

LITERATURA

A LÍRICA EXPRESSIONISTA DE GOTTFRIED BENN*

Eloá Heise**

Abstract: Through a close reading of two of the best-known poems of the collection *Morgue* (1912) by Gottfried Benn - *Kleine Aster* and *Schöne Jugend* - German Expressionism will be defined and its characteristics explained.

Zusammenfassung: Durch ein *close reading* zweier der bekanntesten Gedichte aus der Sammlung *Morgue* (1912) von Gottfried Benn - *Kleine Aster* und *Schöne Jugend* - wird der deutsche Expressionismus definiert und in seinen Merkmalen erklärt.

Palavras-chave: Expressionismo; Gottfried Benn; Lírica moderna.

Gottfried Benn, no contexto da Literatura Alemã, equipara-se em importância aos poetas franceses do século XIX como Baudelaire e Mallarmé, mentores da lírica moderna, e assume a posição de representante por excelência da poesia alemã da modernidade. Não sendo um autor restrito ao Expressionismo, tornou-se, porém, um marco desse movimento com a publicação, em 1912, do pequeno volume de poesias do ciclo *Morgue*, mantendo-se ativo no cenário cultural alemão, apesar de algumas interrupções, até 1956. Mesmo que em seu ensaio *Altern als Problem für Künstler (O envelhecer como problema para artistas - 1954)* Benn tenha manifestado ceticismo em relação a estudos esquemáticos e redutores que impõem periodizações ao processo de

* O presente ensaio foi apresentado sob forma de palestra no IX Encontro da ANPOLL, em Caxambu, junho de 1994. O mesmo texto saiu publicado em: *Anais do IX Encontro da ANPOLL*, Letras, volume 1, João Pessoa, Associação Nacional de Pós-graduação em Letras e Linguística- ANPOLL, 1995, p. 531-539.

** A autora é professora doutora do Departamento de Letras Modernas, Área de Alemão, da USP.

amadurecimento de um artista, tal fato não o impediu, quando da edição de suas Obras Coligidas (1956), de organizar uma divisão cronológica de seu trabalho. Assim, a distinção de 4 períodos em sua produção artística (1912-1920; 1922-1935; 1937-1947 e 1949-1954) é aceita sem grande restrição pelos pesquisadores do assunto. Tal periodização explica-se, em parte, pela trajetória de uma vida conturbada e uma personalidade “esquizóide”: poeta cansado da civilização, mesmo sendo um dos seus mais elevados expoentes (médico premiado com a medalha de ouro da Universidade de Berlim), que anseia por um retorno atávico a fases anteriores à cultura. Como intelectual, Benn transformou-se em uma das figuras mais problemáticas de seu tempo: não se condenou à “emigração interior” e nem foi para o exílio como grande número de artistas de sua época; declarou-se favorável ao Nazismo pelo curto período de 33-34, sendo depois execrado pelos adeptos de Hitler; após a guerra, foi reduzido ao silêncio pelos democratas por causa de seu passado fascista; somente através da Suíça sua obra difundiu-se novamente na Alemanha, para vivenciar, então, o completo ressurgimento e alcançar o auge da fama com a outorga do Prêmio Georg Büchner em 1951. Expressando opinião sobre sua condição de “literato degenerado”, Benn afirmou: “Quem como eu nos últimos 15 anos foi chamado publicamente de porco pelos nazistas, de idiota pelos comunistas, de espiritualmente prostituído pelos democratas, de traidor pelos emigrantes e de niilista patológico pelos religiosos, não faz muita questão de penetrar de novo na comunidade do público...” (Apud ROSENFELD, p. 72.).

À medida em que se pretende, aqui, analisar poesias de Benn como exemplos ilustrativos da lírica expressionista, depara-se com o primeiro obstáculo. O próprio Benn, quando convidado a escrever o prefácio de uma antologia que deveria intitular-se “a lírica expressionista” (1955), afirma não poder precisar o que seja uma poesia expressionista ou definir o conceito. Assim, por sua sugestão, a antologia teve seu título alterado para *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts* (Lírica da década expressionista), tomando-se por referência o período áureo do Expressionismo, ou seja, de 1910 a 1920. Contudo, recusando uma definição, o próprio autor, de forma dialética, nos oferece a explicação

