

PREMONICÃO DA CATÁSTROFE: FIGURAÇÕES APOCALÍTICAS EM *WELTENDE* (*FIM DO MUNDO*) DE JAKOB VAN HODDIS E *DIE DÄMMERUNG* (*O CREPÚSCULO*) DE ALFRED LICHTENSTEIN

ANA ISABEL BOURA*

Em 1871, foi instaurado, sob a égide de Wilhelm I e Otto von Bismarck, o II Império alemão, sessenta e cinco anos depois de Franz II haver, na sequência das invasões napoleónicas, deposto a coroa do Sacro Império Romano da Nação Alemã. Ao brasão dos Habsburgos sucediam, assim, as armas da linha prussiana dos Hohenzollern – apoteótico culminar de um interregno preenchido, primeiro, por convulsões revolucionárias internas, que reivindicavam a instauração de um regime democrático parlamentar, e, depois, por investidas militares da Liga de estados alemães contra as vizinhas Dinamarca e Áustria e da Liga de estados alemães do norte contra a França.

Bismarck, animado não pelo intuito de expansão territorial, antes pelo propósito de consolidação sistémica do *II Kaiserreich*, desenvolveu uma política externa norteada pelos princípios da diplomacia e assente em intrincada rede de alianças europeias. Menos consensual se revelou o *Chanceler de Ferro* (Eisenkanzler) no domínio da política interna, marcada pelo conflito não só com as principais forças partidárias que gozavam de assento parlamentar (Zentrumspartei, Nationalliberale Partei e Sozialdemokratische Partei), mas também com a Igreja Católica. Tais dissidências não obstaram, porém, a que Bismarck promovesse medidas tão inovadoras, como exemplares na área jurídica (instituição do Código Penal e do Código Civil), na área financeira (introdução da moeda única, o *Reichsmark*, e fundação do *Reichsbank*) e

* Professora Auxiliar da Faculdade de Letras da Universidade do Porto e investigadora do CITCEM – Centro de Investigação Transdisciplinar «Cultura Espaço Memória».

na área social (criação dos seguros de doença, acidente, invalidez e velhice; redução do horário de trabalho feminino e infantil).

Wilhelm II, compelido, pela morte, no mesmo ano, do avô, Wilhelm I, e do pai, Friedrich III, a ascender ao trono em 1888, cedo entrou em desacordo com as opções bismarckianas de política interna e externa, obrigando, já em 1890, o Chanceler a demitir-se das suas funções governativas. Coadjuvado por sete Chanceleres, sucessivamente afastados da função governativa por opção própria ou por decisão imperial, *O Rei dos Mendigos (König der Bettler)* distinguiu-se, no plano interno, pelas medidas de proteção laboral e de segurança social; pelas iniciativas de desenvolvimento agropecuário, comercial e industrial; pelas opções liberatórias da atividade político-partidária – que, contudo, não atenuaram a oposição do Partido Social-Democrata –; pelos esforços de integração étnica – que, todavia, não impediram as crescentes manifestações de antissemitismo; e pela frutuosa tentativa de pacificação confessional.

No domínio da política externa, Wilhelm II, movido pelo sonho de prestígio internacional e pela convicção da invencibilidade militar da Alemanha, não só promoveu medidas destinadas a garantir a invulnerabilidade do II Império a ameaças externas (o reforço do aparelho militar; a modernização e ampliação da frota de guerra; a insistente propaganda militarista; a tripla aliança com o Império Áustro-Húngaro e com a Itália), como também assumiu posições de animosidade internacional (a não renovação do Tratado de Neutralidade com a Rússia; a exacerbação da política colonial em África e no Pacífico – que favoreceu o desentendimento com a Grã-Bretanha; e o envolvimento, direto ou indireto, em conflitos mundiais, como a Guerra Sino-Japonesa (1894-1895), a Guerra dos Boers (1899-1902), a Guerra dos Boxers (1900), a Guerra Russo-Japonesa (1904-1905), as Crises de Marrocos (1905-1906 e 1911), a Guerra Itálo-Turca (1911-1912).

