementos pertencentes a cada uma das camadas linguísticas que compõem o texto. Existe uma disparidade entre os elementos da camada lexical em que




o fio condutor se faz pela sequência ou melhor, pela contiguidade de elementos díspares dentro de uma forma que teóricos da poesia moderna T. S. Eliot e Ezra Pound denominaram de *correlativo-objetivo*. O poema de Trakl dentro daquelas invenções expressionistas se compõem por meio desses correlativos que acabam gerando uma atmosfera de elementos inusitados que ao mesmo tempo apresentam-se num processo de desrealização e profunda harmonia capaz de engendrar e materializar esferas do sentimento, abstratas, que não permitem uma possível enlevação eufórica, mantendo-se como se fosse na linha do horizonte, com olhos quedos, delineadores da disforia. Diríamos ainda, que, o poema indica para alguns pontos de luz que são imediatamente abafados pelo teor disfórico de certa revelação.

Esses aspectos serão aprofundados em ensaios posteriores. Da instância lexical passaríamos às instâncias imagéticas, que fervilham no poema como resultantes do que denominamos *correlativo-objetivo*. Dentre as imagens que melhor contribuem na composição em harmonia do poema, destacam-se epítetos e semi-sinestésias marcantes nos procedimentos de iconização do abstrato nesse poema de Trakl. Aquilo que seria quase impossível de ser analiticamente demonstrado no poema, isto é, suas nuances sintáticas, passa a ser intensivamente contornado na plasmação bidimensional do quadro de Munch.

Seja em “O Baile” ou na “Morte no Quarto da Doente” os procedimentos utilizados por E. Munch apresentem aspectos ou traços de estilo bastante similares aos desencontros macro e micro estruturais da poesia de Trakl. Em ambos os quadros o artista consegue criar uma “sintaxe plástica” numa perfeita conjunção entre formas e cores que geram uma linha espessa na construção dos sentidos da pintura. Especificamente em “Morte no Quarto da Doente” o artista cria um amálgama entre os elementos da pintura e acaba gerando o que na poesia denominamos *plano imagético* gerador da metáfora visual. Ao olhar para o quadro nossos olhos não sabem por que caminho transitarem mediante a forma engendrada na composição da obra. Munch cria tons cromáticos difíceis de se definir e esses tons parecem dar o perfil determinante dos sentimento buscado pela obra.

O interessante é que a questão do vazio e a questão da ausência preenchem o espaço bidimensional por meio dos elementos presentes. A ausência é encontrada na



presentificação, repetimos, de elementos ausentes. Perguntar-se-ia: de que modo é figurativizada a noção de morte no quarto? O observador não consegue visualizar um elemento figural que possa delinear m possível personagem doente, mas, com certeza, apreende o sentimento de morte sobretudo nos componentes semi-simbólicos articulados. Neste breve comentário vale notar o modo como o artista à moda do poema de Trakl atenua, “abafa”, “os tons primários”, fazendo gerar outros que intensifica a relação tensiva entre euforia e disforia. As manchas cromáticas que prefiguraria “tempos de euforia”, acabam por gerar um movimento descendente do qual emergem figuras humanas que comporiam o espaço da doente. Esse espaço é invadido pelo “espaço da morte”, marcado por tons e entretons de laranja desmanchado, azul acinzentado e o esverdeamento insípido das paredes do quarto. Nesse ir e vir das cores nasce o que denominamos uma sintaxe plástica em cujos nichos compostos de personagens ou atores, faces da morte, são plasmados dentro de uma retórica e de um movimento difícil mas que a pintura soube construir.

Assim, deve-se notar que, tanto a obra pré-expressionista de E. Munch quanto a poesia expressionista de Trakl, denunciam homologicamente os universos da ruína desrealizadora, que a arte moderna viria apresentar com mais ousadia durante todo século XX.

Referências

KANT, E. *Critique de la raison pure*. Trad. fr. Avec note par A. Tremesaygues et B. Pacaud. Paris: PressesUniversitaires de France, 1971.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *O olho e o espírito: seguido de A linguagem indireta e as vezes do silêncio e A dúvida de Cézanne*. São Paulo: Cosac&Naify, 2004.

WEISSTEIN, U. *Comparative Literature and Literary Theory: Survey and Introduction*. Trad. W. Riggan. Indiana, Indiana University Press, 1974.