

O mito de orfeu e a imagem de unterwelt na obra de Yvan Goll (1891-1950)

BRAGA, Mariana Araujo / Universidade de São Paulo - mariana.braga@usp.br

Tipo de trabalho: ponencia

» *Palabras clave: Mito de Orfeu, Unterwelt, Yvan Goll*

» *Resumo*

Ao considerar a presença de Orfeu na lírica de Yvan Goll (1851-1950), duas obras imediatamente se destacam: o ciclo de poemas *Der neue Orpheus, eine Dythyramben* (1918) e o poema, de nome semelhante, “*Der neue Orpheus*”, cuja última edição revista foi publicada em 1924 no livro *Der Eiffelturm*. Tanto os poemas presentes no ciclo quanto o poema de 1924 guardam semelhanças estreitas entre si. Em ambas as obras mencionadas, Goll enuncia uma mudança de perspectiva na leitura do personagem mitológico, que deixa de ser o herói grego com poderes de encantar a natureza e acalmar as feras com seu canto mágico, para aproximar-se do mundo dos homens. Tal aproximação, entretanto, se dá através de figuras decadentes e do ambiente saturado das grandes cidades. O Orfeu de Goll já se esqueceu da Grécia e limita-se a tentar cobrir de música todas as dores de um mundo outonal, livrando o homem, mesmo que por um ínfimo momento, de seu submundo de sofrimentos e misérias. Nesta apresentação, serão discutidos o mito de Orfeu e sua relação com a concepção de *Unterwelt* na lírica de Yvan Goll, especialmente em sua obra publicada entre 1918 e 1930.

» *Yvan Goll (1891-1950): um poeta das margens.*

Voltar-se para a obra de Yvan Goll é necessariamente afastar o olhar do centro e movê-lo para as margens ou para as fronteiras que marcaram sua trajetória. Sob este prisma, é possível conceber Goll e sua obra - se é que podemos separá-los desta maneira – como um conjunto coerente. Nascido judeu e registrado como Isaac Lang em 1891 em St. Dié des Vosges, a primeira margem que marca sua vida é aquela que separa a França da Alemanha, portanto, uma fronteira real, concreta e política. St Dié des Voges é uma cidade do nordeste da França, situada na região fronteira da Lorena, que sofreu, ao longo da história recente, ao menos duas anexações por parte do que hoje denominamos Alemanha. Em 1898 após a morte de seu pai, Goll se muda com a mãe para a cidade de Metz, que havia sido anexada pela Alemanha em 1871, e portanto

é educado em língua alemã e frequentaria o curso de Direito da Universidade de Estrasburgo, obtendo o grau de doutor em 1913.

A sina itinerante que teve início ainda na infância de Goll o acompanhará durante sua vida adulta, marcando suas composições poéticas. Sobre o tema, ele declarará mais tarde: “*Judeu por destino, por acaso nascido na França e por um carimbo qualificado como alemão*”¹. O elo estreito que marca o escritor com suas origens e com sua língua materna é, para o poeta alsaciano, uma relação de andar às margens, próximo do limite entre territórios e línguas. Há uma necessidade premente de equilibrar-se entre identidades que se mesclam e que estão em permanente embate. O contexto histórico da juventude de Goll não pode ser ignorado, tendo nascido na França e se naturalizado alemão, a escalada do conflito entre as duas nações às vésperas da Primeira Guerra Mundial fez com que o poeta tomasse a decisão de exilar-se na Suíça, junto de outros autores em situação semelhante. Mais uma vez o homem de fronteiras se manifesta: França, Alemanha e agora Suíça. É nesse período de turbulência que Goll teve seu primeiro grande poema publicado: “Der Panamakanal” (1914). O poeta trabalharia posteriormente com diversas versões do mesmo poema, havendo alterações significativas entre elas e que renderam o artigo ‘*Orpheus’ Unterschrift faksimiliert?*’ *Yvan Goll’s Bilingualism and Der Panama-Kanal*, de Robert Vilain.