ideal para entender esse movimento vanguardista alemão, bem como as poesias aqui analisadas. Contrapondo a década expressionista a tudo que se fez no âmbito da língua alemã desde Goethe até George, Benn postula o encerramento de um período e o início de um levante: “Um levante com erupções, êxtases, ódio, desejo de uma nova humanidade, com a desagregação da linguagem em direção à desagregação do mundo.” (BENN, *Lyrik des expressionistischen Jahrzehnts*, p. 18). Vale a pena tecer comentários parafrásicos sobre esta definição para melhor compreender sua pertinência. O termo *desagregação*, aqui empregado, corresponde ao vocábulo *Zerschleudern* usado por Benn. Este substantivo, derivado do verbo *zerschleudern*, é composto pelo prefixo *zer*, sema que unido ao verbo acrescenta-lhe a idéia de destruição, dissolução, separação e o verbo *schleudern* com o sentido de centrifugar, arremessar. Assim, a linguagem expressionista caracteriza-se por um movimento que, girando em velocidade elevada, desvia-se do eixo central, arremessando a linguagem rumo à sua dissolução. Esta dissolução da forma, por sua vez, espelha o rompimento da identidade com o mundo. A capacidade artística do Expressionismo reside nessa tomada de consciência em nível formal, ligada a interesses de ordem espiritual. Tendo por mola uma vontade ética, o “desejo de uma nova humanidade”, a poesia expressionista cria quadros visionários, onde a descrição do mundo moderno, de fenômenos da vida ou da técnica tornam-se um símbolo de algo espiritual, representando a vivência dominante da época: a contradição entre o tempo da modernidade, em constante movimento, e a essência do homem.

Kleine Aster (Pequena Sécia) é a poesia de abertura da primeira publicação lírica de Benn, *Morgue e outras poesias*. O título da coletânea, *morgue* - necrotério, já mostra de forma evidente a atmosfera lúgubre e macabra que envolve os seis poemas que compõem este ciclo. Na poesia *Kleine Aster*, Benn, com intenção provocadora, coloca uma flor, motivo predileto da lírica, no contexto macabro da dissecação de um cadáver: o corpo do caminhoneiro afogado transforma-se em vaso para a pequena flor. O autor desagrega a linguagem convencional da lírica através do feio, do inusitado, do jargão médico, empreendendo um diagnóstico dissecante da realidade.

Kleine Aster

Ein ersoffener Bierfahrer wurde auf den
Tisch gestemmt.
Irgendeiner hatte ihm eine dunkelhelllila Aster
zwischen die Zähne geklemmt.
Als ich von der Brust aus
unter der Haut
mit einem langen Messer
Zunge und Gaumen herausschnitt,
muss ich sie angestoßen haben, denn sie glitt
in das nebenliegende Gehirn.
Ich packte sie ihm in die Brusthöhle
zwischen die Holzswolle,
als man zunähte.
Trinke dich satt in deiner Vase!
Ruhe sanft,
kleine Aster!

Pequena sécia

Um entregador de cerveja, afogado, foi
posto sobre a mesa.
Alguém lhe entalara entre os dentes
uma sécia lilás escuro-claro.
Quando de dentro do peito,
por sob a pele,
com um longo bisturi,
lhe removi língua e palato,
devo tê-la tocado, pois ela deslizou
para dentro do cérebro, ao lado.
Coloquei-a na cavidade torácica,
em meio à lâ de madeira,
na hora de suturar.
Sacia no teu vaso a tua sede!
Descansa em paz,
pequena sécia!

(Tradução: João Azenha Junior)

A poesia, em versos brancos e ritmo irregular, destaca-se por uma sintaxe quase narrativa, onde um *eu* assume o contorno de um médico, descrevendo uma brincadeira feita entre colegas de profissão, no transcorrer de uma seção de autópsia. Contudo, esse tom anti-sentimental que, de forma quase jocosa, banaliza a morte, é abruptamente alterado pelos imperativos e o vocativo dos últimos versos, quando a flor, humanizada, recebe o apelo emocional e o sentimento de luto do *eu*, desejando a ela o que foi negado ao homem: paz. Este, por sua vez, perdendo a dignidade de uma morte dentro da tradição cristã, é coisificado em urna mortuária, em vaso para a flor. Entretanto, dentro da degradação há também a elevação do ser humano que se transforma em um elo na cadeia vital que une tudo e todos: a flor irá alimentar-se da água que encharca o corpo.

Usando toda sorte de provocações para subverter a hierarquia de valores convencionais, Benn enfatiza a discrepância entre a doutrina humanitária “oficial” e a situação factual do homem moderno, que passou de sujeito a objeto, causando uma sensação de repulsa e impacto no leitor

menos atento. Sabe-se, por exemplo, que a reação da imprensa da época foi, no mínimo, de indignação: “que prazer repulsivo em feiúra incomensurável” (Augsburger Abendzeitung) (apud LIEWERSCHIEDT, p. 19.).

Sem dúvida, aqui recorre-se ao radicalmente feio, para, diante do burguês alienado desmascarar, pela deformação do ser humano, a superfície de um mundo harmônico mas intimamente esfacelado. Neste caso, o uso do feio não significa uma negação da estética, mas sim uma negação estética.

