

Simone Maria Lopes de Mello

**O *PHANTASUS*, DE ARNO HOLZ,  
E A TRADUÇÃO DE POESIA DE VANGUARDA**

Tese submetida ao Programa de Pós-Graduação em Estudos  
da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina para  
a obtenção do Grau de Doutora em Estudos da Tradução

Orientador: Prof. Dr. Walter Carlos Costa

Florianópolis  
2017

Ficha de identificação da obra elaborada pelo autor,  
através do Programa de Geração Automática da Biblioteca Universitária da UFSC.

Mello, Simone Maria Lopes de  
O "Phantásus", de Arno Holz, e a Tradução de  
Poesia de Vanguarda / Simone Maria Lopes de Mello ;  
orientador, Walter Carlos Costa, 2017.  
354 p.

Tese (doutorado) - Universidade Federal de Santa  
Catarina, Centro de Comunicação e Expressão,  
Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução,  
Florianópolis, 2017.

Inclui referências.

1. Estudos da Tradução. 2. Tradução literária. 3.  
Poesia. 4. Vanguarda. 5. Arno Holz. I. Costa,  
Walter Carlos. II. Universidade Federal de Santa  
Catarina. Programa de Pós-Graduação em Estudos da  
Tradução. III. Título.

Simone Maria Lopes de Mello

**O *PHANTASUS*, DE ARNO HOLZ,  
E A TRADUÇÃO DE POESIA DE VANGUARDA**

Esta Tese foi julgada adequada para obtenção do Título de “Doutora em Estudos da Tradução” e aprovada em sua forma final pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos da Tradução da Universidade Federal de Santa Catarina.

Florianópolis, 30 de junho de 2017.

---

Profa Dra Adja Balbino de Amorim Barbieri Durão  
Coordenadora do Curso

**Banca Examinadora:**

---

Prof. Walter Carlos Costa, Dr.  
Orientador  
Universidade Federal  
de Santa Catarina

---

Prof.<sup>a</sup> Kathrin Rosenfield, Dr.<sup>a</sup>  
Universidade Federal do  
Rio Grande do Sul

---

Prof.<sup>a</sup> Mayara Ribeiro  
Guimarães, Dr.<sup>a</sup>  
Universidade Federal do Pará

---

Prof.<sup>a</sup> Daisi Imgard Vogel, Dr.<sup>a</sup>  
Universidade Federal de  
Santa Catarina

---

Prof. Artur Almeida de  
Atafde, Dr.  
Universidade Federal de  
Pernambuco

---

Prof. Berthold Zilly, Dr.  
Freie Universität Berlin / PGET  
/ Universidade Federal de  
Santa Catarina



## **AGRADECIMENTO**

a Walter Costa,  
pelo livre pensar



## RESUMO

Esta investigação prático-teórica sobre a tradução de poesia de vanguarda tem como objeto o poema-livro *Phantasmus*, do escritor alemão Arno Holz (1863-1929). O projeto de tradução de 40 fragmentos da edição de 1916 de *Phantasmus* para o português do Brasil parte da premissa de que a concepção de linguagem poética realizada pela obra literária, especialmente de vanguarda, revela a singularidade estética e histórico-literária do original, representando um ponto de partida adequado para um projeto de tradução. A presente tradução objetiva uma correspondência com o movimento de textualização ou com a dinâmica escritural acionada pelo impulso de linguagem a ser extraído do texto original. Após apontar as aporias poético-conceituais que geram a instabilidade da linguagem no *Phantasmus* de 1916, faz-se um cotejo de traduções integrais e parciais, de todas as edições da obra, para o francês, inglês, italiano e português. De acordo com os mesmos parâmetros do cotejo, caracteriza-se a presente proposta da tradução, cuja fundamentação teórica mostra afinidades com o pensamento teórico de Haroldo de Campos e de Henri Meschonnic, bem como divergências em relação a ambos. O foco em uma concepção de tradução baseada no impulso ou no movimento da linguagem poética em defesa de e/ou em oposição a discursos poetológicos tradicionais ou contemporâneos aponta para a possibilidade de se transporem as presentes conclusões para a tradução de poesia de vanguarda em geral.

### *Palavras-chave*

Tradução. Poesia. Vanguarda. Arno Holz. *Phantasmus*. Poesia alemã. Transcrição. Haroldo de Campos. Poética do traduzir. Poétique du traduire. Henri Meschonnic. Concepção de linguagem.





## ABSTRACT

The object of this practical and theoretical investigation about the translation of vanguard poetry is the long poem *Phantasmus*, by the German writer Arno Holz (1863-1929). The proposed translation of 40 fragments of *Phantasmus*' 1916 edition into Brazilian Portuguese departs from the assumption that the conception of poetic language accomplished by a piece of literature, especially vanguard literature, reveals its aesthetical and literary historical uniqueness, representing consequently an appropriate starting point for a translation project. The present translation aims at a correspondance to the textualization movement or to the writing dynamics that is taken into action by the language impulse of the original text. After pointing out some aporias that lead to the language instability in *Phantasmus*' 1916 edition, this study compares complete and partial translations of different versions of the poem into English, French, Italian and Portuguese. The same comparison criteria provide the basis for the description of this translation proposal, whose theoretical approach has affinities to, but in some points also diverges from the translation theories of Haroldo de Campos and Henri Meschonnic. The focus on a translation conception based on the poetic language impulse or movement in defense of and/or in opposition to traditional or contemporary poetological discourses points to the possibility of transposing the present conclusions to vanguard poetry in general.

### *Keywords*

Translation. Poetry. Arno Holz. *Phantasmus*. German poetry. Transcrição. Transcreation. Haroldo de Campos. Poetics of translating. Poétique du traduire. Henri Meschonnic. Language conception.



# SUMÁRIO

<b>INTRODUÇÃO</b> .....	13
<b>1 O PROJETO PHANTASUS E A INSERÇÃO DE ARNO HOLZ ENTRE VERTENTES DE VANGUARDA</b> .....	19
1.1. A ASSIMILAÇÃO DE <i>PHANTASUS</i> PELAS VANGUARDAS MODERNAS E A SINGULARIDADE POÉTICA DE ARNO HOLZ .....	19
1.2. O "PROJETO" PHANTASUS, EM EXPANSÃO .....	38
1.3. ESCRITA-AÇÃO: POEMA COMO DINÂMICA ESCRITURAL .....	45
1.4. LIVRO-MÚNDI: A UTOPIA DO "POEMA- <i>NON-PLUS- ULTRA</i> " .....	59
1.5. POESIA-LINGUAGEM: POEMA COMO APORIA .....	67
1.5.1. A totalização fragmentária .....	73
1.5.2. O ruído da notação .....	80
1.5.3. A autonomia aderente .....	84
<b>2 <i>PHANTASUS</i> EM OUTROS IDIOMAS: COTEJO E CRITÉRIOS TRADUTÓRIOS</b> .....	91
2.1. ASPECTOS DAS TRADUÇÕES DE <i>PHANTASUS</i> DE 1915 A 2015 .....	91
2.1.1. Tratamento da estrutura rítmico-acental .....	93
2.1.2. Duplo contínuo de frase e verso .....	96
2.1.3. Síntese e proliferação verbais .....	99
2.2. CRITÉRIOS E PARÂMETROS DA PRESENTE	

TRADUÇÃO .....	101
<b>2.2.1. Tratamento da estrutura rítmico acentual .....</b>	<b>102</b>
2.2.1.1. Arno Holz como autor de ritmos livres .....	102
2.2.1.2. Arno Holz e o verso livre .....	124
<b>2.2.2. Duplo contínuo de frase e verso .....</b>	<b>139</b>
<b>2.2.3. Síntese e proliferação verbais .....</b>	<b>147</b>
<b>2.2.4 Breve síntese da especificidade desta tradução .....</b>	<b>153</b>
<b>3 FRAGMENTOS DE <i>PHANTASUS</i> (1916), DE ARNO HOLZ (BILÍNGUE) .....</b>	<b>157</b>
<b>4 TRADUÇÃO DO MOVIMENTO: PRINCÍPIOS TEÓRICOS DO PROJETO TRADUTÓRIO .....</b>	<b>285</b>
4.1. TRADUÇÃO E CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM (POÉTICA) .....	293
4.2. IMPULSO DE LINGUAGEM E TRADUÇÃO DO MOVIMENTO .....	299
4.3 TRADUÇÃO E HISTORICIDADE .....	320
4.4. A TRADUÇÃO DA POESIA DE VANGUARDA .....	328
<b>CONCLUSÃO .....</b>	<b>337</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>341</b>

## INTRODUÇÃO

Neste trabalho em torno do poema *Phantasmus* (1885-1929), do escritor alemão Arno Holz (1863-1929), a tradução não tem o papel de exemplificar uma teoria; pelo contrário, o processo tradutório serve de ponto de partida para uma reflexão sobre a tradução de poesia de vanguarda. Parte-se do pressuposto de que a teoria da tradução de um texto pode ser extraída dele mesmo, por meio da definição do lugar que ele ocupa na tradição histórico-literária, da trajetória de sua recepção e dos elementos que o singularizam como criação estético-literária.

Outra convicção que norteia este trabalho é a de que traduzir uma obra literária com a meta de reconstituir a sua especificidade tanto do ponto de vista histórico-literário quanto estético pressupõe que se deduza e se traduza a sua concepção de linguagem. Isso pode ser demonstrado com maior nitidez por meio do estudo e da tradução de uma obra poética e, em especial, de vanguarda, pois nessa a linguagem em sua materialidade costuma ocupar uma posição central.

O *Phantasmus*, de Arno Holz, originário de um ciclo de poemas com o mesmo título publicado em *Buch der Zeit* (1885) e ampliado pelo autor em diversas versões até a sua morte, em 1929, ampliou o repertório de formas da poesia de língua alemã por meio de diversas inovações da linguagem poética e foi tomado como parâmetro de poesia de invenção pelas vanguardas das primeiras décadas do século XX e dos anos 1950/1960. Sua recepção por parte dos escritores ligados ao movimento da Poesia Concreta na Alemanha e no Brasil, bem como a efervescência crítica desencadeada por uma nova edição de suas obras reunidas entre 1961 e 1964 são marcadas pela comparação de Arno Holz com outros escritores de vanguarda, entre os quais James Joyce, Ezra Pound, Samuel Beckett e Arno Schmidt.

De modo geral, a comparação com outros autores de vanguarda feita por parte da crítica se limita à constatação de procedimentos poéticos análogos. O presente estudo crítico-tradutório se distancia de tal método e se propõe a rastrear, por meio do estudo da obra teórica e de parte da produção poética e ficcional de Arno Holz dos anos 1880 até os anos 1920, a busca estética do autor, apontando os polos de tensão que dinamizam o seu pensamento sobre linguagem poética. No processo de tradução de uma obra concebida como ato de ruptura com as convenções poéticas, como o *Phantasmus*, a consciência das questões estéticas que

impulsionam a busca de uma linguagem nova pelo autor é indispensável para se direcionarem os procedimentos tradutórios no sentido de se gerar uma dinâmica estética correspondente à da obra. Este é o interesse primordial deste trabalho: apreender o movimento conceitual-escritural que aciona o texto e criar parâmetros para se constituir uma dinâmica correspondente na tradução.

O foco na textualidade também faz jus ao movimento instável de um poema em contínuo processo de reescrita, como *Phantasmus*. A opção pela edição de 1916, como base da tradução, se justifica pelo fato de essa versão do poema ser uma forma intermediária entre o *Phantasmus* de 1898/99, uma compilação de cem poemas que viria a se tornar um poema único até 1916, e as versões ampliadas de 1925 e do espólio do autor, publicada postumamente em 1961/62 – forma intermediária que permite vislumbrar estágios anteriores e posteriores do texto. A extensão da obra, com 336 páginas em formato 44cm x 33cm, inviabiliza sua tradução integral durante o período de produção de um doutorado; a opção pela tradução de fragmentos, no entanto, não decorre apenas disso: sendo o foco do estudo a textualidade, mais do que a totalidade da obra, a seleção de fragmentos com o critério da diversidade formal se revela como amostra representativa para a discussão das questões tradutórias.

Seguindo as premissas acima mencionadas, o estudo se estrutura do seguinte modo:

O primeiro capítulo contextualiza o projeto *Phantasmus* dentro da reflexão teórico-literária holziana, remontando a origem do pensamento de vanguarda do autor à sua revisão do naturalismo de Zola, em meados dos anos 1880. Para tal, baseia-se nos principais escritos teóricos do autor: *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891/92), *Die Revolution de Lyrik* (1899), *Die befreite deutsche Wortkunst* (1921) e *Die Evolution der Lyrik* (1925). O lugar de Arno Holz na literatura de vanguarda é demarcado por meio do esboço de sua penetração como poeta nos veículos internacionais da literatura moderna e de seu posicionamento em relação ao movimento literário expressionista, por meio da inserção de sua reflexão teórico-literária no contexto da crise da linguagem da virada de século no espaço cultural de língua alemã e por meio da associação pontual de seu horizonte teórico com a reflexão sobre a modernidade do Primeiro Romantismo alemão (*Frühromantik*), sobretudo com conceitos centrais do pensamento de Friedrich Schlegel. Este primeiro capítulo resgata a tônica da recepção de *Phantasmus* como obra de vanguarda a

partir dos anos 1960 e descreve em linhas gerais a transformação do texto de 1885 a 1929. O projeto *Phantásus* é caracterizado como uma obra poética de vanguarda operante em três âmbitos conceitual-poéticos: a escrita-ação, o livro-múndi e a poesia-linguagem. A concepção de linguagem poética em *Phantásus* é delineada em sua instabilidade entre busca da totalidade e fragmento como resultado, concentração e expansão, forma e ruído, representação como decalque imediato e autonomia da linguagem.

A dinâmica gerada por essas aporias da concepção holziana de linguagem poética serve de base para se estipularem, no segundo capítulo, parâmetros para o cotejo das traduções de *Phantásus* para o francês, inglês, italiano e português. Essas traduções integrais ou fragmentárias de diferentes versões da obra são comparadas segundo três critérios: o tratamento da estrutura rítmico-acental, o duplo contínuo de frase e verso, bem como a síntese e a proliferação verbais. Esses serão também os parâmetros segundo os quais se caracterizará o presente projeto de tradução, com sua proposta de fazer jus à concepção de linguagem realizada pelo texto. Ao contrário das traduções anteriores, esta faz uma distinção entre ritmos livres e verso livre, afastando-se também da maioria delas por procurar manter – de modo geral – a integridade das linhas do poema e por optar pelo recurso da aglutinação lexical neologística. É neste capítulo que se define portanto, o repertório de procedimentos poéticos adotados na tradução.

O terceiro capítulo consiste na tradução propriamente dita de 42 fragmentos do *Phantásus* de 1916. Trata-se de poemas inteiros ou de fragmentos de partes mais amplas da obra, estes sendo indicados pela presença de reticências entre colchetes ([...]) no início e/ou no fim do trecho traduzido. O critério de seleção dos textos, à parte a minha predileção estético-literária, é o da diversidade formal. Dessa forma, a amostra textual inclui tanto poemas integrais remanescentes do *Phantásus* de 1898/99, como trechos de sequências mais longas que representam diferentes contextos do uso holziano dos recursos sintático-enumerativos, lexical-neologísticos e fônico-rítmicos, para os quais se encontram diferentes soluções na tradução. A amostra permite observar que este projeto tradutório não estipulou procedimentos a serem usados sistematicamente ao longo da tradução, mas se propôs a indicar referenciais axiais da concepção de linguagem realizada pelo texto, a serem observados em uma escrita tradutória dinâmica, disposta a

mobilizar todo o repertório de procedimentos do original em prol de sua potencialização poética.

O quarto capítulo explicita o posicionamento teórico intrínseco a este projeto tradutório, especificando-o em três aspectos: o modo de a tradução operar segundo uma concepção de linguagem deduzida do texto original, a operação tradutória como movimento ou dinâmica escritural e a postura da tradução em relação à singularidade estético-histórica do original e à sua própria historicidade. Também se apresentam referenciais teóricos afins a este projeto – as teorias da tradução de Haroldo de Campos e de Henri Meschonnic –, tradutores-pensadores cujos focos de interesse também mostram afinidade com o horizonte estético-teórico de Arno Holz. A indicação de convergências entre os pensamentos de ambos os teóricos é relativizada por considerações sobre suas diferenças conceituais e sobre as distinções de seus respectivos conceitos de linguagem (poética). Da mesma forma, também se explicitam divergências entre as teorias de Haroldo e Meschonnic e o posicionamento teórico deste projeto. O capítulo conclui com uma apreciação da possibilidade de se generalizarem as reflexões deste estudo tradutório da obra poética de Arno Holz para a poesia de vanguarda como um todo.

A conclusão do trabalho sintetiza as etapas do método de tradução implícito nesta proposta prático-teórica e sugere algumas implicações desta reflexão para a discussão sobre a autoralidade do tradutor.

Por fim, cabe apontar a motivação pessoal que me levou a me dedicar à tradução do *Phantasia*, de Arno Holz. Tendo tido conhecimento deste texto ainda como estudante de graduação, por meio de um ensaio de Haroldo de Campos ("Arno Holz: da revolução da lírica à elefantíase do projeto", 1962) acompanhado da sua tradução de dois poemas, em colaboração com Augusto de Campos, foi somente na década de 2000, quando eu morava em Berlim, cidade onde o poeta passou grande parte de sua vida, que enveredei pela leitura integral de *Phantasia*, primeiramente na edição póstuma de 1961/62. Para tal, tive que importar dos EUA essa edição das obras reunidas, organizada por Wilhelm Emrich e Anita Holz. Essa remessa transatlântica foi a única, em dezoito anos de residência na Alemanha, que me obrigou a ir à alfândega e pagar uma taxa de importação. Os sete volumes (dos quais os três primeiros abarcam a mais longa versão de *Phantasia*) trazem o *ex libris* da Ritter Library, Baldwin-Wallace College, Berea (Ohio) com o carimbo



"WITHDRAWN". Os livros (diante dos quais eu poderia ter proferido exatamente as mesmas palavras com que Holz descreveu seu encontro com as *Oeuvres critiques* de Émile Zola, em 1887, em Paris: "os sete, eles todos, seus corpos espessos dentro dos conhecidos e belos fraques cor de palha, enfileirados: E eu, coitado de mim, não conhecia nem um único deles! Inacreditável!") – enfim, os livros atravessaram o Atlântico pela terceira vez em 2010, quando retornei ao Brasil. Talvez eu tenha decidido traduzi-lo para cultivar um espaço de convergência entre os meus dois mundos: Berlim, a cidade onde *Phantasus* foi escrito e que transparece nas frestas do poema, e São Paulo, ainda povoada pela ausência da presença de Haroldo de Campos, que conheci muito cedo, em livro e em pessoa, e em cuja obra voltei a imergir entre 2012 e 2014, período em que dirigi o Centro de Referência Haroldo de Campos, na Casa das Rosas, em São Paulo.