Apesar da publicação de “Der Panamakanal”, que posteriormente entraria na antologia expressionista *Menschenheitsdämmerung* (1919), de Kurt Pinthus, até 1914 Yvan Goll era um autor relativamente desconhecido. Ao mudar-se para a Suíça, como aponta Margareth Rogister (1997), o futuro de Goll ainda era bastante incerto. Alegando o pacifismo como razão para o exílio, é possível que a dupla origem tenha contribuído para essa decisão. Reconhecido como alemão, ele poderia ter sido convocado a lutar pela Alemanha, mas seria para ele muito difícil lutar contra a França, cuja cultura e língua sempre fizeram parte da sua vida. É a partir de então que Goll transforma sua vivência às margens em matéria literária. Ele passa a contribuir com jornais pacifistas e busca estabelecer pontes entre culturas. Publicou *Elegies Internationales. Pamphlets contre cette guerre* em 1915, *Requiem. Für die Gefallenen von Europa*, em 1917 e em 1919, já em Paris, publicou os ensaios *Die drei guten Geister Frankreichs*, em que procura apresentar ao público alemão três grandes artistas franceses: Diderot, Cézanne e Mallarmé. Concomitante a essas obras, traduziu para o francês obras dos poetas alemães Gottfried Benn e Franz Werfel, bem como traduziu para o alemão autores como Mauriac e Blaise Cendrars. Segundo o poeta, “*na França, durante anos, se fez como se do outro lado, no antigo país inimigo, não existissem bons poetas ou artistas*” (Goll, apud BARBOSA, 2011). Goll evidentemente tomou para si a tarefa de criar pontes – literárias – que unissem as margens. Era também uma tentativa de conciliar identidades que o formavam².

¹ durch Schicksal Jude, durch Zufall in Frankreich geboren, durch ein Stempelpapier als Deutscher bezeichnet.

² A questão identitária que perpassa a obra de Goll fica explícita e é um dos temas centrais do longo poema “A canção de João Sem Terra”, publicado em 1936, três anos antes de sua mudança para os Estados Unidos.

O limiar entre as margens se manifesta também em outras atividades desenvolvidas por Goll ao longo de sua vida. Michael Knauf, autor do artigo “Ein Autor zwischen den Avantgarden” (1926), relata que o poeta escreveu artigos para diferentes jornais diários e semanais, representou a editora Leipzig-Rhein Verlag em Paris, atuou como editor e escreveu contribuições para revistas/periódicos alemães e franceses. Ele atuou como funcionário, autor e co-editor de diferentes periódicos e almanaques em Roma, Bruges (Les journal des Poètes), Zagreb (Zenit) e Praga Front (Devetsil). Influenciou, dessa maneira, a recepção de autores tchecos e iugoslavos pela literatura moderna alemã e francesa. Em seus artigos e ensaios, Goll comentava o desenvolvimento social e cultural da Alemanha e da França e colocava-as em relação com os conceitos de Expressionismo, Futurismo, Cubismo e Surrealismo; assim, envolveu-se com as correntes europeias de vanguarda dos anos dez e vinte. Tal trajetória permite depreender que Goll viveu às margens não somente em relação às questões identitárias, que moldaram sua relação com as línguas alemã e francesa e com a gênese de sua própria obra, mas também em relação aos movimentos de vanguarda que fervilhavam no início do século XX. A inquietude de Goll dificulta, até mesmo, que possamos chamá-lo – como temos feito até o momento nesta breve apresentação – de “poeta”. Ele foi poeta, dramaturgo, ensaísta, romancista, crítico literário e mentor de muitos jovens escritores, especialmente após sua mudança para os Estados Unidos em 1939. O viver às margens é, dentro da trajetória de Goll, uma experiência de não fixar-se, seja geográfica ou estilisticamente, de experimentar as bordas dos movimentos, de tocar as extremidades sem enredar-se por definitivo em nenhuma. É, em partes, o que Paul Celan – criticamente – chamaria de experimentar por aí (Herumexperimentieren)³. Para viver em pontos de intersecção, é preciso estar na borda, no limiar.

É a partir desse lugar fronteiro que Goll lança suas redes e onde sua poética se torna mais interessante e *interessada*. A partir de 1919, ao mudar-se para Paris com a esposa Claire, Goll volta-se então para a árdua tarefa de construir pontes entre culturas. A palavra ‘ponte’⁴, para referir-se à obra de Yvan Goll, me parece adequada para falar desse esforço contínuo em unir através da arte duas nacionalidades marcantes para a formação de sua identidade (pessoal e artística), entretanto, acredito que a palavra rede talvez seja mais compatível para falar do diálogo de Goll com as chamadas literaturas periféricas. O trabalho de Goll expandiu-se primeiro para o leste europeu, buscando reconhecer que “*neue Ländern rufen hintern Ural, hintern Balkan, hinter allen Ozeanen ihren Willen zum Leben, zur Kraft. Jungen Ländern. Junge Menschen.*

³ Para Juliana P. Perez (2006): A busca do indivíduo por um caminho – que pode ser vista em Celan como uma das condições da possibilidade da poesia – está em clara oposição ao generalizado “Herumexperimentieren” (experimentar por aí) com palavras, que na verdade não seguem um caminho, mas se deixam vender em qualquer esquina (“Straßenecke”).

⁴ Tomo emprestado aqui o termo pontes de Regina S. Campos, de seu texto Yvan Goll uma ponte para a América Latina” (2005).