Na verdade, tanto a atuação bismarckiana, como a ação guilhermina propiciaram o fortíssimo incremento económico do *II Kaiserreich*, não obstante as violentas repercussões da crise mundial despoletada, em 1873, pelo colapso das Bolsas de Viena, de Nova York e de Berlim: num quadro de tardia, mas ampla e veloz industrialização, assistiu-se à expansão das indústrias metalúrgica, química, elétrica, ótica e têxtil, que justificaram o prestígio internacional da etiqueta *Made in Germany*, e testemunhou-se o florescimento do comércio interno e externo, o incremento da agricultura e da pecuária e a modernização do sistema bancário.

Tal incremento económico repercutiu-se ora favorável, ora nocivamente no quadro demográfico e social do II Império: registre-se, por um lado, a subida da taxa de natalidade e a descida da taxa de mortalidade; refira-se, por outro lado, o alto índice de migração da população rural para a cidade, a rápida ampliação dos aglomerados populacionais urbanos, as deficitárias condições de habitação e de trabalho nas grandes cidades ou nas respetivas áreas suburbanas – fatores de conflitualidade latente

ou aberta que proporcionaram a reunião de empregadores em associações patronais e a congregação de trabalhadores em grupos e centrais sindicais.

A entrada no século XX significou, no domínio cultural alemão, como, de resto, no universo artístico europeu, o afastamento das estéticas realista e naturalista (que defendiam a representação fidedigna do real) e a concomitante afirmação de vanguardas anti-miméticas: aos paradigmas do Impressionismo, do Simbolismo, da Arte Nova, do Esteticismo e do Decadentismo, que pautaram a viragem finissecular, sucederam, nas décadas iniciais do novo século, as artes do Cubismo, do Expressionismo e do Dadaísmo.

Inconformistas, escritores e artistas plásticos, mas também compositores, refletiam nas suas obras a crescente tensão interna determinada, por um lado, pelo expansionismo militarista de Wilhelm II e pela colisão de interesses políticos-económicos no espaço euroasiático – culminante na instabilidade explosiva dos Balcãs –, por outro lado, pela precária condição económico-social da classe popular, pela estonteante inovação técnica e pela tão deslumbrante, como intimidatória massificação urbana.

Com idealista exaltação concetual e formal se afirmaram, a partir de 1905, no quadro cultural alemão, sobretudo em Berlim, Munique, Dresden e Colónia, os jovens autores literários e plásticos subsequentemente designados por Expressionistas alemães: maioritariamente oriundos de famílias da burguesia culta e, não raro, com formação universitária, conheciam bem não apenas os paradigmas estéticos que os haviam antecedido, mas também os enunciados filosóficos que marcavam a sua época: o niilismo de Friedrich Nietzsche, o vitalismo de Wilhelm Dilthey e de Henri Bergson, o futurismo de Filippo Tomaso Marinetti, o pessimismo de Oswald Spengler.

E assim oscilantemente confrontados com constatações de decadência civilizacional e exigências de intervenção regeneradora, com encómios ao progresso técnico e apologias de guerra universalmente higienizadora, os Expressionistas enunciavam, nos serões de círculos intelectuais, ou em revistas de títulos impetuosos – *Der Sturm* (1910-1932, Berlim), *Die Aktion* (1911-1932, Berlim), *Die Revolution* (1913, Munique), *Das neue Pathos* (1913-1919, Berlim), princípios não apenas de renovação estética, mas também, e sobretudo, de transformação espiritual. Rejeitando o conservadorismo burguês e o dogmatismo eclesiástico, tanto como recusando o convencionalismo temático e formal das artes, os escritores e artistas plásticos do Expressionismo conjugavam, em extáticas figurações discursivas e pictóricas, imagens de derrocada apocalíptica e de redenção cósmica.