A ideia de transformar esse desejo de tradução em um trabalho acadêmico foi lançada espontaneamente por Walter Costa, agora meu orientador, ao qual devo – entre muitas outras coisas – o incentivo a esta tentativa.



# 1 O PROJETO PHANTASUS E A INSERÇÃO DE ARNO HOLZ ENTRE VERTENTES DE VANGUARDA

## 1.1. A ASSIMILAÇÃO DE *PHANTASUS* PELAS VANGUARDAS MODERNAS E A SINGULARIDADE POÉTICA DE ARNO HOLZ

O *Phantasmus*, de Arno Holz, obra lírica escrita desde meados da década de 1880 até a morte do poeta, em 1929, teve uma trajetória alinear não apenas ao longo do seu processo de produção, mas também quanto à sua recepção como poesia de vanguarda. Desde o ciclo de poemas intitulado "Phantasmus", em *Buch der Zeit* (1885/86), até a versão publicada postumamente, em 1961/62, com base em anotações manuscritas pelo autor de 1925 a 1929, a obra inicialmente esboçada como uma sequência de treze poemas metrificados e rimados tornou-se uma coletânea, em dois fascículos, de cem poemas sem regularidade métrica e sem rimas, alinhados por um eixo central de diagramação (1898/99), transformando-se depois em um poema-livro de estrutura cíclica (1916), continuamente ampliado e seccionado em partes com títulos e em versos cada mais numerosos (edição de 1925 e 1961/62, póstuma). O fato de a obra ter assumido formas bastante distintas em suas diferentes fases já é um fator de instabilidade para a sua apreciação, tornando problemática a sua abordagem como obra única (algo em que parte da crítica costuma reincidir, ao caracterizá-la como texto uniforme e atribuir-lhe indiferenciadamente elementos identificáveis em etapas distintas). A isso se soma a alinearidade de sua recepção: tendo sido descreditado por grande parte da crítica nos momentos de sua publicação, algo registrado pelo autor em seus textos teóricos, *Phantasmus* conquistou apenas tardiamente um espaço não periférico na historiografia literária.<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> A contribuição de Arno Holz para o naturalismo alemão, sobretudo no teatro, foi reconhecida desde cedo pela crítica e pela historiografia literárias. No entanto, obras como o poema-livro *Phantasmus* e a peça *Die Blechschmiede* (1902, 1917, 1921) foram questionadas até mesmo por leitores convictos do valor literário da literatura holziana, algo que pode ser constatado na polarização e na veemência dos debates travados entre Holz e a crítica da época e nas recorrentes autodefesas encontradas na correspondência do autor (HOLZ 1948). A imagem de um poeta à frente de seu tempo, injustiçado pela crítica contemporânea, já era propagada em vida (sobretudo por ele mesmo) e acabou sendo transmitida pela crítica

---

defensora de sua obra. Em 1913, Robert Reß publicou – por exemplo – um livro com o enfático título *Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk* (Arno Holz e seu significado para a arte e para a cultura universal. Um apelo para advertir e despertar o povo alemão), no qual denunciou o insuficiente reconhecimento à obra do escritor, lamentando a "lei da natureza segundo a qual um gênio não é reconhecido e entendido pela maioria esmagadora de seus contemporâneos" („Es ist typisch und scheint gradezu Naturgesetz zu sein, dass ein Genie von der erdrückenden Mehrzahl seiner Mitlebenden nicht erkannt und verstanden wird.” RESS 1913: 1). Em um discurso laudatório proferido por ocasião do sepultamento do escritor, em 1929, Alfred Döblin denunciou o esquecimento de Arno Holz com as seguintes palavras: "Quando artistas morrem na Alemanha, o lamento e a denúncia da falta de reconhecimento são quase óbvios. Mas quanto ao homem que aqui jaz, há algo de especial. A dimensão da negligência, o grau de rejeição a este artista que trabalhou incansavelmente, com consciência rigorosa de seu objetivo: até mesmo na Alemanha isso é sem precedentes." („Und wo in Deutschland Künstler sterben, da ist die Klage und die Anklage des Verkanntseins schon fast selbstverständlich, aber um den Mann, der hier liegt, ist etwas Besonderes. Dieses Ausmaß von Ignorierung, dieser Grad der Ablehnung bei einem unermüdlich arbeitenden, auf strengste seines Ziels bewussten Künstler: Das ist sogar in Deutschland beinahe ohne Beispiel.”; DÖBLIN 1963-G, 134). Duas décadas depois, Döblin organizou uma antologia da obra de Holz para uma coleção com o sugestivo título de *Verschollene und Vergessene*, da Akademie der Wissenschaften und der Literatur, publicada em 1951. Em posfácio ao último volume da edição póstuma das obras reunidas do autor, o coorganizador Wilhelm Emrich adverte que "hoje [1960], após uma lamentável disputa de sessenta anos sobre a essência da arte moderna, haveria um avanço muito maior na autoexegese da nossa época e de sua arte, se tivesse havido um empenho sério em investigar de dentro para fora a literatura e a teoria de arte de Arno Holz, que estava no início da nossa poesia dita 'moderna' e acompanhou seu desenvolvimento por quarenta anos" („Man wäre heute, nach einem über sechzigjährigen hoffnungslos verfahrenen Streit um das Wesen der modernen Kunst, bereits sehr viel weiter fortgeschritten in der Selbstdeutung unserer Zeit und ihrer Kunst, hätte man sich ernsthaft bemüht, die Dichtung und Kunsttheorie von Arno Holz, die am Anfang unserer so genannten 'modernen' Dichtung steht und ihre Entwicklung vierzig Jahre lang begleitet hat, wirklich von innen her aufzuschließen und in unser Bewusstsein zu heben.”; EMRICH 1964: 453). À parte disso, há que se ponderar a imagem do escritor injustiçado, que perdura de forma enfática na crítica até a década de 1980, e lembrar que Holz não era exatamente um poeta marginal. Provas de seu prestígio como poeta em vida são os fatos de ele ter publicado nas principais revistas da Alemanha e do exterior e

O reconhecimento que Arno Holz esperava obter com seu "gigantesco poema-*non-plus-ultra*" („Riesen-Phantasmus-Nonplusultra-Poem", HOLZ 1916: 211), concebido como um marco de ruptura na tradição poética, e que tentou reivindicar – em vão – por meio de diversos escritos crítico-teóricos e polêmicas literárias em vida, só lhe foi conferido pelos poetas da vanguarda dos anos 1950/60 e pela crítica literária subsequente.<sup>2</sup>

---

de a edição ampliada do poema-livro *Phantasmus* ter sido publicada – em 1916, em plena Primeira Guerra – como um volume luxuoso de 235 páginas, em formato 33cm x 44cm. A publicação de sua obra reunida entre 1924 e 1926, em dez volumes (Berlim: Hans W. Fischer), foi sucedida, no mesmo ano de 1926, pelo lançamento de uma "edição monumental" com doze volumes (Berlim: Otto von Holten). Além disso, Arno Holz foi indicado cinco vezes para o Prêmio Nobel. Uma nota de jornal, sem indicação de fonte e data, em recorte pertencente à hemeroteca do Arquivo Arno Holz, na Akademie der Künste, em Berlim, diz: "Arno Holz, que completou seu 60º ano de vida em 26 de abril [de 1923], foi sugerido para a concessão do Prêmio Nobel de Literatura deste ano por 63 professores de Literatura e Estética de escolas superiores na Alemanha e no exterior. Isso corresponde a dois terços dos pareceristas habilitados de língua alemã." („Arno Holz, der am 26. April sein 60. Lebensjahr vollendet, ist von 63 Professoren der Literatur und Ästhetik an deutschsprachigen Hochschulen des In- und Auslands zur Verleihung des diesjährigen Nobel-Preises für Literatur vorgeschlagen worden: es sind dies zwei Drittel der Vorschlagsberechtigten deutscher Zunge überhaupt."). Em 1929, 460 pareceristas votaram em Holz, conforme lembra Klaus M. Rarisch: "Em relação a isso, Thomas Mann escreveu a Gerhard Hauptmann, onze dias antes da morte de Holz: 'Já que estamos falando de prêmios, o que você me diz da notícia amplamente propagada de que – graças à quadrilha em torno de um professor superior que o levou adiante – Arno Holz deverá receber o Prêmio Nobel? [...] Eu acharia uma premiação dessas absurda e escandalosa. [...] Seria um verdadeiro aborrecimento; e se deveria fazer alguma coisa contra isso.' Holz morreu pouco antes da entrega: o prêmio foi para Thomas Mann." („Dazu schrieb [...] elf Tage vor dem Tod von Holz Thomas Mann an Gerhard Hauptmann: 'Da wir bei Preisen sind: was sagen Sie zu der weitverbreiteten Nachricht, dass dank der Propaganda einer Oberlehrer-Clickle, die ihn vorgeschoben hat, Arno Holz den Nobelpreis erhalten soll? (...) Ich würde eine solche Preiskrönung absurd und skandalös finden (...). Es wäre ein wirkliches Ärgernis, und man sollte wahrhaftig etwas dagegen tun.' Holz starb kurz vor der Verleihung; der Preis ging an Thomas Mann.>"; RARISCH 1994: 4)

<sup>2</sup> Assim como, dos anos 1920 aos anos 1950, Alfred Döblin era uma das poucas vozes a apontarem a contribuição fundamental de Arno Holz para a tradição literária moderna, o historiógrafo suíço da literatura Walter Muschg passa a ser – na década de 1960 – uma voz isolada ao negar a relevância da poesia holziana.

A reinserção de *Phantásus* na tradição literária como uma referência para a literatura de vanguarda do início e de meados do século XX, já esboçada por Alfred Döblin<sup>3</sup> desde a década de 1920, só se consumou com a autofiliação dos poetas iniciadores e adeptos da Poesia Concreta à linhagem holziana. Em um dos textos fundadores do movimento concreto na poesia, "vom vers zur konstellation" (1954), o suíço-boliviano Eugen Gomringer (1925) inclui Arno Holz no início do desenvolvimento histórico que culminaria com a dissolução definitiva do verso convencional em uma nova poesia.<sup>4</sup> Analogamente, Gerhard Rühm

---

Em *Von Trakl zu Brecht. Dichter des Expressionismus* (München 1961), Muschg afirma que Holz foi, em sua teoria, um doutrinário obstinado que, como poeta, não tinha nada a dizer (apud FAUTECK 1966: 460), crítica essa que o historiógrafo também estende ao expressionista August Stramm, considerado um prosseguidor da tradição holziana.

<sup>3</sup> Em discursos em homenagem a Arno Holz e introduções a coletâneas de suas obras, Alfred Döblin ressalta a ênfase que Arno Holz confere à linguagem como material da literatura, filiando-o ao movimento de renovação do naturalismo literário e atribuindo-lhe o mérito de ter rompido com uma tradição de convenções literárias não autênticas. Ver DÖBLIN 1963 e DÖBLIN 1981.

<sup>4</sup> Eugen Gomringer: "vom vers zur konstellation": „die neue dichtung ist entwicklungsgeschichtlich begründet. ihre anfänge sind in den versuchen eines arno holz (phantásus-gedichte) wie in denen des späten mallarmé und in den 'calligrammes' von apollinaire zu sehen. sie kündigt sich bei diesen dichtern durch eine neugestaltung der gedichte an. sie beruht bei arno holz darauf, dass rhythmisch zusammengehörige worte in einer ziele versammelt wurden, wodurch das bekannte bild der kurz- und langzeilen der phantásus-gedichte entstand.“ ("a nova poesia está fundamentada evolutivo-historicamente. seu início pode se ver nos experimentos de um arno holz (poemas de phantásus), bem como nos do mallarmé tardio e nos caligrammes de apollinaire. ela se anuncia, nesses novos poetas, por meio de uma nova configuração dos poemas. em arno holz, ela se fundamenta no fato de palavras em correspondência rítmica estarem reunidas em uma linha, de onde surgiu a conhecida imagem da linhas breves e longas dos poemas de phantásus"; GOMRINGER 1972/1991: 157).

Em *worte sind schatten: die konstellationen 1951-1968* (1969), Gomringer reafirma que Arno Holz ocupa a posição número um em seu cânon como coinventor da Poesia Concreta, sobretudo por causa de suas criações verbais ousadas e pelas regras que ele desenvolveu para o ritmo (GOMRINGER 1969: 296). Em uma recapitulação relativamente recente do início do movimento concreto, no começo dos anos 1950, Gomringer lembra que ficou conhecendo Arno Holz por meio de uma conferência de Fritz Strich na Universidade de Berna,

(1930), um dos ativistas da vanguarda musical-literária da Áustria dos anos 1950, também aponta Holz como um autor "outsider" que passou a constituir a "verdadeira tradição" reencontrada no pós-guerra pelo Grupo de Viena, integrado por ele, Friedrich Achleitner (1930), Konrad Bayer (1932-1964) e Oswald Wiener (1935).<sup>5</sup> Já na década de 1960, o poeta alemão Helmut Heißenbüttel (1921-1996) revê a tradição de vanguarda em língua alemã e constata que o papel de "pai do modernismo" na Alemanha não poderia ser atribuído nem a Gerhard Hauptmann, nem a Stefan George, nem a Rainer Maria Rilke, mas somente a Arno Holz (HEISSENBÜTTEL 1966: 36).<sup>6</sup> O interesse do filósofo e teórico de estética Max Bense pela obra tardia de Holz toca as etapas finais de desenvolvimento de *Phantasmus*, sobretudo a ideia de uma "arquitetônica numérica" supostamente subjacente às edições posteriores a 1916, com base na qual Bense deriva uma "álgebra textual" associável aos experimentos estéticos com a cibernética nos anos 1960 (BENSE 2000). Trinta e cinco anos após sua morte, Holz viria a constar da lista de autores de vanguarda expostos ao lado de representantes contemporâneos da poesia concreto-visual, na situationen 60 galerie, de Berlim, em 1964 (DENCKER 2011: 4).

No Brasil, a introdução de Arno Holz como uma referência da arte verbal de vanguarda foi contemporânea à sua redescoberta na Alemanha e se deve aos poetas do grupo Noigandres, em especial a Haroldo de Campos. Em artigo de 1957 intitulado "evolução das formas: poesia concreta" e publicado no Suplemento Dominical do *Jornal do Brasil*, Haroldo se refere ao cânon de poetas do século XIX e XX resgatados por Eugen Gomringer, destacando – entre outros – Arno Holz e "suas experiências tipográfico-espaciais" no *Phantasmus* de 1898 (CAMPOS 2006: 84). Em "contexto de uma vanguarda", escrito em 1960, ele faz um

---

nos anos 1940, na qual se abordaram a "concepção estética incomumente elevada de um Arno Holz", inclusive sua técnica do *Sekundenstil* e sua paródia da lírica barroca do século XVII (GOMRINGER 2012: 203).

<sup>5</sup> *Die Wiener Gruppe: Achleitner Artmann Bayer Rühm Wieder: Texte Gemeinschaftsarbeiten Aktionen*. Reinbek: Rowohlt, 1967 (apud OESTE 1982: 144).

<sup>6</sup> Em um texto posterior, Heißenbüttel apontaria convergências entre Arno Holz e o expressionista August Stramm, destacando-os como os exemplos da poesia moderna que teriam permanecidos vivos até o presente (HEISSENBÜTTEL 1995: 45).

paralelo entre a redescoberta de Arno Holz por Eugen Gomringer e a releitura do cânon literário brasileiro pelo grupo Noigandres, com o consequente resgate de autores como Oswald de Andrade e João Cabral de Melo Neto, "que contribuíram tanto para a demarcação de um elenco básico de autores imprescindíveis para a edificação de uma nova tradição poética, em língua portuguesa – isso, para não falar na comum cogitação do *paideuma* Mallarmé (*Un Coup de Dés*), Apollinaire, Joyce, Cummings, Pound e/ou William Carlos Williams" (CAMPOS 2006: 211-212). Em 1962, ele apresentaria o poeta alemão ao público leitor brasileiro por meio de um artigo intitulado "Arno Holz: Da revolução da lírica à elefantíase do projeto", acompanhado por sua tradução do poema "Barocke Marine", em colaboração com Augusto de Campos. Nesse texto, publicado em duas edições de *O Estado de S. Paulo*, Haroldo contextualiza Holz como um par de Stéphane Mallarmé, paralelizando procedimentos de espacialização da escrita em ambos os autores. O que predomina nessa caracterização da obra holziana é o interesse de Haroldo pelos elementos verbivocovisuais em *Phantastus*, sobretudo a noção de uma escrita partitural a funcionar como "áudio-imagem" do poema (ideia esta que também influenciou o desenvolvimento da Poesia Acústica [DENCKER 2011, 50]).

Nessa mesma época, a efervescência crítica em torno da obra tardia de Arno Holz na Alemanha, com destaque a *Phantastus*, deve-se, em parte, a essa redescoberta da poesia holziana por autores contemporâneos, mas também à publicação, entre 1961 e 1964, de suas obras reunidas em sete volumes, cujos três primeiros são ocupados pela última versão de *Phantastus*, até então inédita. Os estudos críticos sobre Holz publicados entre os anos 1960 e os 1980 enfocam sobretudo a contribuição de *Phantastus* para a renovação da linguagem poética, fazendo analogias com procedimentos recorrentes em outros autores de vanguarda do século XX.<sup>7</sup> O espectro de associações é amplo, incluindo – curiosamente – diversos prosadores, como Gertrude Stein (HEISSENBÜTTEL 1995: 52), Alfred Döblin (BURNS 1981: 190; SCHULZ 1974: 47), Robert Musil (HERMAND 1968: lii; SCHIEWE 2004; SCHULZ 1974: 47),

---

<sup>7</sup> As associações não se restringem à vanguarda moderna. A afinidade do ímpeto de criação neologística e da tendência enumerativa da obra tardia de Holz com autores barrocos de "invenção", como Johann Fischart (1546-1591) e Quirinus Kuhlmann (1651 –1689), é mencionada por WOHLLEBEN 1979: 84 e OESTE 1982: 22.