*Ihr erstes Wort na uns ist elektrisch*⁵. Seu envolvimento com o Zenitismo, movimento de vanguarda servo-croata, foi muito além de traduzir obras de autores pertencentes ao movimento para o francês ou alemão, Goll chegou mesmo a editar uma revista com esse nome. Ao final dos anos 20 Goll aventurou-se na criação de alguns haicais, como atesta Maria Aparecida Barbosa em seu texto “Les cinq continents, a antologia de Goll– apelo (po)ético cosmopolita” (2011).

Tanto a expansão para o leste europeu, quanto ao oriente já indicavam uma forte tendência de estabelecer diálogos com literaturas fora do eixo França-Alemanha e não é surpreendente que o interesse de Goll tenha se estendido até a América Latina. A antologia “Les cinq continents” abre portas para que esses escritores latinoamericanos entrem em contato com uma modernidade “universal” não mais centrada unicamente no modelo francês. Somente um homem de fronteiras poderia estabelecer essa rede de comunicações, que é mais do que uma via de mão dupla, é uma encruzilhada.

Presença de Orfeu

A figura de Orfeu, tal como a de ‘Unterwelt’ – que aqui optamos por não traduzir – surge inserida e intrinsecamente ligada ao contexto das margens que perfazem a vida e obra de Goll. Elas atuam como marcas literárias das experiências limiares do autor e servem de aporte para a reflexão de Goll sobre a arte e seu contexto histórico. São materializações dessa experiência de enfrentamento da realidade à partir das bordas. Não se pode dizer de Orfeu, como não se pode dizer de Goll, que haja univocidade em sua figura. Mário de Andrade (1955) – escritor brasileiro de quem Goll chegou a ler e comentar alguns poemas – certa vez declarou: “*Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta, mas um dia afinal eu toparei comigo...*”. Goll apresenta perfil semelhante a Orfeu, figura híbrida, também. Não surpreende, portanto, que seja a essa figura que Goll tenha recorrido para compor parte de seus poemas ao final dos anos 10 e início dos anos 20. Não seja o caso de afirmarmos que Goll tenha recorrido à figura de Orfeu por uma identificação pessoal direta, mas sem dúvida o herói trácio carrega em si múltiplas experiências que o tornam uma figura rica e cheia de possibilidades, não somente para Yvan Goll, mas para outros autores que recorreram à Orfeu em suas experiências artísticas.

Dessarte, ao investigar a figura do herói trácio como personagem que emerge na literatura desde os antigos até destacados autores do século XX, é fundamental considerar tal multiplicidade de traços a ele atribuídos. Caracterizá-lo como músico e poeta, digno representante das artes, não é incorreto, mas não abrange a multiplicidade de suas características. Por conta dessa variedade de traços, o herói surge com muita

⁵ Novos países gritam atrás dos Urais, atrás dos Balcãs, atrás de todos os oceanos sua vontade de viver, sua força. Países jovens. Povos jovens. A primeira palavra que nos dirigem vibra elétrica. (Tradução de Maria Aparecida Barbosa) Zenit: GOLL, Ivan. "Der Expressionismus stirbt". In: Zenit 1-8, 1921: 8. Disponível na Biblioteca Digital Mundial online em 18/07/2016: <http://www.wdl.org/en/item/2327/zoom/#group=1&page=8.>

frequência na literatura ocidental. No livro *Antike Mythen in der europäische Tradition*, de Heinz Hofmann (1999), são citadas diversas obras que retomam o mito de Orfeu: a Fábula d' Orfeo, de Angelo Poliziano (1479), a ária de Christoph Willibald Glucks (1762), a pintura *Landschaft mit Orpheus und Euridyke* (1650), de Nicolas Poussin, a poesia "Urworte orphisch" (1820), de Goethe. Autores como Novalis e Hölderlin viam Orfeu como "Pai da poesia". Podemos ainda mencionar autores alemães como Rilke, Gottfried Benn e Ingeborg Bachmann. Para Hofmann, entre os séculos XVI e XVIII dois aspectos de Orfeu foram enfatizados: seu papel como filósofo e religioso e sua capacidade poética. Para o século XIX e XX será importante também seu papel civilizador e harmonizador ou uma tentativa disso, como poderemos observar nos poemas "O Novo Orfeu" (1924) e "Unterwelt", presente no ciclo *Der neue Orpheus* (1918) de Yvan Goll.

A cronologia de Orfeu na obra de Yvan Goll

Entre 1917 e 1926 a figura de Orfeu é frequentemente visitada por Yvan Goll a partir da ressignificação do mito, de uma proposta nova, que seria diferente da tradição. A repetição do título "O novo Orfeu", em francês e alemão, seja nos poemas ou nas coletâneas, corroboram essa ideia. Barbara Glauert-Hesse faz uma edição das obras de Yvan Goll, que nos permite recuperar a seguinte cronologia:

1917 – Goll escreve o poema "Le nouvel Orphée", que seria uma primeira versão do poema que leremos mais adiante.