Entretanto, não só o ser humano, também a língua tradicional desintegra-se nessa poesia. A dissolução da linguagem evidencia-se pelo lingüisticamente heterogêneo: surge o termo técnico em meio à linguagem tradicional. Na poesia de Benn unem-se e opõem-se o impulso lírico e científico, como no homem Benn conviviam em constante tensão o médico e o poeta. Há uma unidade dialética, uma experiência de dualismo que aponta para a dissociação entre o *eu* e o mundo. Assim, as antinomias, tensões e angústias refletem-se no contraste evidente entre a língua e a linguagem especializada. Numa poesia lírica, termos como “caixa torácica” ou “palato” soam artificial, elementos estranhos que, dentro de sua artificialidade apontam também para a inadequação da língua histórica que não mais consegue exprimir a realidade, pois perdeu a relação mágica de identificação com o universo. No fundo, a língua oficial, por ter um *status* consagrado, transforma-se em prisão que, sendo familiar, não é percebida. Ou, como afirma Anatol ROSENFELD parafraseando Adorno, a linguagem técnica “é um elemento anorgânico que interrompe o contínuo orgânico da língua arrebatando-lhe o turvo conformismo” (ROSENFELD, p. 120).

No sentido de demonstrarmos os meios utilizados para a desagregação da linguagem na década expressionista, podemos citar a segunda poesia do ciclo *Morgue*, onde percebe-se claramente a dissolução de metáforas convencionais:

Schöne Jugend

Der Mund eines Mädchens, das lange im Schilf
gelegen hatte,
sah so angeknabbert aus.

Bela Juventude

A boca de uma jovem, há muito inerte
entre os juncos,
estava toda roída.

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 Schwesterchen lag tot.
Die andern lebten von Leber und Nieren,
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!

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)

Nesta poesia, de forma mais radical e análoga à primeira, defrontamos com a destruição cruel da imagem humana: a moça, que morreu afogada entre os juncos, cria dentro de si ratos, que se alimentam do cadáver. Também aqui, dentro da estética do feio, que tem sua raiz em Baudelaire, percebe-se o fascínio excitante de questionar as normas vigentes através da descrição de um quadro repulsivo: o eixo antropomorfo que rege nosso mundo é deslocado do homem para os ratos, mostrando que ratos e homens se equivalem. Ou melhor, o homem é degradado a dar vida aos ratos. A identificação entre homens e ratos fica explicitada, de forma evidente, quando, referindo-se a um dos bichos que estava morto em meio à ninhada, fala-se em *pequena irmãzinha*, denominação própria para seres humanos, e não em uma *ratinha*. Em contraposição à primeira poesia, contudo, aqui não resta lugar para sentimentos. Aquele que descreve a cena despersonaliza-se por completo, passando de um *eu*, na primeira poesia, para um pronome indefinido *man (se)* na segunda. A menção reiterada de diminutivos *kleines Schwesterchen (pequena irmãzinha)* e *die kleinen Schnauzen (as pequenas bocas)* em lugar de expressar ternura só aumentam o horror da cena por meio do efeito contrastante: *a pequena irmãzinha*, a *ratinha*, está morta, isto é, o corpo humano abriga um ente em putrefação; *as pequenas bocas* guincham, pois estão sendo afogadas.

Em nível formal, percebe-se novamente o uso recorrente do jargão médico, rompendo, com o termo técnico, a superfície harmônica da língua convencional. Contudo aqui, mais do que na poesia anterior, percebe-se a dissolução conseqüente de metáforas tradicionais: a boca da moça, motivo recorrente da lírica amorosa, não tem lábios vermelhos, mas lábios roídos; o peito da jovem não abriga um coração, mas sim um esôfago todo esburacado; o ventre da mulher não aloja um pequeno ser humano, mas pequenos ratos; o viveiro não abriga um ninho de pássaros, mas um ninho de ratos. Deve-se, também, notar o jogo de contraste que se estabelece entre o título da poesia e seu conteúdo. Esse título, *Schöne Jugend (Bela Juventude)*, desperta no leitor um nível de expectativa que se realiza às avessas: a juventude é dos ratos, não da moça. Dentro deste jogo também manipula-se com a tradição alemã, pois estas palavras aparecem com refrão de um conhecido *Lied* alemão do século passado:

“Schön ist die Jugend bei frohen Zeiten
schön ist die Jugend, sie kommt nicht mehr!”
(apud LIEWERSCHIEDT, p. 21.)

“Bela é a juventude em alegres tempos
bela é a juventude que não vem mais!”

O tema idílico e sentimental que “chora” a perda da juventude soa, nesse contexto, irônico e cínico, à medida em que se refere a ratos que serão afogados. Todo acervo poético da língua é desagregado e lançado em outra direção, pois revela-se inadequado para expressar a dolorosa experiência do homem moderno, dissociado e na busca da unidade original.