James Joyce (BURNS 1981: 190; CAMPOS 1997: 86; EMRICH 1964: 464; HERMAND 1968: lii; SCHULZ 1971: 47; 227; WOHLLEBEN 1979: 84), Franz Kafka (BURNS 1981: 219; EMRICH 1964, 470), Samuel Beckett (MENNEMEIER 1985: 107; OESTE 1982: 161), Arno Schmidt (BURNS 1981: 194; MENNEMEIER 1985: 99; RARISCH 1979-W: 83; WOHLLEBEN 1979: 84), George Perec (HEISSENBÜTTEL 1995: 52), Peter Handke (SCHULZ 1974: 223). O poeta moderno mais associado a Arno Holz é Ezra Pound (HEISSENBÜTTEL 1995: 52; OESTE 1982), cujos *Cantos* são comparados a *Phantásus* – duas obras consideradas matrizes dos experimentos poéticos dos anos 1950 e 1960 (OESTE 1982: 213, 143). Essa fase da crítica holziana, surgida após as obras do autor voltarem a entrar em circulação, se concentra sobretudo na atualidade de um poeta obliterado pela historiografia e pela crítica literárias durante décadas, tendendo – no entanto – a analogias pouco precisas entre recursos poéticos criados por Holz e outros autores de vanguarda.<sup>8</sup> Apesar de sua relevante contribuição para reinserir Arno Holz na linhagem da literatura de vanguarda, essa fase da recepção crítica de *Phantásus* também tende a obliterar a sua especificidade em relação aos movimentos posteriores de vanguarda do início e de meados do século XX.

---

<sup>8</sup> Entre os poucos estudos que aprofundam a analogia entre Arno Holz e autores posteriores, destaca-se *Arno Holz: The Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment* (1982), de Robert Oeste, dedicado a investigar as similaridades de *Phantásus* com o gênero do poema longo norte-americano, especialmente com os *Cantos*, de Ezra Pound. Além de paralelizar a função do poema, em ambos os casos, como síntese de mito, história e alusão literária em obras que abdicam intencionalmente de um enredo, numa tentativa de criar para a era moderna o que Dante fizera para a sua época, Oeste reconhece nas duas obras uma visão cíclica da história. O estudo enfoca, sobretudo, a renovação da linguagem poética em *Phantásus* e nos *Cantos*. Oeste demonstra, em ambos os autores, uma busca da renovação da técnica literária nas raízes da linguagem e identifica procedimentos comuns, como o foco (imagista) no tratamento direto do objeto, a justaposição do presente e de diversos estágios do passado, a diversidade discursiva, o recurso da arcaização, a proposta de um ritmo intermediário entre a métrica convencional e o verso livre, a técnica da listagem e da enumeração. O estudo também se refere a mais de 300 alusões e citações comuns às duas obras.

A partir dos anos 1990<sup>9</sup>, parte da crítica passou a acrescentar uma nova dimensão à contextualização histórica da contribuição holziana à linhagem das vanguardas, remetendo a origem de sua poética de invenção à sua reflexão e à sua prática literária naturalistas, que remontam aos anos 1880. O papel central de Arno Holz no naturalismo alemão – com sua revisão de princípios teóricos postulados por Émile Zola e com o uso de um recurso inovador (que viria a ser denominado *Sekundenstil*) em textos narrativos e dramáticos escritos em coautoria com Johannes Schlaf nos anos 1880/1890 – foi reconhecido desde muito cedo pela crítica e historiografia literárias; no entanto, o grau de virulência da sua produção ficcional e teórica naturalista para a posterior renovação da linguagem na poesia de vanguarda só foi devidamente assimilada pelo discurso crítico na última década e meia.<sup>10</sup> A polarização entre o naturalismo e as vanguardas modernas, já presente no pensamento crítico da segunda década do século XX<sup>11</sup>, era alheia à compreensão que Holz tinha da

---

<sup>9</sup> Entre as investigações que localizam a origem do pensamento de vanguarda de Arno Holz em sua reflexão naturalista destacam-se – neste estudo – "Naturalisme et Modernité" (1995), de Yves Chevrel, e "Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz" (1999), de Ingrid Strohschneider-Kohrs. No início dos anos 1980, Silvio Vietta já havia prestado uma contribuição significativa nesse sentido, com *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik (Descartes, Georg Büchner, Arno Holz, Karl Kraus)* (1981). Karl Riha também cogita a revisão da contribuição holziana para a poesia moderna com a sugestão de uma linha de continuidade do início de sua produção naturalista até a sua prática poética de vanguarda (RIHA 1983: 385). Jost Nolte também havia considerado a produção naturalista de Arno Holz, em colaboração com Johannes Schlaf, o prelúdio do modernismo na Alemanha (NOLTE: 1972:106-107).

<sup>10</sup> Há críticos que traçam paralelos entre a poética holziana e a poesia de vanguarda russa, como Tamara Viktorovna Kudriavzeva em seu escrito sobre *Die Revolution der Lyrik*, de Arno Holz, e a teoria e prática dos poetas russos no início do século XX (Moscou, 2006; apud MADER 2002: 297; excerto em alemão acessível em <http://www.fulgura.de/extern/holz/phantanus-russisch.html>), bem como entre a poetologia de Holz e o Formalismo Russo (MENNEMEIER 1985: 95).

<sup>11</sup> Em "Die neue Form und ihre bisherige Entwicklung", publicado originalmente na *Zeitschrift für Bücherfreunde*, ano 10, n. 4, 1918/1919; p. 79-81, e republicado em *Die befreite deutsche Wortkunst*. Viena / Leipzig: Avalun Verlag, 1921; p. 61-81, Arno Holz cita e refuta o crítico John Schikowski, que, no artigo "Neue Wortkunst", publicado em 1917 no semanário socialista *Die Glocke*, o considera o "profeta de dois evangelhos artísticos, porta-bandeira de dois princípios

posição de sua obra na tradição literária. Exacerbadamente ciente de sua contribuição pioneira para a renovação da linguagem poética<sup>12</sup> antes da virada do século, Holz considerava o seu papel de "observador naturalista" um pressuposto indispensável para que ele pudesse ter "assentado o fundamento sobre o qual a geração mais jovem continuaria construindo".<sup>13</sup> Essa também é a visão de Alfred Döblin, que – numa apreciação da poética naturalista holziana como uma vertente promissora para a literatura alemã na década de 1930 – considera "toda a obra tardia de Arno Holz uma forma de naturalismo pós-hibernação" („eine Überwinterungsform des Naturalismus”, DÖBLIN [1930] 1963-V: 142). A crítica holziana mais recente, com a qual o presente trabalho mostra afinidades, resgata essa reflexão, traçando a busca estética do autor em

---

antagônicos, líder de duas gerações jovens" („Propheten zweier künstlerischen Evangelien, Bannenträger zweier entgegengesetzten Kunstprinzipien, Führer zweier Jugengenerationen”), sendo essas duas forças distintas "sua renovação formal da literatura épica e dramática [fundadora] do impressionismo naturalista na literatura alemã" („seine formale Erneuerung der epischen und der dramatischen Poesie begründete den naturalistischen Impressionismus in der deutschen Dichtkunst”) e "a nova forma de sua poesia lírica" („die neue Form seiner Lyrik”), que o teria tornado um precursor do expressionismo. (FORM 1918/19 in HOLZ 1921: 70ff). Sobre a origem do antagonismo entre naturalismo e modernismo nos debates estéticos travados por pensadores de esquerda nos anos 1920 e 1930, entre os quais o húngaro Georg Lukács, ver MENNEMEIER 1985: 12-13.

<sup>12</sup> Em carta de 17 de janeiro de 1916 ao Prof. Liebmann, Arno Holz demonstra-se convencido de seu papel como poeta de vanguarda, considerando-se "à frente de seu tempo", como uma "corporificação da ideia do progresso cultural", e acrescentando que "a qualidade de um indivíduo desses vale mais do que a quantidade de centenas, de milhares de outros!" („[...] Es handelt sich bei mir [...] um einen allerseltensten Ausnahmefall! Um den eines Menschen, der, auf seinem Gebiet, seiner Zeit weit im voraus geht, un der grade deshalb, seiner abnormen Leistungen wegen, nicht von ihr verstanden und begriffen wird! Nun verkörpert sich aber grade in solchen Menschen die Idee alles kulturellen Fortschritts! Die Qualität eines Einzelnen von ihnen ist mehr wert, als die Quantität von Hunderten, ja oft von Tausenden andern!”; HOLZ 1948: 211)

<sup>13</sup> „In jedem Falle aber bin und bleibe ich mir bewusst: durch 'inneres Schauen' allein [...], ohne dass ich 'naturalistischer Beobachter' gewesen wäre, [...] hätte ich das 'Fundament auf dem nun die jüngste Generation [...] nie mehr als gelegt, oder falls man das lieber will, gefunden!’” (FORM 1918/1919 in HOLZ 1921: 75)

uma linha de continuidade desde os escritos da fase naturalista e até poética de vanguarda de *Phantasmus*.

O ingresso de Arno Holz na literatura moderna não se dá via simbolismo francês; muito pelo contrário, a poesia alemã filiada a essa linhagem, sobretudo a de Stefan George e de seu círculo em Munique, era descartada e até satirizada por ele como retrógrada.<sup>14</sup> No entanto, os poemas de *Phantasmus* – antes e depois da edição de 1898/99 – foram publicados em diversas revistas de língua alemã da virada de século que propagavam a arte e a literatura simbolista e impressionista, como a *Pan* (Berlim, 1895-1900), considerada um dos principais órgãos do *art-nouveau* na Alemanha, e a revista *Jugend* (Munique, 1896-1940) que deu nome a esse movimento em alemão (*Jugendstil*). Paralelamente a isso, poemas de *Phantasmus* foram publicados em órgãos de imprensa de orientação socialista ou anarquista, como a revista *Die Zukunft* (Viena, 1879-1884, 1892-1896).

Apesar de estar envolvido, desde a década de 1880 até a de 1920, em polêmicas literárias sobre questões bem específicas do cenário cultural alemão, em especial do ambiente literário berlinense, Holz tinha interesse e alcance internacionais.<sup>15</sup> Nos anos de 1889 e 1890, Holz manteve uma coluna semanal de literatura no *New-Yorker Staats-Zeitung*, jornal americano de língua alemã, tendo escrito sobre diversos autores,

---

<sup>14</sup> A virulência da crítica holziana contra ao círculo de poetas em torno de Stefan George se insinua na seguinte passagem de *Die neue Wortkunst*: ("De seus livros com poemas panegíricos e pastorais, com sagas e cantigas, com jardins suspensos e adornos heróicos, com gêiseres estrondosos e fontes inesgotáveis de perfumadas harmonias em branco, vibravam variações em cinza e verde, soluçavam sinfonias em azul e rosa. Nunca tão esquisitas linguiças verbais se associaram a uma ornamentação tão elaborada" („Aus ihren Büchern der Preis- und Hirtengedichte, der Sagen und Sänge, der hängenden Gärten und der heroischen Zierate, der donnernden Geister und der unausgeschöpften Quellen dufteten Harmonien in Weiß, vibrierten Variationen in Grau und Grün, schluchzten Symphonien in Blau und Rosa. Noch nie waren so abenteuerlich gestopfte Wortwürste in so kunstvolle Ornamentik gebunden."); HOLZ 1925-D: 488).

<sup>15</sup> Franz Norbert Mennemeier insere Holz em um contexto relevante para a literatura universal, argumentando que ele reflete em sua obra tendências literárias decisivas em termos de progressividade e transnacionalidade – traço esse que o distinguiria da maioria dos autores alemães da sua época (MENNEMEIER 1985: 87).

sobretudo franceses.<sup>16</sup> Em 1895/96, ao projetar – com Paul Ernst – uma revista literária europeia, que nunca foi realizada por falta de patrocínio, ele cogitou compor uma ampla rede de interlocutores em diversos países.<sup>17</sup> Em 1906, Holz foi convocado por F. T. Marinetti, Sem Benello e Vitaliano Ponti a participar de uma enquete sobre o verso livre, para a qual o periódico por eles publicado em Milão desde 1905 – *Poesia. Rassegna internazionale*, revista esta que representava um canal de comunicação entre o século XIX e o XX, a França e a Itália, o simbolismo e o futurismo – teria consultado "os maiores poetas e críticos da França e da Europa".<sup>18</sup> No mesmo ano, a revista *Poesia* publicaria poemas de *Phantassus*, na tradução de Benno Geiger para o francês. Entre 1915 e 1923, a poesia de Holz foi divulgada por meio de apreciações críticas e traduções em revistas (literárias) de língua inglesa, como *The Egoist*<sup>19</sup>

---

<sup>16</sup> Entre os autores sobre os quais Arno Holz escreveu em sua coluna semanal estão Zola, os irmãos Goncourts, Ibsen, Flaubert, Ohnet, Daudet, Maupassant, Dumas fils, Sardou, Augier, Baudelaire, Taine, Gogol, Turgueniev.

<sup>17</sup> Do esboço de ficha técnica da planejada revista constavam os seguintes nomes: Gabriele D'Annunzio, Roma; Hermann Bahr, Viena; Richard Dehmel, Berlim; Theodor Fontane, Berlim; Arne Garborg, Christiania; Max Halbe, Munique; Gerhard Hauptmann, Berlim; J. K. Huysmans, Paris; Detlev Freiherr von Lilienkron, Hamburgo; Maurice Maeterlinck, Bruxelas; Conrad Ferdinand Meyer, Zurique; William Morris, Londres; Wilhelm Raabe, Braunschweig; August Strindberg, Paris; Ch. A. Swinburne, Londres; Conde Leon Tolstói, Jasnaya Poljana; Paul Verlaine, Paris (SCHEUER 1971: 171).

<sup>18</sup> Em *Poesia. Rassegna internazionale*. Ano 1, n. 9, outubro de 1905, s/p., publicou-se a "Inchiesta die POESIA sul verso libero", nos seguintes termos: "Já que as últimas reformas rítmicas e métricas que se tentaram ou realizaram na poesia italiana tendem a gerar confusão nos cultivadores menos especializados da arte poética, pensamos em indagar as pessoas mais competentes, a fim de que a sua palavra sirva para esclarecer as razões e as formas das últimas liberdades técnicas em poesia." ("Poichè le ultime riforme ritmiche e metriche, compiute o tentate nella poesia italiana, accennano a generar confusione nei cultori meno esperti d'arte poetica, abbiamo pensato interrogare le persone più competenti, affinché la loro parola serva a chiarire le ragioni e le forme delle ultime libertà tecniche in poesia."). A resposta de Arno Holz foi publicada em *Poesia. Rassegna internazionale*. Ano 2, n. 3-5, abril-junho de 1906; p. 50. Textos acessíveis em [www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1906\\_holz.html](http://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1906_holz.html)

<sup>19</sup> A revista literária modernista *The Egoist*, editada em Londres de 1914 a 1919, publicou autores e textos como T. S. Eliot ("Tradition and the Individual Talent" 1919); James Joyce (*A Portrait of the Artist as a Young Man*, 1914; fragmentos

(Londres) e *Poetry – A Magazine of Verse*<sup>20</sup> (Chicago), sendo seu nome citado – no período de 1914 a 1917 – entre autores modernistas de destaque em *The Dial* (Chicago), *The New Age* (Londres), *The Seven Arts* (Nova York) e *The Smart Set: A Magazine of Cleverness* (Nova York). No último número da revista *Poetry*, publicado em dezembro de 1922, a poeta e crítica novaiorquina Babette Deutsch escreveu um texto intitulado "Note on Modern German Poetry", no qual distingue as correntes naturalista, simbolista e expressionista em meio à diversidade de tendências da poesia alemã da época, destacando Arno Holz, este "artista proteu", "vocal e vital", como o único expoente da primeira (DEUTSCH 1922: 149). Em *Contemporary German Poetry* (1923), uma antologia organizada e traduzida por Babette Deutsch e Avrahm Yarmolinsky, Arno Holz é caracterizado como o poeta que "insiste na abolição da palavra meramente decorativa e na produção de uma poesia dura, clara e concentrada", "antecipando muitos princípios do imagismo".<sup>21</sup> Eugène Jolas, que viria a traduzir para o inglês o romance de vanguarda *Berlin Alexanderplatz* (1929), de Alfred Döblin, e publicar fragmentos de *Finnegans Wake*, de James Joyce, em sua revista *transition*<sup>22</sup>, órgão de

---

de *Ulysses*, 1919); Wyndham Lewis (*Tarr*, 1916/1917) e William Carlos Williams ("The Wanderer", "Transitional" e outros poemas, 1914). No número de novembro de 1915, *The Egoist* publicou – como quinto de uma série de artigos escritos por Alec W. G. Randall sob o título de "Notes on modern German poetry – uma apreciação sobre a repercussão de Walt Whitman na Alemanha dedicada à poesia de Arno Holz e acompanhada de diversos poemas traduzidos para o inglês, sem identificação do tradutor (provavelmente o próprio Alec W. G. Randall).

<sup>20</sup> Na edição de dezembro de 1922, a *Poetry – A Magazine of Verse* – divulgadora da poesia de autores como W. B. Yeats, T. S. Eliot, Wallace Stevens, William Carlos Williams, Robert Frost, Carl Sandburg e H. D., entre outros, publicou um fragmento de *Phantassus*, em tradução de Babette Deutsch e Avrahm Yarmolinsky.

<sup>21</sup> "Anticipating many of the tenets of our imagists, he insists on the abolition of the merely decorative word, and on the production of a hard, clear, concentrated poetry. He maintains that a poem consists of lines which are practically independent rhythmic units, the cadence of each depending upon its image and mood." (DEUTSCH/ YARMOLINSKY 1923: xvi)

<sup>22</sup> A revista *transition*, editada em Paris pelo casal Eugène Jolas e Maria McDonald, de 1927 e 1938, publicou autores como André Breton, André Gide, August Stramm, Carl Einstein, Dylan Thomas, Ernest Hemingway, Franz Kafka,

divulgação da produção literária e artística expressionista, dadaísta e surrealista, traduziu e publicou na mesma – em seu ano de lançamento – um fragmento de *Phantasmus*.