1918 – Publicação de um ciclo de poemas intitulado *Der neue Orpheus, Eine Dithyrambe*. Há a possibilidade de que uma primeira versão em alemão do poema "O novo Orfeu" tenha sido publicada em 1918 na revista *Die Aktion*, importante periódico vinculado ao Expressionismo, mas ainda não pude verificar. A editora das obras de Goll não confirma essa hipótese.

1923 – Goll publica uma coletânea de poemas, também intitulada *Le nouvel Orphée*, livro dividido em três partes, com poemas escritos entre 1917 e 1921. Dentre estes, o poema "Le nouvel Orphée", que fora escrito em 1917.

1923 – Goll escreve o poema "Der neue Orpheus"/ "O novo Orfeu" (segundo Glauert-Hesse).

1924 – Publicação do livro *Der Eiffelturm. Gesammelte Gedichten/ A torre Eiffel*. Poemas reunidos. A obra está dividida em duas partes: I-poemas épicos. II. Poemas líricos. O poema que leremos adiante foi publicado na abertura dos poemas épicos. A tradução de Cláudia Cavalcanti está mais próxima dessa versão.

1926- Kurt Weill transforma o poema numa cantata para soprano, violino solo e orquestra.

A questão do Unterwelt e sua recorrência na obra de Goll

A concepção de Unterwelt como o submundo da delinquência e exclusão social nas grandes cidades não é novidade no que se refere às obras expressionistas. Por ser um movimento majoritariamente antiburguês, a geração de artistas do período dedicou especial atenção aos marginalizados pela sociedade, cada vez mais voltada para o desenvolvimento do capital.

Ludwig Rubiner (1881 – 1920), poeta, crítico literário e ensaísta do expressionismo, definiria os marginalizados socialmente com as palavras a seguir:

Quem são os camaradas? Prostitutas, poetas, subproletários, coletores de objetos perdidos, ladrões ocasionais, ociosos, casais de amantes em meio a um abraço, desatinados religiosos, bêbados, desempregados, comilões, vagabundos, assaltantes, críticos, dorminhocos, canalhas. E em alguns momentos todas as mulheres do mundo. Somos a escória, a ralé, o desprezo [...]. (Cf. Grosse, 1996, p. 11, apud Cavalcanti, 2005, p.20)

Claudia Cavalcanti (2005: 20), em seu texto “Em busca do êxtase”, reafirma, ao comentar o excerto de Rubiner: “*eram heróis todos aqueles que rompiam com a burguesia e habitavam o submundo das metrópoles: (marginais – manifestos – guerra – burguesia – submundo: o glossário expressionista só aumenta)*”. Yvan Goll não se furtou a esse tema. É notável, todavia, que tal qual sua multifacetada experiência literária, essas imagens não tenham servido somente como metáfora dos marginalizados pela sociedade burguesa, mas apresentem em seu bojo outras questões pertinentes à época do autor, como as reflexões sobre a função do artista e da arte e as relações entre a antiguidade clássica e a modernidade. A presença de Orfeu na obra de Goll está ligada à ideia de Unterwelt, concepção que engloba, segundo Vilain (2013), duas perspectivas:

- a) Presença das subclasses dos desempregados, criminosos, prostitutas, artistas de cabaré, bêbados, entre outros;
- b) A vida em si mesma, no momento presente, em oposição à ideia de transcendência após a morte.

“Unterwelt” (1918)

A despeito de analisarmos nesta apresentação, por finalidades práticas, o poema “Unterwelt” individualmente, não é possível ignorar que ele faz parte de um ciclo maior de sete poemas que compõem a obra de Yvan Goll publicada originalmente em alemão, em 1918, e à qual ele intitulou *Der neue Orpheus. Eine Dithyrambe*. A unidade que congrega os poemas em *Der neue Orpheus* é mais estreita do que aquela manifesta em outros ciclos de poemas de Goll, como o que seria publicado também sob o título de *Unterwelt*, em 1919. Há uma continuidade que liga um poema ao outro, especialmente enfatizado pelo forte caráter narrativo. É possível dividi-los em episódios, sendo que o primeiro, que aqui nos interessa particularmente, descreve Orfeu e sua relação com o mundo mítico e o mundo dos homens.