Muitos deles, como os escritores Alfred Döblin e Ernst Toller, o pintor Ernst Ludwig Kirchner, ou o escultor e artista gráfico Wilhelm Lehmbruck, apoiaram entusiasticamente a entrada precoce do *II Kaiserreich* na I Guerra Mundial, persuadidos pelas instâncias políticas, militares e empresariais da inevitabilidade defensiva da nação alemã e da célere resolução do conflito armado. Numerosos de entre eles,

como os escritores August Stramm, Ernst Stadler, Gustav Sack, Walter Flex, Alfred Lichtenstein, Ernst Wilhelm Lotz e Reinhard Sorge, ou os pintores August Macke, Franz Nölken, Franz Marc, Wilhelm Morgner e Hermann Stenner, claudicaram no campo de batalha. Outros, de regresso a casa, implodiram no universo da loucura, seguindo, às vezes, como Wilhelm Lehmbruck, a via suicidal. Não poucos destes jovens criadores haviam, por sismográfica intuição, abordado, com drástica clareza, ou em estilizada modelização, o tema da desordem individual e da desestabilização coletiva, bem antes de eclodir a Grande Guerra.

Tal se afigura o caso de Jakob van Hoddis, pseudónimo de Hans Davidsohn, que, tendo nascido, em 1887, em Berlin e estudado Arquitetura em Munique, assim como Grego e Filosofia em Jena e Berlin, conviveu na capital alemã com, entre outros, Kurt Hiller, Erwin Loewensohn, Georg Heym, Ludwig Meidner, Ernst Blass e Alfred Lichtenstein, que, como ele, marcariam a cena expressionista berlinense. Co-fundador, em 1909, do *Neuer Club* e do *Neopathetisches Cabaret*, fóruns de leitura e discussão literária, van Hoddis viu manifestarem-se, a partir de 1912, os primeiros sinais de esquizofrenia, que não lhe impediu a criação literária, mas determinou, em 1942, o seu transporte, por nacional-socialistas, para um campo de concentração em parte incerta. Em 11 de janeiro de 1911, publicara, no semanário berlinense *Der Demokrat*, o poema *Weltende (Fim do Mundo)*, que, significativamente, Kurt Pinthus, em 1919, tomara para abrir a sua antologia de textos expressionistas *Menschheitsdämmerung (Crepúsculo da Humanidade)*.

Já o título do poema, constituído por um único lexema e, por isso mesmo, mais incisivo, convoca imagens de finalização absoluta: o substantivo composto *Weltende* referencia explicitamente o temo existencial de uma entidade cósmica.

Composto por duas estrofes isomórficas, o texto associa, na quadra inicial, motivos díspares, pois que de âmbito sociopolítico (*Bürger*, burgês, cidadão; *Dachdecker*, telhadores) e geográfico (*Lüfte*, ares; *Flut*, maré-alta) –, para entretecer imagens visuais e auditivas de desvelamento, fragmentação, queda e alagamento.

À contundência dos eventos junta-se a progressão crescente do seu impacto: o chapéu do burguês *voa-lhe (fliegt)* da cabeça, desaprumando-lhe a indumentária e evidenciando-lhe a forma *pontiaguda (spitz)* da caixa craniana; uma ressonância gritante preenche a atmosfera; telhadores precipitam-se e desmembram-se no solo, deixando por concluir a tarefa laboral; nas margens costeiras, a maré sobe, deslocando invasivamente a linha fronteira entre espaço terrestre e espaço marítimo.

Também a segunda quadra conjuga motivos incongruentes, já que do domínio social (*Menschen*, seres humanos), geográfico (*Sturm*, tempestade) e técnico (*Dämme*, diques; *Eisenbahnen*, comboios), para entrelaçar imagens óticas e acústicas de assolamento e precipitação. Movidos pela tempestade, os mares revoltos invadem regiões terrestres, dispostos a esmagarem a resistência dos diques; os seres huma-

nos contraem doença respiratória, sinalizadora e indutora de perda imunitária; os comboios soltam-se dos carris que lhes regulam a marcha, para galgarem pontes, em vertiginosa queda.

Sofrendo ou induzindo a ação, as figuras apresentam-se predominantemente como entidades coletivas: em número maioritário, os substantivos em flexão plural insinuam, assim, imagens de abrangência territorial e demográfica que configuram um panorama de destruição massiva, pela violência e pela amplitude dos impactos.