Publicado em vida por veículos de diferentes movimentos de vanguarda, dentro e fora da Alemanha, Arno Holz sempre se empenhou – no entanto – em manter sua autonomia em relação a quaisquer "ismos"<sup>23</sup>. Por um lado, ele nega sistematicamente qualquer influência de outros autores, algo que – embora careça de verossimilhança – pode ser lido como uma tentativa de realçar sua singularidade, de fato irrefutável; por outro, a sua contestação do parentesco entre a sua obra e a poesia expressionista, reconhecido por diversos críticos (BURNS 1981, 174; DENCKER 2011, 328-329/340; EMRICH 1964, 464/468; KLEINSCHMIDT 2001/2002: 6; NOLTE 1972: 113; SCHMIDT-HENKEL 1967: 151) e já apontado pela crítica na década de 1910, revela que a defesa de sua exclusividade não se restringia à relação com o passado. A concepção holziana de "arte verbal" (*Wortkunst*)<sup>24</sup> foi transmitida ao círculo expressionista em torno da revista *Der Sturm*<sup>25</sup> por seu editor Herwarth Walden (DENCKER 2011, 328-329; 340). Após ter publicado poemas de *Phantasmus* em *Der Sturm* em 1912<sup>26</sup>, Walden

---

Gertrude Stein, Georg Trakl, Gottfried Benn, Hart Crane, H. D., Hugo Ball, James Joyce, Kurt Schwitters, Paul Bowles, Rainer Maria Rilke, Robert Desnos, Robert Graves, Samuel Beckett, William Carlos Williams, Yvan Goll.

<sup>23</sup> Cf. HOLZ 1921: 80: "Impressionismo para cá, expressionismo para lá! Não acredito em 'ismos'! Já os rejeitei há trinta anos e hoje rio deles mais do que nunca!" („Impressionismus hin, Expressionismus her! I c h g l a u b e an keine "Ismen"! Ich wies sie ab von mir schon vor dreißig Jahren und beläche sie heute mehr denn je!).

<sup>24</sup> Helmuth Kiesel reconhece três variantes da "arte verbal" de Arno Holz em *Phantasmus*: o destaque a palavras soltas em versos de uma palavra, a formação rítmica e sonoramente bem composta de evocativas "cascadas verbais", a manipulação fonética e semântica de palavras. (KIESEL 2004: 147) Esses recursos poéticos também podem ser reconhecidos na poesia expressionista.

<sup>25</sup> A revista *Der Sturm*, editada por Herwarth Walden de 1910 a 1932, considerada um dos principais órgãos de divulgação de literatos e artistas expressionistas, publicou obras de autores como Peter Altenberg, Max Brod, Richard Dehmel, Alfred Döblin, Anatole France, Knut Hamsun, Karl Kraus, Selma Lagerlöf, Else Lasker-Schüler, Alfred Lichtenstein, Adolf Loos, Heinrich Mann, Otto Nebel, Paul Scheerbart, René Schickele.

<sup>26</sup> *Der Sturm*, vol. 3, n. 110, maio de 1912.

imprimiu na revista, um ano depois, o prefácio que Holz escrevera à sua recém-publicada peça *Ignorabimus*, considerando irretocável a autoapreciação holziana de seus "méritos imortais" no processo de abolição da métrica e da rima na literatura alemã.<sup>27</sup> O destaque de Holz à materialidade da palavra permanece como parâmetro de aproximação de sua obra com poetas do expressionismo, principalmente August Stramm. É sobretudo o deslocamento da linguagem para o centro da concepção poética, uma ênfase característica da *Wortkunst*, que permeia a analogia entre ambos os autores (HEISSENBÜTTEL 1995: 46), já presente na crítica do início do século.<sup>28</sup> De fato, o paralelo devia ser tão recorrente

---

<sup>27</sup> *Der Sturm*, vol. 4, n. 160-161, maio de 1913. Anteriormente (em *Der Sturm*, vol. 1, n. 29, setembro de 1910), Herwarth Walden havia publicado a partitura de uma composição musical de sua autoria com um poema de *Dafnis. Lyrisches Portrait aus dem 17. Jahrhundert (1904)*, virtuoso pastiche holziano da poesia barroca.

<sup>28</sup> No artigo "August Stramm. Zu seinem zehnjährigen Todestag", publicado na revista *Der Sturm* em 1925, o ator e autor Rudolf Blümner (1873-1945) paraleliza ambos os autores: "A poesia tinha esquecido de que a palavra é o material de sua configuração, e só a palavra, e só a palavra audível. Então, quando chegou a hora, apareceu um excêntrico e ele se chamava Arno Holz e descobriu que no princípio da poesia era o verbo. Mas eles não o escutaram, pois não sabiam que não sabiam disso. E então apareceu alguém que se chamava August Stramm. E ele libertou a poesia. Ele libertou a palavra de seu significado convencional, que não era mais significado, mas uma interpretação em comum acordo, e conferiu-lhe novamente seu significado autêntico, seu protossignificado, chegando muitas vezes a conduzi-la de volta ao seu valor originário desaparecido. A palavra pode ser ouvida de novo, pois tem que ser ouvida. Este é o fundamento da poesia de Stramm. A palavra não é mais compreendida em sua acepção estrita, mas é ouvida em seu significado originário, aberto a muitas interpretações. Esse significado originário é grande e potente. No princípio era o verbo. A palavra é tudo. Nada mais potente que a palavra." („Die Dichtung hatte vergessen, dass das Wort das Material ihrer Gestaltung ist und nur das Wort, und nur das hörbare Wort. Dann, als die Zeit erfüllt war, kam einmal ein Sonderbarer und er hieß Arno Holz und entdeckte, daß im Anfang der Dichtung das Wort war. Aber sie hörten ihn nicht, denn sie wußten nicht, daß sie es nicht wußten. Und dann kam einer, der hieß August Stramm. Und er erlöste die Dichtung. Er befreite das Wort von seiner konventionellen Bedeutung, die keine Bedeutung mehr war, sondern eine vereinbarte Ausdeutung, gab ihm seine echte Bedeutung, seine Ur-Bedeutung wieder und führte es oft bis auf seinen verschollenen Ur-Wert zurück. Das Wort kann wieder gehört werden, weil es gehört werden muss. Dieses ist das



que Arno Holz reagiu, em duas cartas dirigidas a Walden em 1917<sup>29</sup>, à comparação de sua poesia com a de Stramm, reivindicando também a invenção do conceito de *Wortkunst*. Se, por um lado, o impulso de Holz em se distinguir dos poetas mais jovens fazia parte de sua iniciativa de resguardar a singularidade de sua obra em relação a tudo o que tivesse vindo antes e depois, por outro, também havia motivos bastante objetivos para ele distinguir sua obra lírica da poesia expressionista. O que Holz critica nos novos poetas ligados ao expressionismo é o que ele considera uma negligência em relação à linguagem: "em nossa linguagem [...] desenvolvida organicamente através dos séculos, não se pode 'negligenciar' nada, muito menos 'conscientemente', e menos ainda, em absoluto, a 'construção sintática lógica'",<sup>30</sup> afirma ele, em resposta a um crítico da época. Holz também critica a "subversão da gramática", porque "com essa gramática subvertida, não se pode mais configurar nenhuma forma diferenciada" („[...] und zwar eben weil sie die Grammatik umgestürzt und weil sich mit einer solchen umgestürzten Grammatik differenzierte Gebilde nicht mehr bilden lassen!”, FORM 1918/1919 in HOLZ 1921: 79). Mesmo mostrando respeito à iniciativa dos mais jovens, ele ressalva que a contribuição deles não representa "a continuidade da construção sobre o fundamento" que ele – Holz – teria assentado "por meio do trabalho de uma vida inteira e cuja existência eles estariam

---

Fundament der Stramm'schen Dichtung. Das Wort wird nicht in seiner engen einmaligen Ausdeutung verstanden, sondern in seiner Ur-Bedeutung gehört, die vieler Ausdeutungen fähig ist. Und diese Urbedeutung ist groß und gewaltig. Im Anfang war das Wort. Das Wort ist alles. Nichts ist gewaltiger als das Wort.”; BLÜMNER 1025: 122-123)

<sup>29</sup> Em carta de 12 de novembro de 1917, Holz reclama a Herwarth Walden de um artigo introdutório à revista *Sturm*, que atribuía a August Stramm – e não a Holz – o mérito de ter "apontado novos caminhos para a poesia alemã", por meio de uma "nova arte verbal". Holz lembra, em um *post scriptum*, que esse termo havia sido cunhado por ele próprio. Em carta de 26 de novembro de 1917, Holz retorna ao tema, protestando contra a atribuição – a Stramm – de conquistas que se deviam a ele e pede para Walden remeter o autor do artigo a textos de sua autoria, como *Phantasia* e *Revolution der Lyrik* (HOLZ 1948: 239-240).

<sup>30</sup> „Man darf und soll in unserer durch die Jahrtausende gewordenen und Ring um Ring o r g a n i s c h gewachsenen Sprache n i c h t s 'vernachlässigen', und schon gar 'bewusst', und vollends am wenigsten den 'logischen Satzbau'” (FORM 1918/19 in HOLZ 1921: 75-76)

negando e não afirmando".<sup>31</sup> Ao fazer – *a posteriori* – um balanço de sua contribuição para a poesia moderna, Holz se autoatribui o mérito de ter buscado "novos valores expressivos e novas possibilidades de desenvolvimento" e afirma enxergar nos demais âmbitos artísticos somente "caos", "estados de caráter meramente negativo, e em nenhum lugar algo positivo", constatando que, "nessas outras áreas, rompeu-se de forma radical demais com as respectivas tradições".<sup>32</sup> De fato, por mais que o ímpeto neologístico de August Stramm tenha precedentes fundamentais em Arno Holz, a ruptura com a sintaxe linear na poesia expressionista passa ao largo da poética holziana, cujas estatégias de gerar descontinuidade não comprometem a integridade sintática. Isso, só para mencionar uma das diferenças fundamentais entre esses dois momentos distintos da poesia de vanguarda alemã.

A posição de Arno Holz dentro dos movimentos de vanguarda literária do início do século, brevemente esboçada acima, é marcada tanto por sua presença em importantes canais de divulgação da literatura moderna de invenção, quanto por sua resistência de ser identificado com o gesto programático destrutivo desses movimentos. O que, sem dúvida, caracteriza o papel de Holz como precursor da poesia de vanguarda produzida a partir da segunda década do século XX na Alemanha é a priorização da linguagem como instância poética fundamental. "Pois sem a forma, as melhores ideias não servem para nada na arte!" („Denn ohne Form nützen in der Kunst [...] die besten Ideen nicht!"; HOLZ 1948: 72), escreve ele, em agosto de 1885, ao poeta Otto Erich Hartleben. Mesmo compartilhando do diagnóstico de uma crise de representação e de uma crise de linguagem que constituem o horizonte estético da modernidade literária de matriz francesa na segunda metade do século XIX, Arno Holz não desenvolve a sua poética de invenção em diálogo direto com Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e seu movimento de linguagem absoluta

---

<sup>31</sup> „[...] Ich kann unmöglich zugeben und muss es abwehren, dass sie den 'Weiterbau' auf einem 'Fundament' bedeuten, das ich durch eine lebenslange Arbeit gelegt habe und dessen Vorhandensein sie, radikal ausgedrückt, e h e r n e g i e r e n a l s b e j a h e n ! ” (FORM 1918/19 in HOLZ 1921: 79)

<sup>32</sup> „Ich kann mich irren, aber ich sehe heute, auf all den anderen einschlägigen Gebieten, nur erst noch Chaos. Zustände rein negativer Natur und noch nirgends ein Positivum. Für mich resultierend daraus, dass man bis jetzt auf diesen "anderen" Gebieten zu radikal mit den betreffenden "Traditionen" gebrochen.” (HOLZ 1925-D: 721)

(KLEINSCHMIDT 2001/2002: 8). O seu ponto de partida para a criação de uma poética de vanguarda é o naturalismo de Émile Zola, submetido – no escrito teórico *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891/92) – a uma revisão que culminaria no destaque da materialidade da linguagem como traço diferencial da arte.

Em "Zola als Theoretiker" (1890), texto incorporado na íntegra a *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, Arno Holz reconhece os progressos da obra literária do "Zola prático", sob influência de Honoré de Balzac, e questiona a contribuição do "Zola teórico", fundamentado no pensamento positivista de Hippolyte Taine, considerando-a uma "estagnação". Para ele, o postulado central de Taine sobre a obra-de-arte e sua dependência do ambiente, bem como sua constatação de que a essência da arte não é reproduzir a natureza não passariam de truísmos incorporados por Zola. Sua principal ressalva à teoria naturalista de Zola toca a aplicação literal de princípios das ciências naturais à literatura, sobretudo a noção de experimentalismo.

Aquela liga de duas substâncias do químico, onde ela ocorre? Na palma da sua mão, em seu pequeno recipiente de porcelana, em seu tubo de ensaio. Ou seja, na realidade. E a liga de ambas as substâncias do poeta? No seu cérebro, na sua fantasia, sabidamente; seja como for, na realidade é que *não*. E a essência do experimento não é justamente ocorrer na realidade e somente nela? Um experimento que acontece apenas no cérebro do experimentador não é de forma alguma um experimento, mesmo que seja fixado *dez* vezes! Na melhor das hipóteses, pode ser a imagem recordada de um experimento já ocorrido na realidade, nada mais.<sup>33</sup>

---

<sup>33</sup> „Jene Vereinigung der beiden Stoffe des Chemikers, wo geht sie vor sich? In seiner Handfläche, in seinem Porzellannäpfchen, in seiner Retorte. Also jedenfalls in der Realität. Und die Vereinigung der beiden Stoffe des Dichters? Doch wohl nur in seinem Hirn, in seiner Phantasie, also jedenfalls nicht in der Realität. Und ist es nicht grade das Wesen des Experiments, dass es nur in dieser und ausschließlich in dieser vor sich geht? Ein Experiment, das sich blos im Hirne des Experimentators abspielt, ist eben einfach gar kein Experiment, und wenn es auch zehn Mal fixiert wird! Es kann im günstigsten Falle das

A crítica central de Holz se refere, portanto, à abstração da realidade material da obra-de-arte. Uma teoria que observe somente a operação intelectual ou a dinâmica de criação na mente do autor oblitera as condições materiais de realização da arte. É justamente contra essa tendência de desmaterialização da obra literária implícita na teoria do romance experimental de Zola que Arno Holz argumentará, em sua revisão do princípio de que "uma obra de arte é um ângulo da criação visto através de um temperamento" (« une oeuvre d'art est un coin de la création vu a travers un tempérament »), que servirá de ponto de partida para uma reformulação da relação entre arte e realidade extra-artística. No lugar do "temperamento" do artista, Holz destaca a lacuna entre a intenção artística e sua respectiva realização, lacuna essa a ser preenchida pela condições práticas de produção artística (SCHERPE 1980: 200). Por fim, Holz chega a uma fórmula final definidora da relação entre arte e natureza: Arte = Natureza<sup>34</sup> – x, sendo que a incógnita x seria determinada pelas "condições de reprodução da arte" e pelo "domínio" dessas condições pelo artista, um domínio "correspondente ao objetivo imanente a essa atividade".<sup>35</sup>

Definindo por extenso a sua nova equação, Holz postula que "a arte tem a tendência de ser natureza de novo. Ela o é na proporção de suas respectivas condições de reprodução e do modo de tratá-las" („Die Kunst hat die Tendenz, wieder die Natur zu sein. Sie wird die nach Massgabe ihrer jeweiligen Reproduktionsbedingungen und deren Handhabung.“). Atendo-se à relação entre arte e realidade extra-artística, Arno Holz

---

Rückerinnerungsbild eines in der Realität bereits gemachten sein, nichts weiter.” (HOLZ 1891-92/2013: 42)

<sup>34</sup> Holz adota um conceito ampliado de natureza como base única da poesia. Em carta de janeiro de 1886 a Max Trippebach, ele indaga – retoricamente – se "a vida humana, a vida dos povos não seria uma parte da natureza", se haveria "algum assunto realista que não fosse natureza" (HOLZ 1948: 73-74). Sobre o conceito de natureza em Holz, ver SCHIEWE 2004: 129ff.

<sup>35</sup> („[...] die jedesmalige Größe der betreffenden Lücke x wird nicht nur durch die jedesmaligen Reproduktionsbedingungen der Kunst rein als solche allein bestimmt, sondern auch noch durch deren jedesmalige dem immanenten Ziel dieser Thätigkeit mehr oder minder entsprechende Handhabung“ (HOLZ 1891-92/2013: 56). Para um panorama de interpretações críticas da fórmula holziana Arte = Natureza – x, ver VIETTA 1981: 144-145.

transfere o foco explicitamente para o material, para os recursos e procedimentos técnicos da arte e para seu manejo (*Handhabung*) pelo artista.

Alguns anos depois, concomitantemente ao lançamento do segundo caderno da primeira edição de *Phantasus* em livro, Arno Holz publica um escrito crítico-teórico em que procura se situar dentro da vanguarda literária: *Revolution der Lyrik* (Berlim: Johann Sassenbach, 1899). Assim como – em *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* – Holz buscara marcar sua posição como escritor dentro do naturalismo e sua contribuição inovadora em relação a Zola, além de legitimar a prática literária inaugurada na prosa narrativa de *Papa Hamlet* (1889), em *Revolution der Lyrik* ele procura contextualizar o recém-publicado *Phantasus* como marco da renovação da poesia alemã.

A ideia de que a qualidade da obra de arte depende do grau de "domínio das condições de reprodução", expressa no escrito de 1891/92, retorna de forma mais depurada nos escritos posteriores:

Como o objetivo de uma arte sempre permanece o mesmo, ou seja, a apreensão mais intensa possível daquele complexo a ser acessado através dos meios que lhe são próprios, suas diferentes etapas só podem ser naturalmente medidas de acordo com seus métodos diversos de atingir esse objetivo. Só se revoluciona a arte à medida que se revolucionam seus meios. Ou, como seus meios sempre permanecem os mesmos: à medida que se revoluciona bem modestamente o domínio desses meios. Hoje esse raciocínio pode parecer óbvio a muitos. Em *Die Kunst*, 1890, eu já tinha fornecido a base disso.<sup>36</sup>

---

<sup>36</sup> „Da das Ziel einer Kunst stets das gleiche bleibt, nämlich die möglichst intensive Erfassung desjenigen Komplexes, der ihr durch die ihr eigentümlichen Mittel überhaupt offen steht, messen ihre einzelnen Etappen sich naturgemäß lediglich nach ihren verschiedenen Methoden, um dieses Ziel zu erreichen. Man revolutioniert eine Kunst also nur, indem man ihre Mittel revolutioniert. Oder vielmehr, da ja auch diese Mittel stets die gleichen bleiben, indem man ganz bescheiden nur deren Handhabung revolutioniert. Dieser Ideengang mag heute vielleicht Manchem bereits selbstverständlich scheinen. In meiner "Kunst", 1890, lieferte ich zu ihm die Basis.” (HOLZ 1899/sd: 23)

A revisão dos pressupostos teóricos do naturalismo francês levou Arno Holz, por um lado, à focalização prioritária do material da arte e, por outro, à reformulação da ideia de experimentalismo. Segundo a interpretação holziana, o conceito de experimento em Zola se restringia a uma operação mental alheia não apenas às condições materiais da obra de arte, mas também à temporalidade do processo de criação, como se verá abaixo. Essas duas ressalvas são fundamentais para a contextualização histórico-estética da obra holziana.