No que concerne à poemas com caráter narrativo, há diversas possibilidades de suas realizações na lírica, desde a antiguidade. Os próprios ditirambos clássicos, tomando como modelos aqueles de Píndaro e Baquilides, tinham certo apelo narrativo, pois não tinham como princípio a expressão dos sentimentos de um eu, embora fosse comum a figura do poeta se manifestar para fazer um intermédio entre o mundo dos deuses e dos homens. O foco central de tais ditirambos era cultuar à Dioniso, usando para isso de histórias vinculadas ao nascimento do deus, por exemplo. Ou em suas ações. Mais do que apresentar traços épicos, como Goll faz com frequência em outros poemas, *Unterwelt* está estruturado como uma narrativa em forma de poema.

O primeiro traço épico que se destaca é a extensão do poema. Trata-se de um conjunto de vinte e seis estrofes, cada qual contendo entre três ou duas linhas, com exceção da estrofe nº20, com quatro linhas, e a última, nº26, com uma linha. O uso da palavra linha ao invés do verso que aqui apresentamos se justifica no fato do autor não se preocupar em dividir o poema em versos. Vide o exemplo abaixo:

Estrofe 2: [...]

Um seine Leier kamen die gelben Tiger geschritten. **Adlernester** wohnten in seinem Haar.⁶ [...]

Como esse verso já evidencia, não há regularidade métrica na construção dos versos. O autor, ao invés disso, guia-se por uma estrutura paratática das sentenças. Apesar de não haver regularidade na métrica, a estrutura do poema é, em todo caso, regular. A já referida estrutura paratática, a formação das orações, a quantidade de orações em cada estrofe e a forma como elas se conectam seguem o mesmo preceito do princípio ao fim, com raras exceções. Os hinos de Goll não foram construídos à semelhança dos hinos homéricos no que se refere à métrica. O traço épico está presente, mas a métrica não é em hexâmetros dactílicos. Ao invés de obedecer a este esquema métrico, Goll opta por versos livres, mas de longa extensão, como os que vemos desde a primeira estrofe:

Estrofe 1

Orpheus war der ewige Dichter der Welt. In seinem Geist lag die Landschaft Doris.
Olivenwälder rauschen im Wind seiner Liebe. [...]

Estrofe 3

Die jungen Blumen feierten Hochzeit in seinem Gesang. Der Wasserfall blieb plötzlich in reuiger Geste erstarrt. [...]

A estrutura paratática empregada por Goll em *Unterwelt* não é estranha à alguns textos da antiguidade clássica e já era vista em Homero. Estes já seriam, segundo Paulo Martins (2007: 04) “*característica de certo tipo de elocução não-orgânica, isto é, não caracterizada pela unidade ou pela dependência dos enunciados*”. Empregamos o termo parataxe neste estudo no sentido como Martins a conceitua, em seu texto “Parataxe e Imagines” (2007: 04):

⁶ Em volta de sua lira caminhava o tigre amarelo. Ninhos/ de águia moravam em seu cabelo.

[...] parataxe é a relação entre proposições, frases, sintagmas nos quais não está explícito o conectivo de subordinação ou de coordenação, que marcam a dependência ou independência entre elas [...] no primeiro caso há dependência semântica e sintática e no segundo há independência sintática e dependência semântica”.

A grande maioria das estrofes em *Unterwelt* é formada por esse tipo de estrutura, como a primeira e a terceira, acima citadas, demonstram. Há uma independência sintática, que não oculta a dependência semântica, mas a torna menos explícita, deixando a cargo do leitor estabelecer a conexão entre elas. Apenas em casos específicos essa regularidade é quebrada, como nos raros casos de orações subordinadas. Um dos poucos casos no poema *Unterwelt* aparecem respectivamente nas estrofes 14 e 15, conforme abaixo:

[...] Estrofe 14

Schwarz troff der Arbeiterzug durch die Vorstadt, **wie ein Begräbnis**. Gäule schleppten Möbelwagen an den grauerbauten Horizont.⁷

Estrofe 15

Der Straßentunnel war in den harten Wintertag gebohrt. Er führte zur tiefen *Unterwelt*, **wo Schlot schwer droht und der vergrabene Dynamo rumort**.⁸

[...]

Nas duas estrofes acima, as orações subordinadas não aparecem acidentalmente. Elas introduzem elementos descritivos que qualificam a oração principal. No primeiro caso se estabelece uma comparação explícita: o comboio operário é equiparado a um elemento fúnebre, ou seja, melancólico, triste. No segundo caso, ainda ligado à esfera da melancolia, há uma especificação de *Unterwelt* que direciona não para a morada mitológica dos gregos, mas para o mundo dos homens e de suas paisagens cinzas, dominadas pelas fábricas e pelas máquinas. *Unterwelt* é, sob esta perspectiva, o próprio mundo dos homens e de sua rotina soturna, sem poesia. A figura de Orfeu assenta-se muito bem a este olhar precisamente porque ele tem a característica de quem transita entre o polo da vida e da morte ou entre o Hades e o mundo dos vivos. Se há um herói capaz de fazer tal travessia, este é Orfeu. Ainda mais importante, ele o faz usando-se não de astúcia ou da perícia na guerra, como outros o fizeram, mas de sua habilidade artística. O conteúdo acima destaca-se a partir da quebra da regularidade paratática, que até então fora apresentada em prol de um ritmo irregular que evidenciaria a relação de *Unterwelt* com a realidade dos homens e o aspecto fúnebre que cerca o trem operário em destaque na estrofe 14.