A realçar a desestabilização da ordem geofísica e humana está a representação sincopada dos acontecimentos. Interventivo, o eu poético não só privilegia o período simples, como ainda faz coincidir a maioria dos períodos com a medida do verso decassilábico: quatro dos oito versos que compõem o poema são rematados por ponto final, dois outros por vírgula, verificando-se uma única ocorrência de encavalamento. Assim emoldurado pelos limites do verso, os quadros diegéticos justapõem-se, sugerindo imagens de desconexão e desagregação.

Também a configuração versificatória se coaduna com a desordem do mundo natural e a desorganização do universo humano, porquanto, se, por um lado, ressaltam, bem ao gosto expressionista, a regularidade estrófica e métrica (versos de cinco pés jâmbicos), por outro lado, sobressai a irregularidade rimática, que apõe a uma quadra de rima emparelhada e interpolada uma quadra de rima cruzada, contrapondo, ademais, a rima masculina da estrofe inicial à rima feminina da última estrofe.

Assoberbado pela isotopia apocalítica, o leitor mais desatento não notará os matizes irônicos do texto, que relativizam o gesto expressionista de exaltação discursiva. Ainda assim, nem o retrato caricatural do burguês descartado do chapéu e desprovido de excelência cognitiva, nem a discrepância entre o excessivo quadro atmosférico e a diminuta reação do organismo humano – um *resfriado (Schnupfen)*, patologia ligeira de sintomas audiovisuais hilariantes – contrariam, antes corroboram, a imagética de degeneração civilizacional e decadência planetária. Só a confissão, em oração intercalada (*liest man, lê-se*), de que a informação sobre as inundações costeiras procede de fonte jornalística questiona a omnisciência do sujeito lírico e a fidedignidade do enunciado poético.

Também Alfred Lichtenstein modelou figurações apocalíticas nos textos poéticos que escreveu muito antes de entrar no palco da I Guerra Mundial. Tendo nascido, em 1889, em Berlim, e frequentado Direito na capital alemã e em Erlangen, colaborou, entre outras, nas revistas *Aktion*, *Der Sturm (A Tempestade)* e *Simplicissimus*. Poucos meses após ter apresentado a dissertação que lhe rematava o curso universitário, o autor berlinense alistou-se no Segundo Regimento Bávaro de Infantaria. Chamado à frente de batalha no início do conflito mundial, veio a morrer em combate, no norte de França, sete semanas depois. Em 18 de março de 1911, Lichtenstein dera à estampa, no número 55 de *Der Sturm*, o poema *Die Dämmerung (O Crepúsculo)*,

que, tal como *Weltende* (*Fim do Mundo*), viria a ser escolhido por Kurt Pinthus para integrar a sua compilação antológica de textos expressionistas.

Diferentemente do título *Weltende*, a expressão paratextual *Die Dämmerung* (*O crepúsculo*) não induz expectativas de derrocada cataclísmica. Antes de mais, o lexema *Dämmerung* referencia dois momentos antagónicos do ciclo solar. Tomado habitualmente como sinónimo de anoitecer, e assim investido de carga metafórica, o motivo do crepúsculo sinaliza, então, uma fase de progressivo, mas vagaroso declínio. E se, aplicado figurativamente ao âmbito biológico ou ao domínio económico, o movimento descendente assume valor disfórico, pela implicação de perda irreversível ou temporária, em referência denotativa, a atenuação da luminosidade solar não só assinala uma regularidade processual, como até se associa a isotopias de suavização e tranquilização. Na concomitante aceção de aurora, o substantivo *crepúsculo* evoca positivas imagens de ascensão e recomeço. Só o texto do poema possibilita, por conseguinte, imputar ao sintagma titular o significado de evolução declinante.