Como se pode perceber pelo *close-reading* das duas poesias, a definição “camuflada” de Benn mostra-se apropriada para compreender estas suas poesias como exemplos ilustrativos do que seja Expressionismo: “Uma revolta, com erupções, êxtases, ódio, desejo de uma nova humanidade, com a desagregação da língua rumo à desagregação do mundo”.

O ano de 1912 representa, segundo Walter Jens, um ponto de inflexão na literatura alemã. É o ano em que a cidade grande surge como tema e como símbolo do mundo moderno: Kafka, por exemplo, escreve

a novela *Das Urteil (O Veredito)* em uma única noite, Heym, em seus versos, reproduz o ritmo de Berlim, Trakl, em *An die Verstummen (Aos Emudecidos)*, mostra as loucuras da cidade grande em proporções apocalípticas. Este é também o ano em que as primeiras poesias de Benn soam como manifesto de um homem que rompe com as amarras do passado e cria a linguagem de seu tempo: o mundo do necrotério, da curetagem, da autópsia torna-se cifra do século XX. A linguagem técnica, de forma objetiva, precisa e sem ilusões transforma-se no meio de expressão literário do nosso tempo. O médico disseca corpos que estão mortos, tal qual o mundo que, morto, se mostra ausente e estranho. Benn assume, assim, o papel do poeta moderno, que percorre o caminho do mito em direção à consciência, um processo típico do século XX, onde o raciocínio substitui os sentimentos, onde triunfam o cálculo e a lógica.

Benn, como um dos mentores da lírica moderna, identifica-se, de modo esquemático, com o vanguardismo ocidental. Tal identificação pode ser aferida através de: uso elaborado da linguagem coloquial e técnica, tensão entre o arcaico e o cerebral, freqüente hermetismo, ausência de um espírito, digamos, “sentimentalóide”. O poeta moderno é antes de tudo um técnico, não mais um trovador intuitivo. Como explica o autor em seu ensaio, *Probleme der Lyrik (Problemas da Lírica - 1951)*, o poema não nasce, é feito, é um produto artístico. O autor, por sua vez, não é mais um *Künstler*, artista movido pela inspiração transcendente e enlevos irracionais, transforma-se em *Artist*, intelectual, virtuose, que elabora cerebralmente sua obra. Não é por mero acaso que a palavra *Artist*, em alemão, é usada para designar o acrobata de circo. Este *Artist* escreve uma arte monológica, que não canta uma realidade concreta, mas, ao mesmo tempo, coloca-se próxima de todas as realidades; é uma arte abstrata, anti-humana, anti-histórica, que se experimenta na tentativa de expressar-se a si mesma como tema. Com isso almeja alcançar um nova transcendência, a transcendência do prazer criativo, do mundo da expressão.

Estas observações teóricas de Benn não são totalmente originais; já encontramos indícios dessas idéias em românticos alemães como Friedrich Schlegel e Novalis. Entretanto, é a partir do início do século que tais preocupações se tornam uma constante. A tentativa da arte moderna

de entrar em relação com o contemporâneo e com o mítico mostra-se uma procura insolúvelmente contraditória. Schiller dizia que os poetas ou são “ingênuos” ou “sentimentais”. Os primeiros, os ingênuos, são natureza, os outros, os sentimentais, buscam a natureza. Aqueles que procuram, por estarem saudosos e conscientes da unidade perdida, deixam de ser ingênuos, tornam-se sentimentais. Lembrando-se que uma das características da lírica do nosso tempo reside na busca quase obsessiva pela sobriedade e a fuga do sentimento, a procura do artista torna-se uma busca paradoxal, pois na tentativa de eliminar o sentimento através da consciência, assume uma atitude “sentimental”. Este é o caso dos poetas do nosso século, este é o caso de Benn, transformando-o em um clássico moderno.

Referências bibliográficas

- BENN, G. “Einleitung”. In: *Lyrik des Expressionistischen Jahrzehnts*, Düsseldorf, Limes Verlag, p. 5-20, 1955.
- HESELHAUS, C. (org.) *Lyrik des Expressionismus*, Tübingen, Max Niemeyer Verlag, 1956.
- JENS, W. *Statt einer Literaturgeschichte*, Tübingen, Verlag Günther Neske, 1962.
- LIEWERSCHIEDT, D. *Gottfried Benns Lyrik*, München, R. Oldenbourg Verlag, 1980.
- PINTHUS, K. (org.) *Menschheitsdämmerung*, Hamburg, Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1959.
- ROSENFELD, A. *Doze Estudos*, São Paulo, Conselho Estadual de Cultura, 1959.
- _____. “Balanço da poesia alemã”. In: *Letras Germânicas*, São Paulo, Ed. Perspectiva, (debates, 257) p. 323-330, 1993.