Definir o lugar de Arno Holz dentro da linhagem de vanguarda, algo que continuará a ser detalhado ao longo deste capítulo, requer, em linhas gerais, o reconhecimento de sua afinidade com o conceito de modernidade sugerido pelo Primeiro Romantismo alemão na virada do século XVIII para o XIX, de sua vivência da crise da representação e da linguagem que marcou a reflexão filosófico-literária dos países de língua alemã na virada do século XIX para o século XX, de sua revisão dos pressupostos teóricos do naturalismo literário, de sua relação com as vanguardas do início do século XX, bem como de sua recuperação pelas vanguardas de meados do século XX. A reconstituição da busca estética e da motivação artística subjacentes ao projeto Phantasmus poderá levar a um entendimento dinâmico daquilo que funcionará como parâmetro de uma tradução reconhecedora da especificidade histórico-estética da obra.

## 1. 2. O "PROJETO" PHANTASUS, EM EXPANSÃO

O projeto Phantasmus, surgido durante quarenta anos de contínua reescrita e crescente elaboração rítmico-verbal, perfaz um movimento fundamental do "modernismo clássico", que, segundo o germanista Erich Kleinschmidt, seria o de "experimentar produtivamente possibilidades de expressão, sem se convencer de uma solução ou do êxito estético": "o importante, em primeiro lugar, [é] a proposta aberta, não a promessa de uma validade conclusiva".<sup>37</sup> "Phantasmus" se intitula o ciclo de treze poemas em tetrâmetros jâmbicos inserido na seção "Großstadt" do livro

---

<sup>37</sup> „Darum ging es im Literarischen wie Künstlerischen der 'klassischen Moderne': Produktiv Möglichkeiten des Ausdrucks zu erproben, ohne von Lösung und ästhetischem Gelingen überzeugt zu sein. Wichtig war zunächst das offene Angebot, nicht das Versprechen auf abschließende Gültigkeit.“ (KLEINSCHMIDT 2001/2002: 30)

*Das Buch der Zeit* (1885). Segundo Holz, esse ciclo – escrito em uma semana – transmitia, "em cantigas, os *etats d'âme* de um jovem poeta que sucumbe à trivialidade do seu meio, em uma mansarda qualquer lá em cima, em Berlim N[orte]" („die états d'âme eines jungen Poeten in Liedern, der an der Trivialität seines Milieus zugrunde geht hoch oben in Berlin N in irgend einer Dachstube"; HOLZ 1925-D: 700). Embora a ênfase naturalista na miséria metropolitana, da qual o poeta tenta escapar por meio da fantasia, tenha se diluído posteriormente, essa moldura ficcional permanece como rastro nas versões subsequentes de *Phantasmus*. Essa concepção inicial também justifica a referência à figura mitológica de Phantaso, filho de Hypnos e divindade do sonho.

O desenvolvimento temático-formal do projeto *Phantasmus* prossegue nos quatorze anos subsequentes por meio de publicações de poemas ou grupos de poemas, sob esse título ou sob essa rubrica, em revistas<sup>38</sup> como *Das Magazin für Litteratur* (Leipzig, 1891), *Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893* (Munique), *Pan* (Berlim, 1896-1900), *Ver Sacrum* (Viena, 1898), *Jugend* (Munique, 1898-1899) e *Die Zukunft* (Viena, 1899). Com o poema "Nacht" escrito em 1886 e publicado em 1891, em *Das Magazin für Litteratur*, Arno Holz introduz nesse projeto poético o verso livre e o eixo central de diagramação do poema.

Essas publicações em revistas são em grande parte incorporadas, intactas ou modificadas, na coletânea de cem poemas lançada em dois volumes, em Berlim, nos anos de 1898 e 1899. Segundo relembra Arno Holz:

Esta segunda versão quase não tinha mais semelhança nenhuma com a primeira. O poeta da fome, como acessório de papelão, tinha ido parar no quarto de despejo; nas linhas estranhamente ordenadas por um eixo central invisível, que variavam – arbitrariamente, ao que parecia – de uma para vinte sílabas, não havia o menor rastro da ordem estrófica convencional.<sup>39</sup>

---

<sup>38</sup> Uma pesquisa detalhada, mas parcial, das publicações de *Phantasmus* em revista se encontra em KLEITSCH 1940: 1-9 e GEISELDÖRFER 1965: 59-67.

<sup>39</sup> „Diese zweite Fassung hatte mit der ersten so gut wie keine Ähnlichkeit mehr. Der verhungerte Dichter war als pappernes Requisit in die Rumpelkammer

Além de eliminar a uniformidade métrica, a recorrência rímica e a regularidade estrófica, Holz gera em *Phantasmus*-1898/99 assimetrias rítmicas por meio da diagramação centrada do poema. Distante de reminiscências métricas, Holz configura o ritmo nem tanto por meio da textura sonora do poema, mas em grande medida pelo jogo de cortes de linhas e estrofes que compassa a progressão cênico-imagética. Uma referência central para a lírica holziana da virada de século, bastante nítida nesta versão de *Phantasmus*, é a poesia oriental, especialmente o haiku japonês<sup>40</sup> – não como um modelo de brevidade ou de regularidade silábica, mas pela forma de captação sensorial condensada de ocorrências pontuais<sup>41</sup>, encadeadas parataticamente em uma sequência quase fílmica. A figuração metafórica é praticamente inexistente nesta versão de *Phantasmus*. Nesses poemas de tendência bastante substantiva, o foco recai sobre objetos concretos e seu trânsito cênico. Mesmo mantendo-se a integridade sintática, a justaposição assindética de breves núcleos cênicos gera um efeito de fragmentação. É na frequências dos cortes de linhas e estrofes, ou seja, no sequenciamento de intervalos delimitados pelo branco da página, que se constitui o ritmo do encadeamento de imagens. Este primeiro *Phantasmus* em formato de livro ainda é uma coletânea de poemas esparsos que configuram – no espaço imaginativo e no espaço da página – motivos urbanos, históricos, mitológicos ou fabulares. Muitos deles viriam a funcionar, a partir da versão de 1916, como células ampliáveis em dinâmicas mais abrangentes.

Arno Holz continua canalizando poemas para o projeto *Phantasmus* nos anos subsequentes. Alguns deles foram publicados nas revistas *Die Funken* (Munique, 1905), *Das neue Pathos* (Berlin, 1913), *März*

---

gewandert, von überlieferter Strophik fand sich in den seltsam um eine unsichtbare Mittelachse angeordneten Zeilen, die – wie es schien, willkürlich – von einer Silbe bis zu über zwanzig sprangen, nicht die geringste Spur [...]” (HOLZ 1925-D: 702)

<sup>40</sup> Para estudos acerca da influência da estética oriental, em especial japonesa, sobre o *Phantasmus* de 1898/99, ver STÜBEN 1999: 314-315, WINKO 1994 e ZIMMERMANN 1994.

<sup>41</sup> Essa característica dos poemas de *Phantasmus* levou a crítica da virada de século a qualificá-los como "poesia impressionista". A esse respeito, ver artigo de Franz Servaes contemporâneo à publicação de *Phantasmus* 1898/99 (*Die Zeit*, Ano 5, n. 212; Viena: 1898/99), in BÄNSCH /RUPRECHT 1981: 32-40.



(Munique, 1913), bem como na antologia *Zehn lyrische Selbstportraits* (Leipzig: Dieterich, 1906) e no livro *Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung* (Dresden: Reißner, 1913), de Robert Reiß. A esse amigo e apologista de sua poesia, Arno Holz anuncia, em julho de 1913, uma edição ampliada de *Phantasmus*.

Para não morrer de tédio, retomei o *Phantasmus*. Os sete cadernos estão quase prontos, texto como na amostra anexa, formato 25x34. Texto e capa em papel artesanal e preço por exemplar 5 marcos. Previsão de lançamento segunda metade de outubro. O que no momento me parece pouco definitivo, deixei fora. Mais depressa, então, se poderá lançar o caderno seguinte no próximo ano!<sup>42</sup>

O *Phantasmus* permanece uma coletânea de poemas nessa versão de 1913, da qual apenas três dos sete cadernos planejados foram impressos. Além de interromper a produção do livro, Arno Holz mandou destruir os cadernos que já haviam sido impressos, com seus 73 poemas, poupando apenas 24 exemplares.<sup>43</sup> Ao recapitular esse episódio mais de dez anos depois, Holz explica que essa "versão intermediária" lhe parecera "imperfeita demais" (HOLZ 1925-D: 703). De fato, a versão de 1913 – pelo que pode se julgar do que chegou a ser impresso – não diferia muito, na concepção, da publicação de 1898/99. Esta nova coletânea ampliava, em parte, a amostra publicada quase uma década e meia antes, incluindo diversos poemas novos. No entanto, a concepção do livro permanecia a mesma: uma coletânea de poemas a serem lidos separadamente. Tendo em vista a transformação significativa da obra nos três anos subsequentes, pode ser realmente que "Holz tenha interrompido o trabalho já iniciado, a

---

<sup>42</sup> „Um vor langer Weile nicht zu krepieren, habe ich mich an den "Phantasmus" gemacht. Die sieben Hefte so ziemlich fertig, Schrift wie die beigegeführte Probe, Format 25 zu 34. Text wie Umschlag Büttchen und Preis pro Exemplar 5 Mark. Zweite Oktoberhälfte hoffentliches Erscheinen. Was mir im Moment noch zu wenig definitiv erschien, ließ ich weg. Um so früher kann dafür im nächsten Jahr das darauffolgende Heft erscheinen!" (HOLZ 1948: 200-201)

<sup>43</sup> Em um desses exemplares, que integra o acervo da Staatsbibliothek de Berlim, lê-se, no terceiro fascículo da edição: "Edição em 7 fascículos, suspensão por mim mesmo, da qual apenas estes três foram impressos. Toda a edição foi destruída, com exceção de 24 exemplares, dos quais este é o 20º. Arno Holz" (HOLZ 1913).

fim de elaborar a nova versão de forma muito mais radical" („Zu der für 1913 geplanten Ausgabe in sieben Heften kam es allerdings nicht, da Arno Holz die bereits begonnene Arbeit abbrach, um noch radikaler zur Neufassung anzusetzen." (WOHLLEBEN 1979: 96)

De fato, em 1916, Arno Holz lança a edição monumental de *Phantasmus*, em um volume de 33cm x 44cm projetado para comportar versos de até 50 sílabas, alternados com outros, de apenas uma, por exemplo. Já não se trata mais de uma coletânea de poemas, mas sim de um poema único, com aproximadamente dezessete mil versos, dividido em sete partes. Nessa versão, Arno Holz chega a uma estrutura poemática cíclica e à sobreposição de estratos de teor biográfico, histórico, antropológico, paleontológico e cosmogônico, elementos esses que permanecerão intactos nas versões subsequentes. É no *Phantasmus* de 1916 que Arno Holz dilui a substantividade subjacente às versões anteriores por meio de enumerações de adjetivos e verbos, estendendo as frases até o limite da ilegibilidade – como, por exemplo, a do episódio "Tausendzweites Märchen", que se desdobra – na quinta parte do livro – ao longo de 743 linhas em mais de quinze páginas. A transformação de uma coletânea de poemas em um "poema em expansão" (CAMPOS 1997: 81) é o dado fundamental que caracteriza a edição de 1916 como peça central do projeto *Phantasmus*. A ideia da obra como movimento contínuo de reescrita já fazia parte, desde o início, da concepção deste poema-livro. Isso é o que confirma Arno Holz ao afirmar que a versão de 1916 só correspondia a um terço do todo projetado, constituindo – portanto – apenas um fragmento: "A maturação completa de uma obra dessas pressupõe a duração imperturbada de uma série de anos, impossível de ser calculada de antemão" („Das völlige Ausreifen eines solchen Werkes setzt die ungestörte Zeitdauer einer im Voraus nicht zu berechnenden Reihe von Jahren voraus." [...]; IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 30).

Enquanto o *Phantasmus* 1898/99 atinge alto grau de concisão verbal e abdica programaticamente de certas convenções poético-formais vigentes até então, o *Phantasmus* 1916 inicia um processo de inflacionamento verbal, volta a recorrer intensamente a procedimentos de elaboração sonora, como aliteração, assonância e rima, e adere a uma imaginação neologística que, na literatura alemã, só tem precedentes análogos no barroco. Todos estes traços serão radicalizados nas edições subsequentes. Descrevendo, retrospectivamente, a motivação de reescrever o *Phantasmus* 1916, Arno Holz se refere à experiência de reler

sua obra e sentir, "entre as coisas mais sonoras, que me encantavam, entre trechos em que não havia mais o que melhorar [...] – de repente, o abalo de que faltava algo, o sobressalto de que a coisa não ia 'para frente', a terrível sensação de que algo não estava 'em ordem'"<sup>44</sup>. Com isso, ele se refere à sua percepção – *a posteriori* – de uma "lei numérica" (*Zahlgengesetz*) supostamente incipiente, mas não levada a cabo conscientemente, no *Phantasmus* 1916. A lei, "cujos fundamentos lhe escapavam" racionalmente, cuja existência – no entanto – a sua "sensação sempre voltava a revelar", resumia-se ao fato de que "uma relação numérica subjazia à [sua] rítmica", algo que Holz também denomina "arquitetônica numérica" (HOLZ 1925-D: 707ff.).

O processo de reescrita do *Phantasmus* 1916 viria a culminar na publicação de uma versão com aproximadamente 48 mil versos, que ocupa 1345 páginas em três dos dez volumes da obra reunida de Holz lançada em 1925. O aumento considerável do número de versos não se deve somente à ampliação do texto, mas também ao fato de Holz ter seccionado o poema de 1916 em um número bem maior de linhas. Isso fazia parte da "lei" que prescrevia a variação do número de elementos justapostos em cadeia (fossem eles versos ou palavras de uma mesma classe, como adjetivos, advérbios ou verbos, entre outras possibilidades) segundo a sequência 1, 3, 5, 7, 9, 12, 15 e assim por diante (HOLZ 1925-D: 715).<sup>45</sup> A divisão do poema em nove partes (em vez das sete que constavam da edição 1916) também consta das modificações dessa edição.

Após a publicação do *Phantasmus* 1925, Arno Holz prosseguiu com a reescrita da obra até a sua morte em 1929, chegando a um poema de 60 mil versos. Além de manter o critério numérico de reestruturação nessa versão, manuscrita sobre as páginas da edição de 1925, Holz atribuiu títulos às nove seções do poema e aos blocos textuais que as compõem e passam então a ser vistos como subseções ou até mesmo poemas distintos.

---

<sup>44</sup> „Zwischen klingendsten Dingen, die mich entzückten, zwischen Stellen, an denen ich nicht das mindeste mehr auszusetzen fand, [...] – plötzlich ein Knick, dass etwas 'fehlte', ein Ruck, dass es nicht 'weiter' ging, das schœußliche Empfinden, dass etwas 'nicht in Ordnung' war"; HOLZ 1925-D: 706)

<sup>45</sup> Arno Holz elucida a sua "lei" ou "arquitetônica numérica" em "Die Idee und Gestaltung des Phantasmus" (1918) (HOLZ 1921: 38ff.). Para uma análise da "lei numérica" esboçada por Arno Holz, ver Robert Reiß: *Die Zahl als formendes Prinzip – Ein Naturgesetz* (1926).

No processo de reescrita de *Phantasmus*, ao longo das versões de 1898/99, 1916, 1925 e 1961/62, nota-se, por um lado, a crescente intensificação de algumas tendências, como a de inflacionamento verbal e de aglutinação neológica. O teor metalinguístico do poema também vai se acentuando gradativamente. Por outro lado, alguns princípios adotados inicialmente foram revertidos ao longo do percurso de *Phantasmus*. A renúncia deliberada à métrica<sup>46</sup>, à rima e a outros recursos de sonoridade, na edição de 1898, é gradualmente revertida nas versões subsequentes: no *Phantasmus* 1916, os recursos de reiteração sonora são fundamentais para a constituição rítmica e, nas posteriores, nota-se o retorno de resquícios métricos. Nas duas últimas versões da obra, o seccionamento do poema em um número maior de linhas mais breves altera bastante a configuração do ritmo; nos escritos teóricos que acompanham a publicação das diversas edições de *Phantasmus*, nota-se a inversão da concepção do ritmo "natural", não arbitrário, postulada na virada de século. Inicialmente, a argumentação era a de que o ritmo deveria surgir do fluxo da escrita, sem depender de padrões apriorísticos; depois de 1916, o vislumbre de uma lei numérica por trás dessa "naturalidade" implicaria o retorno a um padrão – por mais que esse padrão não fosse determinado pelas convenções poéticas greco-romanas, mas sim por uma "mística numérica"<sup>47</sup> pretensamente subjacente a todas

---

<sup>46</sup> Nesse ponto, Arno Holz é considerado pioneiro na literatura alemã. Cf. SCHULTZ 1970: 93: "O primeiro poeta moderno na Alemanha que se voltou drasticamente contra as formas métricas transmitidas pela tradição e tentou avançar na poesia rumo a novas formas foi Arno Holz." („Der erste moderne Dichter, der sich in Deutschland scharf gegen die tradierten metrischen Formen gewandt hat und versuchte, in der Lyrik zu neuen Formen vorzustoßen, was Arno Holz.“)

<sup>47</sup> Em "Idee und Gestaltung des *Phantasmus*" (1918), Arno Holz se refere a uma "mística numérica" (*Zahlenmystik*), suposta na constatação – *a posteriori* – de coincidências numéricas na construção do *Phantasmus* de 1916 (HOLZ 1921: 41). Holz se refere a uma "mística" por verificar empiricamente a recorrência de certos padrões e, ao mesmo tempo, admitir que a causa dessa "estranha aritmética" escaparia à sua compreensão. A "magia linguística", um dos traços marcantes das poéticas baudelairiana e mallarmaica apontados por Hugo Friedrich (FRIEDRICH 1956: 36, 102), passa a transparecer nessa fase da reflexão poética holziana, associada – contudo – a um discurso pseudocientífico. Carola von Edlinger reconhece nessa argumentação de Holz uma interdiscursividade

as coisas. Essa reconvenção do poema também se confirma, por exemplo, no fato de que a divisão dos versos ao longo das edições se guia cada vez mais por categorias sintático-gramaticais (BRANDSTETTER apud SASSE 1977: 55-56) e não poético-discursivas. A reintrodução de parâmetros apriorísticos à escrita do poema não torna, no entanto, as versões posteriores de *Phantasia* menos inventivas que as iniciais, graças à ênfase constante que Arno Holz confere à materialidade da linguagem em sua criação literária.