Difere, ainda assim, na configuração temático-formal, *Die Dämmerung* de *Weltende*. Ressalta, desde logo, nas três quadras que compõem o poema de Lichtenstein a combinação de sugestões eufóricas e disfóricas. De facto, um rapaz bem nutrido em atividade lúdica, um poeta louro, uma mulher de porte requintado, um jovem com interesse sexual e um palhaço a calçar as botas formam um conjunto heterogéneo, mas aprazível, a que podem juntar-se um lago, signo de relaxante serenidade, uma árvore, símbolo de purificação e fertilidade, um campo, vasto repositório telúrico, um potro, animal de espécie nobre, cães, animais domésticos de jeito fiel, e até mesmo, uma janela, requisito interfacial que vincula, mais do que aparta, espaços exteriores e interiores.

Destoam no conjunto o bebé que chora, os dois paralíticos e o homem obeso. Mais perturbador se revela, contudo, o comportamento impróprio, ou insólito dos sujeitos: o miúdo brinca com, em vez de em, ou junto a, um lago; o céu acusa ar tresnoitado; o vento acomoda-se numa árvore; os paraplégicos arrastam-se, curvados sobre muletas, pela extensão campestre; a imaginação criadora do poeta toca as raias da loucura; o cavalinho derruba a dama por que passa; o obeso *cola-se* (*klebt*) ao parapeito; o jovem busca satisfação sexual junto de uma mulher segregada; o palhaço apresenta-se em traje cinzento; o carrinho de bebé, não o seu ocupante, grita; e os caninos praguejam.

Predomina, como em *Weltende*, na sucessão de eventos, o sujeito humano. Porém, no texto lichtensteiniano nem os indivíduos racionais ou irracionais, nem os elementos inorgânicos se distinguem pela movimentação dinâmica ou pelo estatuto coletivo. A tocar as raias do grotesco, a imagética visual, auditiva e táctil de *Die Dämmerung* evidencia ora estados de inércia, ora situações de reduzida ação cinésica, praticada ou sofrida por figuras singulares, que o discurso poético exacerbadamente individual-

liza: o artigo indefinido singular *ein* (um) surge em doze ocorrências textuais para referenciar os sujeitos ativos ou passivos da ação, iniciando seis dos doze versos que compõem o poema, enquanto o artigo definido singular serve a referência de três outros sujeitos. Só quatro substantivos em flexão plural assomam no texto (*Krücken*, muletas; *Lahme*, paráliticos, *Stiefel*, botas, *Hunde*, cães), insinuando tal marcação do elemento individual a solitude existencial do(s) ser(es).

Não surpreende, assim, que, como van Hoddis, Lichtenstein explore o recurso expressionista da representação sincopada dos acontecimentos, preferindo o período simples e sujeitando, em dez dos doze versos, o comprimento da oração autónoma à medida do verso decassilábico, que remata por ponto final e por vírgula, com exceção de uma ocorrência de encavalgamento. Deste modo justapostos, os quadros diegéticos realçam a desagregação dos sujeitos e a dissonância dos atos.

Com a imagética de desarmonia existencial contrasta, realçando-a, a regularidade estrófica e métrica, mas também rimática, do poema, que agrega quadras de cinco pés jâmbicos e de rima cruzada, no interior das quais contrapontisticamente se distribuem rima masculina e feminina, rima rica e pobre.

Poupado ao convulsivo desabamento da ordem natural e social, o leitor de *Die Dämmerung* depara, todavia, com a falência da sociedade e da natureza. Só a ambivalência do substantivo titular lhe permite a ilusão expressionista de que *ao crepúsculo da humanidade* sucederá nova aurora civilizacional.

BIBLIOGRAFIA

- BARRENTO, João (ed.) (1976) – *Expressionismo Alemão. Antologia Poética*, Lisboa: Ática.
- HODDIS, Jakob van (1958) – *Weltende. Gesammelte Gedichte*, Zürich: Arche.
- LICHTENSTEIN, Alfred (1962) – *Gesammelte Gedichte. Mit Photos, Porträt und Faksimiles*, Zürich: Arche.
- PINTHUS, Kurt (ed.) (1972) – *Menschheitsdämmerung. Ein Dokument des Expressionismus*, Hamburg: Rowohlt Taschenbuch Verlag.