Quando a estrutura varia, normalmente há uma mudança significativa no poema. Tomemos como exemplo a última estrofe: ela finaliza o poema com uma sentença independente, simples: *Und Orpheus stieg in die menschliche Unterwelt*. Após longas descrições tanto da realidade de Orfeu quanto da realidade humana e constatando o estado angustiante e lúgubre desta última, a entrada de Orfeu no mundo dos homens anuncia uma mudança, que será realizada nos poemas seguintes. Ela é decisiva e em termos de ação, o ápice do

⁷ Negro gotejava o comboio operário através do subúrbio, como um/ funeral. Cavalos arrastavam carroças no/ horizonte cinzento.

⁸ O túnel rodoviário fora perfurado no rigoroso dia de inverno. Ele/ conduzia para um profundo submundo, onde a chaminé pesadamente ameaça e o/ dínamo enterrado rumoreja.

poema. É justo, portanto, que haja precisamente neste ponto uma quebra do ritmo que anuncia novas expectativas. É como se no final do poema fosse anunciado um recomeço, que só se realizará de fato nos poemas seguintes⁹.

O narrador coloca em paralelo o mundo de Orfeu e o mundo dos homens e faz, concomitantemente um contraste de ambas as realidades com vistas à uma objetividade, embora em alguns momentos a subjetividade lírica transpasse a objetividade épica. Tal subjetividade, entretanto, não dita o tom do poema, mas o particulariza, e através do contraste, torna-o, em certos momentos, mais suave e belo. Na estrofe nº 12, é possível perceber essa sutileza:

[...] Estrofe 12

Packträgern lag der Koffer heiß auf dem Rücken **wie die Atlaskugel**. Am Güterbahnhof piffen die bösen Maschinen **und überfahren des Bahnwärters Sehnsuchts Herz**.¹⁰ [...] (grifo nosso)

A visão da máquina que atropela o *coração nostálgico* do sinaleiro não é uma descrição objetiva dos fatos, a subjetividade lírica irrompe através da narrativa e o acontecimento simples da partida do trem é dotado de uma perspectiva interiorizada, que suaviza a descrição e dá ao texto contornos poéticos mais nítidos. Goll mimetiza aspectos da estrutura épica, como fizera Homero, por exemplo, nos hinos à Dioniso ou à Afrodite, mas não evita totalmente a subjetividade lírica. Ainda que não haja a marca do eu ou da primeira pessoa em estrofes como a acima citada, a subjetividade que se manifesta cumpre um papel importante de ligar, à sua maneira, as duas margens presentes no texto: Orfeu e os homens. Ao comparar as malas que o carregador traz sobre as costas ao globo de Atlas, há uma presença lírica que relaciona o mundo dos homens, permeados pelo sofrimento, ao mundo do titã Atlas e seu castigo de suportar em seus ombros o mundo. Em outros trechos, a subjetividade lírica será precisamente o que estabelece a relação entre Unterwelt e o atribulado estado da humanidade. Novamente, Goll volta às margens. Orfeu, será então a figura ideal para que tal relação se estabeleça. Além de ser essa “figura anfíbia a transitar entre os polos da vida e da morte” (cf. José Paulo Paes, 1993), ele era sacerdote do deus Apolo, mas também afeito ao culto à Dioniso. De certa forma, ele é uma figura que une os polos apolíneos e dionisíacos, questão tão importante nas reflexões poéticas de diversos intelectuais do período, como Nietzsche e Gottfried Benn.

“O novo Orfeu” (1924): o inesperado no seio do esperado¹¹

Quando um texto literário recupera um mito já abundantemente presente na tradição literária, como é o caso de Orfeu, questões de intertextualidade estão automaticamente implicadas. Tiphayne Samoyault (2008)

⁹ São eles: II-Boulevard, III-Absynthschenke, IV-Globus-Kino, V Café, VI-Wildnis, VII-Absolution.

¹⁰ O carregador trazia a mala sofregamente sobre as costas como a/ esfera de Atlas. Na estação de mercadorias apitava a máquina maligna/ e atropelava o coração nostálgico do sinaleiro.