### 1. 3. ESCRITA-AÇÃO: POEMA COMO DINÂMICA ESCRITURAL

O processo de contínua reescrita do *Phantasia* ao longo de quatro décadas descreve não apenas a gênese de uma obra literária ou o método composicional de um autor; mais do que isso, ele corporifica a noção da escrita como movimento, como ação, como dinâmica – ou (para recorrer a um conceito aristotélico-humboldtiano), como *energeia*<sup>48</sup>. Para a

---

matemático-mítica, com elementos biológico-matemáticos (VON EDLINGER 2002: 145).

<sup>48</sup> Em "Über die Verschiedenheit des menschlichen Sprachbaues und ihren Einfluss auf die geistige Entwicklung des Menschengeschlechts" (1836), Wilhelm von Humboldt resgata o conceito aristotélico de *energeia* para definir a linguagem humana como atividade e não como produto ou obra:

"A linguagem, apreendida em sua real essência, passa continuamente e a cada instante. Mesmo a sua preservação por meio da escrita sempre é uma retenção imperfeita, mumificada, que requer que se tente tornar a recitação viva sensorialmente apreensível. Em si, ela não é uma obra (*ergon*), mas sim uma atividade (*energeia*). Por isso, sua verdadeira definição só pode ser genética. Ela é o trabalho eternamente reiterado do espírito que converte o som articulado em expressão do pensamento. [...] Designar as línguas como trabalho do espírito já é uma expressão perfeitamente correta e adequada, porque a existência do espírito só pode ser pensada em atividade e como tal." („Die Sprache, in ihrem wirklichen Wesen aufgefaßt, ist etwas beständig und in jedem Augenblicke Vorübergehendes. Selbst ihre Erhaltung durch die Schrift ist immer nur eine unvollständige, mumienartige Aufbewahrung, die es doch erst wieder bedarf, daß man dabei den lebendigen Vortrag zu versinnlichen sucht. Sie selbst ist kein Werk (*Ergon*), sondern eine Tätigkeit (*Energeia*). Ihre wahre Definition kann daher nur eine genetische sein. Sie ist nämlich die sich ewig wiederholende Arbeit des Geistes, den artikulierte Laut zum Ausdruck des Gedanken fähig zu machen. [...] Die Sprachen als eine Arbeit des Geistes zu bezeichnen, ist schon darum ein vollkommen richtiger und adäquater Ausdruck, weil sich das Dasein des Geistes

compreensão de *Phantasmus*, inclusive como objeto de tradução, o conceito de textualidade é mais relevante que o de obra. A apreensão da escrita em sua processualidade e temporalidade encontra correspondência nas ideias de metamorfose, evolução e transmigração que perpassam a constituição temático-formal da obra.

O próprio resgate da referência mitológica a *Phantasmus*, a divindade onírica em permanente transformação<sup>49</sup>, já é uma marca significativa desse horizonte de referência. Em carta ao escritor Karl Hans Strobl, de junho de 1900, Arno Holz escreve:

O último "segredo" da minha composição do *Phantasmus* [...], já insinuada por mim em seu mais profundo fundamento, consiste essencialmente do fato de que eu me decomponho incessantemente nas mais heterogêneas coisas e formas. Assim como eu, antes do meu nascimento, perfiz todo o desenvolvimento físico da minha espécie, pelo menos nos seus principais estágios, da mesma forma, desde o meu nascimento, eu perfiz o seu desenvolvimento psíquico. Eu fui "tudo" e os vestígios disso estão armazenados em mim de forma tão numerosa quanto diversificada. Bastaria um acaso e não seria mais Arno Holz, "o renovador formal da poesia moderna alemã" [...], mas apenas qualquer Algo arbitrário daquele complexo. Pode ser uma expressão bizarra esta, mas o que está por trás disso vai me possibilitar pouco a pouco configurar mil organismos avulsos em um

---

überhaupt nur in Tätigkeit und als solche denken läßt."; HUMBOLDT 1836/1963: 418 f., 430).

<sup>49</sup> No 14º canto das *Metamorfoses*, Ovídio descreve Fantastos como uma das três divindades do sono: "O sono em tantos mil não tem ministro / Mais destro que Morfeu, que melhor finja / O rosto, o modo, a voz, o traje, o passo, / A própria locução; porém somente / Este afigura os homens; outro em fera; / Em ave se converte, ou em serpente: / Ícelon pelos deuses é chamado, / Os humanos Fobetor o nomeiam. / Há terceiro também de arte diversa: / É Fantastos, que em pedra, em terra, em onda / Em árvore, e no mais, que não tem alma, / Súbito, e propriamente se transforma. / Uns aterram de noite os reis, e os grandes; / Outros por entre o povo errantes voam (Tradução de Bocage, OVÍDIO 2000: 114).

organismo gigantesco que cresce, vivo, de uma única e mesma raiz.<sup>50</sup>

Com essa descrição, Arno Holz aponta uma referência central de *Phantastus*: a teoria evolucionista de Charles Darwin<sup>51</sup> segundo sua recepção na Alemanha por Erich Haeckel e Wilhelm Bölsche<sup>52</sup>. O que Holz descreve como motivo central de *Phantastus* coincide com o princípio – formulado por Haeckel – de que a ontogênese, ou seja, o desenvolvimento do indivíduo orgânico ou a série de mudanças de forma pela qual todo indivíduo passa durante o período de sua existência individual, recapitula a filogênese, ou seja, o desenvolvimento da linhagem orgânica à qual ele pertence. Outro estrato de referência sobreposto ao mitológico e ao científico diz respeito à noção oriental de transmigração<sup>53</sup>, também presente no poema.

---

<sup>50</sup> „Das letzte 'Geheimnis' der von mir in ihrem untersten Fundament bereits angedeuteten Phantastuskomposition besteht im wesentlichen darin, dass ich mich unaufhörlich in die heterogensten Dinge und Gestalten zerlege. Wie ich vor meiner Geburt die ganze p h y s i s c h e Entwicklung meiner Spezies durchgemacht habe, wenigstens in ihren Hauptstadien, so seit meiner Geburt ihre psychische. Ich war 'alles' und die Relikte davon liegen ebenso zahlreich wie kunterbunt in mir aufgespeichert. Ein Zufall, und ich bin nicht mehr Arno Holz, 'der formale Erneuerer der modernen deutschen Poesie', dessen missglückte Zinkotypie der letzte Literaturkalender brachte, sondern ein beliebiges Etwas aus jenem Komplex. Das mag meinewegen wunderlich ausgedrückt sein, aber was dahinter steckt, wird mir ermöglichen, aus tausend Einzelorganismen nach und nach einen riesigen Gesamtorganismus zu bilden, der lebendig aus ein und derselben Wurzel wächst.” (HOLZ 1948: 127)

<sup>51</sup> Sobre a incorporação de noções do darwinismo em *Phantastus*, ver SCHICKLING 1965: 183ff. VON EDLINGER 2002: 63; 67 se refere à relação, em *Phantastus*, entre um discurso mítico, centrado na ideia da metamorfose, e um discurso biologista acerca da evolução.

<sup>52</sup> VAN HOORN 2008: 364 considera *Phantastus* uma transformação poética do fundamento biogenético de Erich Haeckel e Wilhelm Bölsche. Para mais apreciações da incorporação de teorias de Haeckel em *Phantastus*, ver FRELS 1979: 126ff., MÖBIUS 1982: 143, OESTE 1982: 62, SCHICKLING 1965.

<sup>53</sup> NICOLAUS 1989: 318 investiga a afinidade de Holz com a doutrina indiana da sabedoria, com suas concepções de transmigração, reencarnação, "Selbst" e unidade na multiplicidade. Ver também em GEISENDÖRFER 1962: 79 um comentário sobre o motivo da transmigração em *Phantastus*.

O movimento transformativo implícito em todas essas referências torna-se forma em *Phantásus* por meio do mecanismo autogerador da linguagem no poema, com sua acumulação de palavras encadeadas por associação paronomástica, com suas listagens e catálogos enciclopédicos, com seus neologismos. Essa "poética verbogenética de acumulação" („wortgenetische Anlagerungspoetik"; KLEINSCHMIDT 2001/2002: 8) é intrínseca à reescrita de *Phantásus*, concebido – não como obra fechada – mas sim como *Lyricon* ("IDEE" 1918/19 in HOLZ 1921: 30), um contínuo lírico em expansão, cuja duração não pode ser definida *a priori*. Não se trata de uma obra cujos contornos são concebidos de antemão e depois preenchidos, mas sim uma criação de dentro para fora, indefinidamente expandível. Em uma carta de outubro de 1916, destinada (mas não enviada) ao então prefeito de Berlim, George Reicke, Arno Holz lamenta que o seu recém-lançado *Phantásus*, o tenha "assustado e aturdido" tanto, elucidando que "o inacreditável formato' do livro proviria do fato de que [ele] [...] não construiu a [sua] casa de fora para dentro, mas sim de dentro para fora." (HOLZ 1948: 227).<sup>54</sup> No processo de escrita do *Phantásus* 1916, as únicas partes fixas eram o começo, marcado por quatro poemas iniciais, e o fim, ocupado por uma longa passagem sinóptica: "Tudo entre ainda [estava] no mais fluido e fluente movimento!", descreve Holz o seu empenho em transformar uma coletânea de poemas em um poema único. Esse movimento torna-se condição para a vivacidade da escrita. Nas versões regidas por uma "lei numérica", a certeza de que se tinha encontrado a forma adequada era dada pela sensação de que "a coisa deslanchava": "Só então toda a massa gigantesca, que tantas vezes voltara a emperrar, acabava ganhando 'fluidez' e movimento" („Erst da kam in diese gigantische Masse, die sich so lange immer wieder gestaut hatte, auf einmal Fluss und Bewegung"; IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 52).

O que constitui o poema, portanto, é a "matéria vivamente organizada, caracterizada por uma contínua diferenciação" („die lebendig organisierte Materie [...] durch permanente Abdifferenzierung gekennzeichnet"; HOLZ 1925-D: 725), a ser atingida também por meio

---

<sup>54</sup> „Ich bedaure, dass mein Buch, von dem ich offen gestande einen anderen Empfang erwartet hatte, Sie so heftig erschreckt und außer aller Fassung gebracht hat. [...] Das 'unglaubliche Format' entstand dadurch, dass ich als ein nicht ganz völlig übergefahrener Architekt mein Haus nicht von Außen nach Innen, sondern von Innen nach Außen baute." (HOLZ 1948, 227)



da elaboração rítmica, entre outros fatores. Essa constituição seria contrária a uma estruturação cristalina, que – graças a recursos como a métrica – se caracterizaria pela simetria. A forma viva, por sua vez, seria assimétrica. De fato, se observarmos as diferentes seções de *Phantásus*, surgidas de "dentro para fora", por meio de constantes deslocamentos, expansões, cortes e fusões, a assimetria como resultado é nítida. Tanto em *Phantásus* como no drama *Die Blechschmiede* (1902, 1917, 1921), também submetido a uma contínua reescrita ao longo de quase vinte anos, Holz passou a se interessar pelo princípio da não composição: "Fazer da não composição um princípio me pareceu especialmente atraente, sobretudo numa obra dessas [*Die Blechschmiede*] („Aus Kompositionslosigkeit mal ein Kompositionsprinzip zu machen, schien mir und grade bei einem solchen Werk von ganz besonderem Reiz.“; HOLZ 1948: 131). A não composição não significa ausência de forma, mas apenas ausência de forma pré-determinada; a forma surge com o devir da obra.<sup>55</sup> Ou, no lugar de uma "estrutura profunda" (*Tiefenstruktur*), [tem-se] uma "moção profunda" (*Tiefenmotion*) (WOHLLEBEN 1979: 100).

É justamente a rejeição do uso sistemático de qualquer recurso apriorístico ao texto que está por trás do repúdio de Holz a convenções poéticas vigentes em sua época, como métrica, rima, estrofe e figuras de som. Nesse contexto, ele desqualifica a escansão de versos, afirmando que "é impossível já começar a contar as folhas de uma árvore cuja semente mal brotou da terra" („Man kann unmöglich an einem Baum bereits die Blätter zählen, dessen Keim kaum erst aus der Erde ragt. Ihre ungefähren Umrisse lassen sich bestimmen; ihre Zahl und Pracht ist Sache der Entwicklung.“; HOLZ 1899/sd: 27). Essa imagem vegetal deixa transparecer a ideia de que o texto deveria se configurar "naturalmente", como resultado de um processo de escrita indefinível *a priori*. No lugar da forma apriorística, Holz postula a "possibilidade formal" (*Formmöglichkeit*), a forma em estado de latência, a se configurar somente no processo da escrita (IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 28).

Em meados da década de 1880, concomitantemente à propagação do *vers libre* na França, Arno Holz manifestava o interesse de escrever

---

<sup>55</sup> Sobre a afinidade entre Arno Holz e Ezra Pound nesse ponto, ver OESTE 1982: 83-86.

uma obra em "ritmos livres" (*freie Rhythmen*)<sup>56.57</sup> Só em 1891, no entanto, com a publicação de "Nacht"<sup>58</sup>, ele concretizou esse plano, para posteriormente se destacar como um dos autores pioneiros na prática do verso livre na Alemanha<sup>59</sup> (OESTE 1982: 127; SCHULTZ 1970: 93). O poema "Nacht" viria a abrir o *Phantasmus* 1898/99, cuja edição foi sucedida pela publicação de *Die Revolution der Lyrik* (1899), escrito

---

<sup>56</sup> A denominação "freie Rhythmen" se aplica a polímetros com variação acentual, dotados – no entanto – de um ritmo perceptível que os diferencia da prosa. A divisão de versos em grupos diverge das formas estróficas tradicionais. Na Alemanha, os chamados "freie Rhythmen" remontam a Friedrich Gottlieb Klopstock (1724 – 1803), que se distanciou das prescrições da poética de Martin Opitz, resgatando a forma das odes antigas, sobretudo os ditirambos de Píndaro.

<sup>57</sup> Em 1885, segundo carta enviada ao amigo Max Trippebach, Holz planejava escrever a obra *Das dritte Testament – Ein Buch freie Rhythmen*, cujo título já anunciava a forma do "ritmo livre".

<sup>58</sup> O poema "Nacht", publicado na revista *Das Magazin für Literatur*, 66 (1891), p. 161, sucede em cinco anos a publicação de "Marine", de Arthur Rimbaud, na revista *La Vogue*, n. 8 (Paris, 1886). O poema rimbaudiano de *Illuminations* – com dez versos de extensão variada – já fora escrito, contudo, em 1872 (FRIEDRICH 1956: 64).

<sup>59</sup> Numa carta de 18 de janeiro de 1894, Arno Holz relata o choque causado pela publicação de seus poemas em verso livre: "No *Musenalmanach* de Munique do ano passado [*Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893*] fui ingênuo de publicar um punhado de poemas desse tipo. O resultado foi um bramido de fúria generalizado. Choveram paródias e coisas do gênero! O meu único crime foi ter ousado na nossa poesia uma transgressão semelhante à que, como instruem os fatos, já havia lançado por água abaixo tudo de caduco no nosso drama. Renovação da técnica, desprezo de todos os meios antigos nesse campo! Pois então: Tim-tim, saúde! De qualquer forma: tenho tempo e posso esperar. [...] *Qui vivra, verra!*" („Im vorjährigen Münchener Musenalmanach [*Moderner Musen-Almanach auf das Jahr 1893*] war ich so naiv gewesen, von dieser Sorte eine ganze Handvoll zu veröffentlichen. Das Resultat war ein allgemeines Wutgebrüll. Die Parodien usw. regneten nur so! Mein ganzes Verbrechen war, dass ich mit ihnen in unsrer Lyrik einen ähnlichen Vorstoß gewagt hatte, wie er in unserm Drama, wie die Tatsachen lehren, längst alles Alte über den Haufen geworfen. Erneuerung der Technik, Verschmähung aller alten Mittel auch auf diesem Gebiet! Ja Prosit, Mahlzeit! Jedenfalls nichtsdestotrotz: ich habe Zeit und kann warten. Mißverständene Nachtretereien sind mir seitdem bereits genügend über den Weg getappelt. Das sicherste Zeichen! *Qui vivra, verra!*"); HOLZ 1948: 94-95).

programático no qual Holz expõe o seu repúdio às convenções formais poéticas e defende a criação de um ritmo poemático não arbitrário.

Nesse escrito teórico, a ideia da revolução, ligada à abolição da métrica e da rima, bem como de outras convenções dominantes na poesia alemã até a virada de século, se articula diretamente com o "teorema de expansão" postulado em *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*. Em *Revolution der Lyrik*, Holz descreve a história da literatura como um movimento de renovação contínua dos métodos literários. Quando um método "esgotar o círculo naturalmente limitado de suas possibilidades", um novo método o vence, "mas só porque o novo círculo é ampliado".<sup>60</sup> Esse movimento não se faz por "ruptura radical", por tentativas de se "virar de ponta-cabeça o primeiro achado", ou seja, o "fundamento formal" de uma arte, "mas sim à medida que se liberta esse primeiro achado de tudo aquilo que lhe é supérfluo" („Und man gelangt zu ihm, nicht, indem man das zuerst Gefundene auf den Kopf stellt, sondern, indem man dieses zuerst Gefundene von allem befreit, was an ihn noch überflüssig ist.”; HOLZ 1899/sd: 44). Nesse sentido, o próprio autor questiona o título *Revolution der Lyrik*, admitindo que teria sido melhor tê-lo intitulado "Evolution der Lyrik". A troca de "revolução" por "evolução" ocorre, de fato, quando Holz republica o texto, com cortes e adendos, nas obras reunidas de 1925.