¹¹ “O sentimento humano de satisfação suscitado pelo aparecimento do inesperado no seio do esperado; não se pode pensar em um sem pensar no outro.” (Jakobson, 2003)

afirma sobre isso: “*Não basta à atualização [do mito] adaptar uma história a um novo contexto, ela se encarrega das significações anteriores ao mesmo tempo que da significação presente.*”

No poema “O novo Orfeu” essa ideia está explicitamente colocada. Declara-se desde o título que há um Orfeu ou traços de Orfeu anteriores que serão contrapostos a uma nova versão. Esse é o mote principal a partir do qual se desenvolve o texto. É preciso primeiro retomar uma ideia de Orfeu, ou, para utilizar as palavras de Samoyault, encarregar-se das significações anteriores para ao mesmo tempo construir a significação presente. Acredito que essa seja a primeira ocorrência no poema do que Roman Jakobson chamou de *o sentimento de satisfação suscitado pelo aparecimento do inesperado no seio do esperado*¹². Há para o leitor uma imagem de Orfeu que vem de uma tradição literária consagrada, que está dentro do horizonte de expectativa do leitor e então se desvelam, ao longo do poema, um novo Orfeu, com características que quebram essa expectativa. Um Orfeu menos deus e mais homem, extremamente prosaico e, por vezes, até patético, como no trecho a seguir:

Orfeu: quem não o conhece:	Orpheus: wer kennt ihn nicht
1,78 m de altura	1 m 78 gross
68 quilos	68 kilo
Olhos castanhos	Augen braun
Testa estreita	Stirn schmal
Chapéu engomado	Steifer Hut
Certidão de nascimento no bolso do casaco	Geburtsschein in der Rocktasche
Católico	Katholisch
Sentimental	Sentimental
A favor da democracia	Für die Demokratie
E músico de profissão	Und von Beruf ein Musikant ¹³

O novo Orfeu de Goll trabalha no limiar. E o uso da palavra ‘trabalha’ não é fortuito. Com efeito, Orfeu não é somente um músico do outono, mas um músico do outono *por profissão*, com toda a carga que o ‘ser profissional’ exige na modernidade. Orfeu não está mais diretamente vinculado à natureza, mas aos homens. Os homens do mundo estão na miséria espiritual e cultural. São homens presos num submundo, da mesma maneira que Eurídice era prisioneira da morte no Hades. O papel de Orfeu ao voltar ao submundo era buscar Eurídice, e no poema de Goll o papel de Orfeu é libertar a humanidade de um submundo formado por cidades profundamente tristes, feitas de argamassa, lata e papel. Os homens são extremamente pobres de experiências e tal pobreza contrasta com a riqueza material apresentada por esse mesmo homem na estrofe seguinte, o qual tem riquezas materiais, veste-se bem, participa da cultura centro-europeia com marca dos antigos impérios, tem traços da riqueza moderna, mas parece pobre de experiências, de beleza. “*Pobre de lua, vento e pássaros*”.

De que lhes valem hoje genciana e camurça	Was sollen ihm heute Enzian und Gemse
Os homens estão na miséria	Die Menschen sind elend

¹³ (GOLL, Yvan. O novo Orfeu. In: Der Eiffelturm, 1924. Trad. Claudia Cavalcanti)

Prisioneiros de profundo submundo
Em cidades de argamassa
De lata e papel
Ele precisa libertá-los
Os pobres de lua de vento e de pássaros

Gefangen in tiefer Unterwelt
In Städten von Mörtel
Von Blech und Papier
Sie Muss er befreien
Die Armen an Mond an Wind an Vögeln.

O novo Orfeu apresentado por Goll atua também às margens. Ele não é determinado como um artista específico, mas como vários. O herói trágico, assim como o eu-lírico do poema de Mário de Andrade e semelhante à Goll, é “*trezentos e trezentos e cinquenta*”. São artistas ilustres ou desconhecidos, que através de aulas de piano, concertos de órgão, cinemas e gramofones cantam o amor humano e a liberdade. Orfeu é rico e pobre, ele vai de Atenas para Berlim, do clássico ao moderno. Os antigos doces riachos são abandonados e Orfeu atravessa a margem para o lado da miséria humana. Agora faz o seu número entre uma “yankeegirl” e um “Schlangemensch”. Ao sair do limiar grego, sublime, Orfeu desce ao submundo, e é capaz de sentir e tentar aliviar as dores do mundo. O alívio, entretanto, é tão breve, que fica comprimido entre duas atrações vulgares. O final do poema é trágico: Orfeu espera Eurídice numa estação de trem e a vê, não bela e sublime como se imagina Eurídice, mas pobre e comum, com a maquiagem borrada e um guarda-chuva velho. Ao tentar resgatá-la do submundo medíocre, ele olha para trás e a perde uma última vez.

E Orfeu olha em volta
Ele olha em volta – e já quer abraçá-la
Tirá-la pela última vez do seu Orco:
Ele estende a mão
Levanta a voz
Em vão! A multidão não o ouve mais
Ela recua para o submundo o cotidiano
e o sofrimento!
Orfeu sozinho na sala de espera
Parte com uma bala o coração em dois!

Und Orpheus sieht sich um
Er sieht sich um – und will sie schon umarmen
Zum letzten Mal aus ihrem Orkus holen:
Er streckt die Hand
Er hebt die Stimme
Umsonst! Die Menge hört ihn schon nicht mehr
Sie drängt zur Unterwelt zum Alltag und zum Leid
zurück!
Orpheus allein im Wartesaal
Schießt sich das Herz entzwei!

Ao refletir sobre o papel do artista a partir da figura mitológica de Orfeu, Goll carrega nas cores sombrias e apresenta-se pessimista, com uma visão crítica do mundo moderno. Não há entusiasmo pela velocidade moderna e pela verticalização. Se a velocidade e verticalização estão na estrutura do poema, é porque elas são as formas de expressão que Goll considerou adequadas para tratar do mundo que surge nas primeiras décadas do século, mas de forma alguma ele se entusiasma pela modernidade; ao contrário, mantém sempre uma relação crítica. Não há saída para a miséria dos homens. O papel do artista fica relegado, portanto, a propiciar pequenos momentos de alívio que não são duradouros e estão entremeados às dores do mundo e sufocados por elas. A libertação definitiva da humanidade, a saída do submundo, não acontece e Orfeu só vê uma saída ao impasse: o suicídio.

Bibliografia

- Andrade, Mário de (1955). *Poesias Completas*. São Paulo: Martins Editora, p. 221.
- Campos, Regina S (2005). Yvan Goll: Uma ponte para a America Latina. In: Rivas, Pierre. *Diálogos interculturais*, São Paulo: Hucitec.
- Cavalcanti, Cláudia (2000). *Poesia Expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade.
- Goll, Ivan (1921). "Der Expressionismus stirbt". In Zenit 1-8, 1921: 8. Disponível na Biblioteca Digital Mundial online, Disponível em: <<http://www.wdl.org/en/item/2327/zoom/#group=1&page=8>> Consulta: 18/07/2016
- Goll, Yvan (1996). *Die Lyrik in Vier Bänden*. Editado e comentado por Barbara Glauert-Hesse. Berlim, Argon.
- Hofmann, Heinz (1999). *Antike Mythen in der europäische Tradition*. Attempto.
- Jakobson, Roman (2003). *Linguística e Comunicação*. São Paulo, Cultri.
- Knauf, Michael (1996). *Yvan Goll: Ein intellektueller zwischen zwei Ländern und zwei Avantgarden*. Berna, Berlim, Frankfurt, Nova York, Paris, Viena, Lang.
- Martins, Paulo (2007-2008). "Parataxe e Imagines". En *Revista de Estudos Históricos e Filosóficos da Humanidade. Campinas*, nº 24. Disponível em: <file:///C:/Users/Mariana/Downloads/804-2195-1-SM.pdf>. Consulta: 2017-07-19.
- Perez, Juliana P (2006). "À margem do abismo: uma interpretação poetológica de "Zürich, zum Storchen" de Paul Celan". En *Pandaemonium Germanicum: Revista de estudos germanísticos/Departamento de Letras Modernas. Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humans. USP. N. 10*.
- Pinthus, Kurt (1920). *Menschheitsdämmerung*. Berlin: Ernst Rewohlt Verlag.
- Rilke, R. M (1993). *Poemas*. Seleção, Tradução e Introdução de José Paulo Paes. São Paulo, Companhia das Letras.
- Rogister, Margaret (1927). "Yvan Goll, Switzerland and the First World War". In: Yvan Goll-Claire Goll: texts and contexts. Orgs. Robertson, Eric & Vilain, Robert, Amsterdã: Atlanta. .
- Samoyault, T (2008). *A intertextualidade*. São Paulo: Hucitec.
- Vilain, Robert.(1997) 'Orpheus' Unterschrift faksimiliert? Yvan Goll's bilingualism and Der Panama Kanal. In: *Yvan Goll-Claire Goll: texts and contexts*. Orgs. Robertson, Eric & Vilain, Robert. Amsterdã, Atlanta, 1997.
- Vilain, Robert (2013). The death of Expressionism: Yvan Goll (1891–1950), Oxford German. En *Studies*, 42:1, 96-109, publicado em 12.nov. Disponível em: <<http://dx.doi.org/10.1179/0078719113Z.00000000028>>. Consulta: 02 de janeiro de 2018.