Após a abolição da obrigatoriedade da métrica e da rima nos gêneros épico e dramático, restaria se fazer o mesmo na lírica (HOLZ 1899/sd: 24), libertando-a da "busca de uma certa música, via palavras, como uma finalidade em si mesma" („ein Streben nach einer gewissen Musik durch Worte als Selbstzweck”; HOLZ 1899/sd: 23). A ideia seria eliminar tudo de supérfluo ao fundamento formal da poesia. Supérfluo seria, segundo Holz, o uso do metro, da rima, da estrofe, do paralelismo, da aliteração e da assonância como sistema apriorístico (e não como acessório secundário, a ser eventualmente incorporado por exigência do próprio poema) (HOLZ 1899/sd: 32). Eliminada a obrigatoriedade desse sistema formal, restaria apenas o que não se pode abolir ou evitar: o ritmo intrínseco à linguagem verbal (HOLZ 1899/sd: 41). Esse raciocínio leva

---

<sup>60</sup> „[...] Was ich auch noch meine, ist nur Das, dass diese Methoden nach und nach wechseln und dass dieser Wechsel sich gesetzmäßig vollzieht. Und zwar vollzieht er sich notwendig dann, wenn der naturgemäß begrenzte Kreis von Möglichkeiten, den eine Methode bietet, angefangen hat, sich zu erschöpfen”; HOLZ 1899/sd: 52).

a uma nova definição da poesia como "uma lírica que passe a rejeitar toda música via palavras como uma finalidade em si mesma e que, no plano meramente formal, seja conduzida por um ritmo vivificado apenas por aquilo que esteja agonizando por expressão" („eine Lyrik, die auf jede Musik durch Worte als Selbstzweck verzichtet und die, rein formal, lediglich durch einen Rhythmus getragen wird, der nur noch durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt"; HOLZ 1899/sd: 24).

Na teoria e na prática poéticas de Holz, a ênfase ao ritmo, em oposição à métrica ("Ritmo não é metro e metro não é ritmo": „Rhythmus ist nicht Metrum und Metrum nicht Rhythmus."; HOLZ 1948: 229), indica uma mudança de paradigma, a saber, a passagem da busca da regularidade e/ou simetria para a busca da diferenciação e/ou assimetria. No lugar da divisão do verso em pés segundo o modelo greco-romano, baseado na escansão de sílabas longas e breves, Holz propõe uma análise mais detalhada dos acentos no verso, capaz de registrar nuances e tonalidades mais sutis na modulação poético-prosódica.<sup>61</sup> Sendo assim, a unidade rítmica definitiva do poema deixaria de ser o verso em pés e passaria a ser linha, uma unidade "inigualavelmente mais diferenciada". Enquanto os modelos de organização métrica geralmente levam o leitor a desenvolver uma expectativa pelo momento onde recairá o acento e/ou a ênfase, ou seja, pelo momento da repetição, o modelo rítmico holziano, sem metro e sem rima, no qual o poema se divide em linhas ordenadas ao longo de um eixo central de diagramação, acaba mantendo em suspenso a atenção do leitor, por meio da imprevisibilidade e do contínuo adiamento do momento de finalização prosódica e sintática. Essa ênfase

---

<sup>61</sup> Ao analisar a complexidade rítmica de um poema de sua autoria, Holz afirma o seguinte: "Estraçalhá[lo] em breve-longa, breve-longa, conforme a tradição, teria sido uma completa barbárie O seu esquema sonoro não é  $\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}$  etc., mas sim 21131 | 3131 || 13 | 211313 | 13 — 131. A minha forma de escrever, absolutamente longe de ser arbitrária, apenas traduz. É evidente que [...] se pode representar cada tonalidade de forma mais diferenciada." („Es nach der Überlieferung in Kurz-Lang, Kurz-Lang zu zerhacken [...] wäre die komplette Barbarei gewesen. Sein Klangschemata lautet nicht  $\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}\overset{\sim}{-}$  usw., sondern: 21131 | 3131 || 13 | 211313 | 13 — 131. Meine Schreibweise, weite entfernt auch nur im Mindesten willkürlich zu sein, übersetze also nur. Dass man im Übrigen, falls man Gewicht darauf legt, die einzelnen Tonwerte noch differenzierter darstellen kann, sit selbstverständlich."; HOLZ 1899/sd: 51).

na diferenciação e na diversificação também marca a defesa do verso livre pelos poetas expressionistas.<sup>62</sup>

Da mesma forma se justifica o repúdio ao "realejo oculto" („der heimliche Leierkasten”; HOLZ 1899/s.d.: 45) por trás da regularidade rímica e estrófica. Sobretudo em alemão, uma língua pobre em correspondências vocálicas, explica Holz, a rima reduziria demasiadamente o repertório lexical à disposição do poeta, obrigando-o a associar palavras em pares demasiadamente estereotipados: "O primeiro que – há séculos! – rimou *Sonne* com *Wonne*, *Herz* com *Schmerz*, *Brust* com *Lust* era um gênio; o milésimo a fazê-lo [...] não passa de um cretino" („Der erste, der – vor Jahrhunderten! – auf Sonne Wonne reimt, auf Herz Schmerz und auf Brust Lust, war ein Genie; der Tausendste [...] ein Kretin.”; HOLZ 1899/sd: 26). De acordo com a avaliação de Holz, a obrigatoriedade da rima tornaria inutilizáveis na poesia setenta e cinco por cento dos vocábulos alemães (HOLZ 1899/sd: 27). Em *Phantasmus*, pelo contrário, a valorização da diversidade lexical atinge um grau sem precedentes, não só por seu impeto neologístico, mas também por causa da eliminação de requisitos rímicos ("IDEE" 1918/19 in HOLZ 1921: 48). Enquanto o *Phantasmus* 1898/99 elimina programaticamente a rima como recurso, as edições a partir de 1916 voltam a recuperá-la, contudo com o objetivo de tornar mais complexa e diferenciada a malha sonora e rítmica, como um artifício de dinamização textual. Aqui, novamente, o que se combate não é o recurso em si, mas sim o seu uso "estável e estacionário" („*stabil und stationär*”), ou seja, "fóssil" („*fossil*”), em detrimento do emprego funcional e ágil. É isso que ele considera a rima necessária,

---

<sup>62</sup> Herwarth Walden critica a métrica nos seguintes termos: "Que vivência é essa que não altera a respiração? Que paixão é essa, na qual o peito se eleva e se rebaixa regularmente, como durante o sono? É isso que é engendrar a forma? [...] Cavalos mortos esticam as pernas jambicamente ao amanhecer? [...] Anjos e cavalos mortos são vivenciados no mesmo ritmo. Haveria uma prova mais forte da ausência de uma vivência?" („Was ist das für ein Erlebnis, das den Atem nicht ändert? Was ist das für eine Leidenschaft, bei der die Brust sich wie im Schlaf gleichmäßig hebt und senkt? Ist das Gestaltung? [...] Strecken tote Pferde ihre Beine jambisch in der Frühe? [...] Engel und tote Pferde sind in demselben Rhythmus erlebt. Kann man stärkere Beweise des fehlenden Erlebnisses beibringen?”; WALDEN 1912: 126).

utilizada como meio de expressão, intensificação e conexão ("IDEE" 1918/19 in HOLZ 1921: 43-44).<sup>63</sup>

Eliminado o uso sistemático de todas essas convenções, haveria a chance de se veicular o ritmo "natural" (*natürlich*; HOLZ 1899/sd: 28), "imediato" (*unmittelbar*; *immanent*; HOLZ 1899/sd: 32), "necessário" (*notwendig*; HOLZ 1899/sd: 44; 50) e "imane" (*immanent*; HOLZ 1899/sd: 32) a toda manifestação verbal e a todas as coisas. Se, pelo uso da métrica, "o ritmo determinava até então o conteúdo, agora – pelo contrário – é o conteúdo que determina o ritmo" („Nur während früher der Rhythmus den Inhalt bestimmte, bestimmt jetzt umgekehrt der Inhalt den Rhythmus.”; HOLZ 1925-D: 598). Se, até então, a métrica gerava uma "arbitrariedade formal primitiva, que não coincidia nunca com as coisas, ou no máximo só de vez em quando, *a posteriori* e por acaso", a eliminação das convenções versificatórias possibilitaria "uma permanente necessidade formal, a renascer continuamente das coisas" („permanente, sich immer wieder aus den Dingen neu gebärende [...] Formnotwendigkeit”, IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 28). Esse novo ritmo cresceria e sempre se renovaria dependendo do "conteúdo", "como se antes dele nada jamais tivesse sido escrito" („Er wächst, als wäre vor ihm irgend etwas andres noch nie geschrieben worden, jedes Mal neu aus dem Inhalt.”; HOLZ 1899/sd: 45). Essas definições deixam bastante claras a ligação entre o ritmo e o ato de verbalização, bem como a transferência da ênfase para a dinâmica e a processualidade da escrita. A poética de Arno Holz é marcada – segundo sintetiza Helmut Heißenbüttel – pela busca do "irrompimento em uma ordem mais abrangente, em uma nova

---

<sup>63</sup> Arno Holz relega a rima ao âmbito da literatura trivial, afirmando que "para livros tipo *João Felpudo* e para cantigas de casamento ainda se pode, conforme a necessidade, permitir a entrada da rima pela porta de trás" ("Der Tag, wo der Reim in unsere Literatur eingeführt wurde, war ein bedeutsamer; als einen noch bedeutsameren wird ihre Geschichte den Tag verzeichnen, wo dieser Reim, nachdem er seine Schuldigkeit getan, mit Dank wieder aus ihr hinauskomplimentiert wurde. Für Struwelpeterbücher und Hochzeitskarmina kann er ja dann immer noch, je nach Bedarf, durch die Hintertür wieder eingelassen werden.”; HOLZ 1899/sd: 27). No entanto, ele considera a rima parte fundamental da sátira, conforme demonstram as passagens rimadas de *Die Blechschmiede*. Nesse sentido também se pode entender o apreço de Holz pela poesia de Christian Morgenstern, que ele homenageia na paródia "Impromptu – Nach einer Christian Morgenstern-Lektüre", enviada em carta a Adolf B. Ballmüller em 1920 (HOLZ 1948: 252).

rítmica, que – em relações assimétricas – coloca a massa linguística, a massa verbal em movimento e em fluxo oníabrangente" („die Forderung von Arno Holz nach einer umgreifenden Rhythmik, die in asymmetrischen Verhältnissen die Sprachmasse, die Wortmasse in Bewegung bringt und in einen allumfassenden Fluss versetzt"; HEISSENBÜTTEL 1995: 47).

A concepção holziana de escrita como ação, movimento, dinâmica processual não se restringe ao texto, à criação individual, mas se estende para a sua visão da tradição literária. Em resposta a uma crítica de Rudolf Steiner contra o seu escrito *Die Revolution der Lyrik*, publicada em 1900, Arno Holz explicita a ideia de uma "poesia lírica que está em devir, cuja semente mal saiu da terra" („[die]jenige Lyrik [...], die momentan erst im Werden ist; "deren Keim"[...] "kaum erst aus der Erde ragt"', HOLZ 1925-D: 595). Essa ideia retorna na convicção da impermanência dos gêneros literários. Em carta de maio de 1916 ao crítico de arte e de literatura Carl Meissner, Holz escreve: "Nenhuma forma é eterna. Tudo o que é se tornará diferente! Será que só as formas artísticas não estariam submetidas a essa lei [...]? Absurdo!!!" („Keine Form ist ewig. Was ist, wird anders!" Nur die Kunstformen sollen diesem Gesetzt nicht unterworfen sein [...]? Absurd!!"); HOLZ 1948: 219-220). Em *Die neue Wortkunst* (1925), um texto que compila e recapitula todos os seus escritos teóricos até então, Arno Holz redimensiona o alcance da fórmula Arte = Natureza – x, concebida vinte e quatro anos antes – em *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* – e então parafraseada como "a arte tem a tendência de ser a natureza; ela se torna tal em conformidade com seus meios e com a forma de manejá-los".<sup>64</sup> Refletindo *a posteriori*, Holz conclui que a singularidade dessa ideia reside no fato de ela – ao contrário de todas as máximas do gênero até então – definir a arte não como algo absoluto (*ein Absolutum*), mas sim como algo relativo (*ein Relativum*), veiculando uma visão de mundo bem distinta das anteriores:

[O axioma] diz: para nós, seres humanos, não existe uma arte em si, assim como para nós, seres humanos, não existe uma natureza em si. Existem tantas concepções de arte quanto concepções de natureza. É impossível haver duas coincidentes. A mesma obra de arte vista por duas pessoas não é

---

<sup>64</sup> Ver nota 35.

mais a mesma. Sim, ela nem é mais a mesma se vista por uma única pessoa em dois momentos diferentes! Daí ser inevitável a enorme divergência entre nossos julgamentos. Além disso, ele é algo que nenhum havia sido até então: um teorema de expansão (*Entwicklungssatz*). Ele não diz que existem tantas e tais artes: a música, a pintura, a literatura, a escultura, a "bela arte da vestimenta", e até mesmo outras e outras, enfim, mas: há tantas artes quanto existem meios. Os meios, contudo, nem são limitados na quantidade, nem são 'eternos'. Seus efeitos se esgotam, sendo que novos meios, ou novas associações de meios antigos, tomam o seu lugar.<sup>65</sup>

Com essa explicação, Holz postula uma abrangente indeterminação ou instabilidade intrínseca à definição de arte. A impossibilidade de se afirmar algo absoluto sobre uma obra de arte, ou seja, a necessária diversidade de concepções se deveria à subjetividade e à historicidade da recepção. Ao afirmar que há tantos tipos de arte quanto existem meios, Holz encontra uma justificativa para o surgimento de novas artes, como a fotografia e o cinema, ligadas a recentes desenvolvimentos tecnológicos e para a consequente ampliação do repertório do cânon milenar das "belas" artes. Além disso, essa conceituação também dá conta do rompimento do limite rígido entre os âmbitos plástico, literário e musical

---

<sup>65</sup> „[Mein Satz] sagt: Es gibt für uns Menschen keine Kunst an sich, wie es für uns Menschen keine Natur an sich gibt. Es existieren genau so viele Kunstauffassungen, als entsprechende Naturauffassungen existieren. Zwei sich völlig deckende sind unmöglich. Dasselbe Kunstwerk, gesehen durch zwei Verschiedene, ist nicht mehr dasselbe. Ja, es ist schon nicht mehr dasselbe, zu zwei verschiedenen Zeiten auch nur durch einen einzigen gesehen! Daher absolut notwendig die ungeheure Divergenz unserer Urteile. Er ist ferner, was ebenfalls keiner der bisherigen war, ein Entwicklungssatz. Er sagt nicht, es gibt so und so viel Künste: die Musik, die Malerei, die Dichtung, die Plastik und die «schöne Bekleidungskunst», oder meinerwegen auch noch betreffend andere, oder weitere, sondern: Es gibt so viele Künste, als Mittel gibt. Die Mittel sind aber weder in ihrer Anzahl begrenzt, noch sind sie «ewig». Ihre Wirkungen erschöpfen sich, und neue Mittel, oder neue Verbindungen von alten, treten in ihre Stelle. „ (HOLZ 1925-D: 187-188)



que se notava crescentemente nas manifestações de vanguarda desde o início do século XX.

Fundamental para o detalhamento da procedência estética da teoria moderna de Arno Holz é a caracterização de seu axioma Arte = Natureza – x como um teorema de expansão (*Entwicklungssatz*). A incógnita x, correspondente aos meios da arte e à forma de manejá-los, pode ser preenchida pelos mais diversos valores, considerando que não há uma quantidade ilimitada de meios e sua durabilidade também não é infinita. A ideia de que estratégias estéticas têm uma durabilidade, sendo necessariamente substituídas por novos recursos ou combinação de técnicas anteriores implica um movimento progressivo da arte:

No entanto, meu axioma não apenas possibilita, pela primeira vez, uma firme estática das artes, mas com esta fundamenta, ao mesmo tempo, a sua dinâmica. Mostra como o desenvolvimento de cada arte depende primeiramente do desenvolvimento do seu meio, e também mostra, a saber, como esse desenvolvimento busca incessantemente um único objetivo, ou seja, aquele desvelado pelo próprio [meio]. [...] Uma renovação da nossa literatura, pressupondo-se evidentemente todas as demais condições, só pode ocorrer a partir de uma renovação do sangue de sua linguagem. Sem isso, mesmo que tocássemos as trombetas como anjos no céu e tivéssemos reunido em nós todos os "talentos", essa renovação não passaria de utopia.<sup>66</sup>

À ideia de que a arte está em contínuo movimento progressivo, em permanente busca de autossuperação, se une a constatação da

---

<sup>66</sup> „Mein Satz ermöglicht aber, zum erstenmal, nicht bloss eine feste Statik der Künste, sondern er fundamentiert zugleich mit dieser und deren Dynamik. Er zeigt, wie die Entwicklung jeder Kunst in erster Linie auf der Entwicklung ihres Mittels beruht, und er zeigt ferner und namentlich, wie diese Entwicklung unausgesetzt nach ein und demselben Ziel strebt; nämlich dem, das durch ihn aufgedeckt wurde. [...] Eine Erneuerung unserer Literatur, alle übrigen Bedingungen selbstverständlich vorausgesetzt, kann nur erfolgen aus einer Erneuerung ihres Sprachbluts. Sie bleibt ohne eine solche, und pfeifen wir auch selbst wie Engel im Himmel, und hätten sich auf uns alle 'Talente' gesammelt – Utopie.“ (HOLZ 1925-D: 190)

inatingibilidade daquele objetivo que norteia o desenvolvimento das artes e de seus meios. A afirmação de que a arte tem a tendência de se tornar novamente a natureza e de que isso ocorre em razão dos meios e da maneira de lidar como eles pressupõe um incessante movimento de aproximação que nunca se consumará totalmente – "pois o respectivo material de reprodução que nós, seres humanos, temos à nossa disposição sempre foi insuficiente, sempre é insuficiente e sempre será insuficiente" („weil das betreffende Reproduktionsmaterial, das uns Menschen zur Verfügung steht, stets unzulänglich war, stets unzulänglich ist und stets unzulänglich sein wird"; HOLZ 1925-D: 199). A busca que se tornaria utópica se não tocasse no sangue da arte – ou seja, seus meios, sua linguagem, seu material e a forma de trabalhá-los – está, no fundo, fadada a se manter utópica, mesmo com a renovação da linguagem da respectiva arte. Afinal, a arte se definiria por esse permanente movimento de aproximação de algo inatingível.

É nesse ponto que se pode traçar uma importante linha de continuidade – interrupta, contudo – entre o Primeiro Romantismo alemão ou Romantismo de Jena, com sua associação entre modernidade e provisoriedade, e a reflexão holziana sobre a permanente dinâmica estética que culminaria em seu teorema de expansão. Em *Über das Studium der griechischen Poesie* (1795-1797), Friedrich Schlegel (1772-1829) esboçara pela primeira vez em sua reflexão filosófico-literária o movimento de um "infinito perfeccionamento da aptidão estética" („unendliche Perfektibilität der ästhetischen Anlage"; SCHLEGEL 1795-97/1988: 66), que culminaria com a definição da literatura romântica como uma "poesia universal progressiva" (*progressive Universalpoesie*), no conhecido Fragmento 116, publicado na revista *Athenäum* (1798). Ao contrário de Schlegel, que projetou para o futuro o clímax desse movimento de contínuo perfeccionamento, atribuindo ao "Moderno" o atributo do "Interessante" como um estágio transitório, Arno Holz considera o aproveitamento máximo dos meios da arte, ou seja, o auge do aperfeiçoamento da linguagem, um estado irrealizável. No entanto, ambos descobrem no estado da transitoriedade e da busca processual a especificidade de uma literatura libertada das normas convencionais.

A concepção de texto e de tradição literária aqui esboçadas apontam para uma importante filiação da concepção estética de Arno

Holz à matriz primeiro-romântica de reflexão sobre a modernidade.<sup>67</sup> A ideia de uma permanente reformulação do repertório cultural-literário coletivo por meio do trabalho com a linguagem, no sentido de uma "veemente ampliação", "seria – de acordo com o impulso estético e material de abertura do modernismo – um processo em princípio inconclusivo", observa o germanista Erich Kleinschmidt. Para ele, "os acúmulos e reformulações realizados por mais de décadas em *Phantastus* e em *Die Blechsmiede* ilustram essa ontológica reivindicação generativa dentro do trabalho textual cultural-poético de Arno Holz".<sup>68</sup>

#### 1.4. LIVRO-MÚNDI: A UTOPIA DO "POEMA-NON-PLUS-ULTRA"

A transformação, acima descrita, de uma coletânea de poemas interligados pelo mesmo "fluxo de consciência" („lyrische Skizzen aus einem Bewusstseinstrom"; WOHLLEBEN 1979: 89) em um poema-livro cíclico em permanente expansão é marcada por uma mudança nítida da motivação estética de Arno Holz. Na segunda década do século, cresce a pretensão de Holz em relação a *Phantastus*; seu plano agora é "a configuração e a formação de uma imagem-múndi" (*Weltbild*) ("IDEE" 1918/19 in HOLZ 1921: 28). Tendo em mente o que a épica homérica representa para a antiguidade pagã e o que a *Divina Commedia* representa para a Idade Média cristã, Arno Holz se propõe a criar um "poema-múndi" (*Weltgedicht*) para o que ele denomina a "era das ciências naturais" („'naturwissenschaftliches' Zeitalter"; "IDEE" 1918/19 in HOLZ 1921: 28).<sup>69</sup>

---

<sup>67</sup> No contexto de sua teorização sobre o posicionamento de Friedrich Schiller e Friedrich Schlegel em relação à Querelle des Anciens e des Modernes, com sua respectiva valorização do "interessante" como traço moderno, Hans Robert Jauss reporta o início da modernidade ao final do século XVIII – uma visão também é compartilhada por Silvio Vietta (GRIMMINGER 1995-A: 24ff.; ver também KOOPMANN 1997: 1).

<sup>68</sup> „Die über Jahrzehnte hinweg geführten Anlagerungen und Umformulierungen von *Phantastus* und *Blechsmiede* illustrieren diesen ontologischen Generierungsanspruch innerhalb der kulturpoetischen Arbeit von Arno Holz." (KLEINSCHMIDT 2003/2004: 200).

<sup>69</sup> A ideia holziana de um *Weltgedicht* encontra correspondência em diversos projetos científicos e econômicos empreendidos na Alemanha em torno de 1900. Sobretudo a meta de se encontrar uma forma que dê conta do todo, sem deixar de fora nenhum resquício, ou seja, a pretensão de se atingir uma *Restlosigkeit*, liga

A estrutura básica de *Phantásus* é delineada pelo que Holz descreveu como "autobiografia de uma alma", desde "sete trilhões de anos" antes do nascimento do indivíduo, conforme situa o início do poema, até o retorno ao pó, no final. O movimento transformacional de *Phantásus*, a partir da edição de 1916, perpassa os níveis ontogenético e biográfico, bem como filogenético e histórico; em longas seções se descrevem, por exemplo, o ciclo da vida humana, com suas etapas do desenvolvimento, e o ciclo da natureza, no decorrer das estações do ano. A paralelização de uma trajetória individual com a evolução da espécie, por exemplo, é um dos fios condutores da obra. A dinâmica deste poemamúndi é a de uma apreensão não lacunar, de abrangência total; a ideia é que ele abarque "todo tormento, toda angústia, toda carência, todo lamento, todo pesar, todas as volúpias, todos os encantos, todos os júbilos, todas as satisfações, todas as bem-aventuranças, todos os êxtases, todos os enlevos". "Não apenas os próprios, mas os de toda a humanidade! Em todas as formas, em todas as 'roupagens', por todas as zonas, de todos os tempos!".<sup>70</sup>

---

o projeto *Phantásus* a esse horizonte cultural alemão da virada de século. Sobre os conceitos de "Welt-" como prefixo e de "Restlosigkeit" como definidores do discurso científico-cultural em torno de 1900 na Alemanha, ver KRAJEWSKI 2006.

<sup>70</sup> „[...] als Grundstruktur die [...] 'Autobiographie einer Seele', [...] des Künstlers [...] als der letzte [...], durch den 'alles geht': alle Qual, alle Angst, alle Not, alle Klage, alle Plage, alle Wonnen, alle Verzücktheiten, alle Jubel, alle Beglücktheiten, alle Seligkeiten, alle Extasen, alle Entrücktheiten! Nicht nur seine eigenen, sondern die der ganzen Menschheit! In allen Formen, unter allen 'Verkleidungen', durch alle Zonen, aus allen Zeiten!" (IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 31)

A especificidade do projeto<sup>71</sup> *Phantásus* é a proposta de um texto oni-inclusivo no contexto de uma poética lírica, e não épica.<sup>72</sup>

Querer distender, hoje, uma 'imagem-múndi' no limite de qualquer 'fábula' ou 'enredo' teria me parecido um atrevimento infantil! O que hoje 'faz parte' de uma imagem-múndi está disperso demais em seus componentes avulsos, fervilhante e demasiadamente caleidoscópico em seus elementos para que sequer a mais complicada e refinada das 'lendas' tivesse condições de criar o fundamento necessário para tal 'conteúdo'!<sup>73</sup>

---

<sup>71</sup> Utiliza-se aqui o conceito de "projeto" na acepção primeiro-romântica expressa por Friedrich Schlegel, ligada à noção de progressividade da literatura: "[...] O senso para projetos, que poderiam ser denominados 'fragmentos do futuro', só se diferencia do senso para fragmentos do passado por causa da direção, que naquele é progressiva, enquanto neste é regressiva. O essencial é a capacidade concomitante de idealizar e realizar objetos de modo imediato [...]" („[...] Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenem aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren, und zu realisieren, zu ergänzen, und teilweise in sich auszuführen." [...] Fragmento *Athenäum*-22, SCHLEGEL 1967: 168-169).

<sup>72</sup> A ausência de enredo é um dos parâmetros utilizados por Robert Oeste na paralelização de *Phantásus* com o gênero do poema longo. Segundo Oeste, o poema longo pode parecer menos coeso que a epopeia por prescindir de um enredo; métodos associativos de composição tomam o lugar da moldura narrativa. Ele também observa que o poema longo tende a se estender em dois movimentos: alguns, sem enredo, consistem de uma colagem de fragmentos cujos interstícios conectivos são deliberadamente omitidos (*The Waste Land*, de Eliot; *Cantos*, de Pound); em outros, o enredo é obscurecido pelo acúmulo de detalhes (*Paradise Lost*, de Milton; *Adone*, de Marino) (OESTE 1982: 51). Em *Phantásus*, Holz lança mão dessas duas técnicas.

<sup>73</sup> „Ein 'Weltbild' heute noch in den Rahmen irgend einer 'Fabel' oder 'Handlung' spannen zu wollen, hätte mir kindlichstes Vermessen geschienen! Was zu einem Weltbilde heute 'gehört', ist in seinen einzelnen Bestandteilen zu weit auseinanderliegend, in seinen Elementen zu buntwimmelnd kaleidoskopisch, als dass auch die komplizierteste, raffinierteste 'Legende' imstande wäre, für einen solchen 'Inhalt' den dazu nötigen Untergrund zu schaffen!" (IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 28-29)

A imagem-múndi a ser captada na obra é descrita como fugaz, em sua aparição caleidoscópica e atomizada; uma representação que faça jus a esse movimento não poderia simular a continuidade narrativa da épica, sendo – portanto – a lírica, com seu potencial de descontinuidade, o veículo mais adequado para tal. O esboço lírico de narrativas históricas é denominado "afresco histórico": um fragmento no qual se "pincelam" cenas em poucas frases, "com máxima minúcia" („Oder ich pinsele in zwölf Sätzen zwölf rapide, trotzdem aber zum Teil ins Minuziöse durchgearbeitete Geschichtsfresken [...].”; HOLZ 1925-D: 667). O encadeamento de momentos da evolução paleontológica ou humana acaba compondo um "tableau da história natural" („naturhistorisches Tableau”); VAN HOORN 2008: 367).

A composição da imagem-múndi se faz por agregação e conversão discursiva. A incorporação de diferentes discursos, seja por citação ou por transformação paródica, é um dos procedimentos de apropriação da diversidade do mundo no livro. Antes da publicação do *Phantasmus* 1898/99, Holz já tinha em mente uma obra – em prosa, contudo – que viesse a associar diversos gêneros textuais. Em carta de agosto de 1897 ao editor da revista *Jugend*, Georg Hirth, ele menciona o projeto *Apollonius Golgatha. Der Mensch und sein Werk*, uma espécie de compilação ficcional de "produções" da personagem "em diversos campos" que misturasse "romance, diário, crítica, memória, biografia e autobiografia" („Sie wird aus Roman, Tagebuch, Kritik, Erinnerung, Biographie und Autobiographie, namentlich aber aus eigenen Produktionen des Gefeierten auf allen Gebieten, merkwürdig zusammengesetzt sein.”; HOLZ 1948: 113). Essa obra não chegou a ser escrita, mas muitas das ideias desse projeto foram incorporadas a *Phantasmus* ou a *Die Blechschmiede*.

A ideia de assimilar discursos diversos em um livro concebido como catálogo do mundo se aplica, por um lado, à *parole*, com a assimilação de diferentes registros verbais, do jargão científico aos modos de expressão dialetal ou socioletal, e de tipos textuais distintos, sejam fragmentos de jornal ou trechos de conversa. A multidiscursividade em Arno Holz surge de "um intenso trabalho de criação linguística, que associa um nível documentário intertextual com quase todos os tipos de texto, da linguagem convencionalizada, oral ou escrita, até uma

excêntrica neologia", segundo constata Erich Kleinschmidt.<sup>74</sup> Por outro lado, essa multidiscursividade neológica é construída em trabalho direto com o sistema linguístico, a *langue*, resultando em catálogos lexicais e em procedimentos generativos de palavras. O princípio lexicográfico, ou a catalogação de palavras em dicionário, é um recurso profícuo em *Phantasmus*, a ponto de se diluir a distinção entre a realidade da poesia e a de outros textos (OESTE 1982: 55). Tanto que a obra já chegou a ser qualificada como "poesia de dicionário de sinônimos" („Synonymenwörterbuchpoesie"; WETZLAFF-EGGEBERT 1984: 48). Conforme observa o poeta Helmut Heißenbüttel, a estruturação de *Phantasmus*, bem como seu andamento, não são determinados por categorias sintáticas ou versificatórias, mas sim pela acumulação de palavras agrupadas em classes distintas (substantivos, adjetivos e verbos) (HEISSENBÜTTEL 1966: 37). De fato, o procedimento mais nítido de agregação é o encadeamento enumerativo, que – ao longo do processo de reescrita de *Phantasmus* – chega a um grau de acúmulo obsessivo. Em diferença ao recurso da "enumeração caótica" ou ao "estilo bazar" (SPITZER 1945: 44, 28) diagnosticado na poesia moderna pós-whitmaniana e praticado por Arno Holz em poemas como "Anathema sit!", de *Das Buch der Zeit* (1886), o princípio da catalogação (VON EDLINGER 2002: 79) e da listagem radicalizado em *Phantasmus* se singulariza pelo aspecto generativo. Não apenas se enumeram palavras do mesmo campo semântico, como também se variam vocábulos pelo parentesco sonoro, a ponto de o texto passar a funcionar como uma "enciclopédia linguístico-indutiva" („sprachinduktive Enzyklopädie"; KLEINSCHMIDT 2003/2004: 188). Sequências de adjetivos, verbos e advérbios se proliferam em intensa profusão sonora, em um ímpeto de detalhamento, especificação e diferenciação. A obra poética passa a funcionar – não como um depositário de vocábulos sequencializados, mas – como uma "máquina de linguagem" (*Sprachmaschine*; KLEINSCHMIDT 2001/02: 7).

O caráter enciclopédico de *Phantasmus* também se manifesta na incorporação daquilo que já foi denominado "realidade de

---

<sup>74</sup> „Das Potential [dieser Dichtung] liegt wesentlich in einer intensiven sprachschöpferischen Arbeit, die eine (von der Forschung völlig unterschätzte)intertextuelle Dokumentarebene nahezu aller Textsorten aus mündlich und schriftlich konventionalisierter Sprache mit exzentrischen Neuwortbildungen [...] verknüpft." (KLEINSCHMIDT 2001/2002: 7)

*Konversationslexikon*" (*Konversationslexikonrealität*; WETZLAFF-EGGEBERT 1984: 48). A partir da edição de 1916, *Phantasmus* se caracteriza pela minuciosa elaboração de informações histórico-científicas – fatos pelos quais a obra é identificada com um "enciclopédismo formal e temático" („formaler und thematischer Enzyklopädismus”); KLEINSCHMIDT 2003/2004: 187). Em carta a Robert Reß, de maio de 1916, ele conta que pretende "peregrinar", no dia seguinte, à Königliche Bibliothek de Berlim, e providenciar toda a bibliografia especializada sobre demonismo, bruxaria e noite de Walpurgis, a fim de poder continuar trabalhando na peça *Die Blechschmiede* (HOLZ 1948: 226). É sobretudo em suas obras-em-expansão – *Phantasmus* e *Die Blechschmiede* –, que Arno Holz adota a compilação enciclopédica como um princípio composicional.

Aliás, nessas duas obras Holz se utiliza de um método de trabalho semelhante. Além de agregar gêneros e tipos textuais diversos, misturar diferentes registros do repertório escrito e da fala e acumular vocábulos em listagem lexicográfica, ele introduz a colagem de materiais e a montagem textual como procedimento composicional. Segundo depoimento de Robert Reß, Arno Holz – ao trabalhar em suas obras de caráter enciclopédico, "reunia sistematicamente todos os conceitos ou todas as 'fonoimagens onomatopaicas' que a língua oferecia para a vitalização do respectivo conteúdo".<sup>75</sup> Primeiramente se listavam – sobre uma folha de papel *in-quarto* – somente as raízes das palavras, sem prefixos, sufixos ou quaisquer indicadores sintáticos. Os termos anotados eram então recortados com a tesoura, em tiras que eram dispostas sobre placas de papelão de formatos distintos. Reunido, assim, o material linguístico básico, iniciava-se então o processo de composição regido pelo ouvido: as tiras eram pinçadas dos papelões e agrupadas em sequência, de acordo com seu efeito sonoro. À raiz das palavras se acrescentavam então as terminações e os indicadores, determinando-se assim a sua classe gramatical e outras funções (RESS 1979: 103-104). Um exemplo análogo com material já impresso é o chamado *Scherz-*

---

<sup>75</sup> „Hatte er einen bestimmten geistigen Inhalt zu bewältigen, der ihm als Aufgabe klar erschaut vor Augen stand, so sammelte er zunächst mal systematisch alle Begriffe oder unter der musikalischen Perspektive: "klangmalenden Lautbilder", die ihm die Sprache, von deren gegebenen Möglichkeiten er ja, wie er wusste, abhing, zur Lebendigmachung des betreffenden Inhalts überhaupt darbot [...]” (RESS 1979: 103).



*Phantasmus*, uma montagem de fragmentos textuais recortados de revistas e colados em alinhamento central, sobre fundo preto.<sup>76</sup>

Sobretudo na peça *Die Blechschmiede*, Holz passa a trabalhar com o método do fichário. Segundo depoimento de Anita Holz, viúva do poeta, ele costumava anotar a lápis, em pequenas folhinhas que ele trazia consigo, no bolso, versos que lhe ocorriam espontaneamente. À noite, ele colocava essas fichas numa caixa de charutos. Depois de ter algumas caixas repletas, Holz começou a escrever a peça, com o material "vertido" desse "cesto-de-papel-mágico" (*umgekipptes, ungestürztes Wunderpapier-korb*). As anotações eram coladas em um livro de amostras de papel de parede, que acabou servindo de base para a impressão da primeira edição da peça (RARISCH 1979-N: 107; DENCKER 2011: 191). Essa obra contém, por exemplo, um episódio sobre o retorno de Wilhelm II de uma viagem ao Oriente, composto por fragmentos de um relato jornalístico do *Berliner Lokal-Anzeiger* (RARISCH 1979-N: 110).

A incorporação de material textual pré-existente ao poema – por meio de procedimentos discursivos como a paródia ou por meio da assimilação direta de material, como ocorre na colagem e na montagem – reforça a ênfase de Arno Holz na concretude da linguagem.<sup>77</sup> Desde *Das Buch der Zeit* (1885), Arno Holz amplia as referências que a poesia comporta<sup>78</sup>, postulando que "não existem assuntos chamados poéticos,

---

<sup>76</sup> O chamado *Scherz-Phantasmus* foi publicado pela primeira vez na revista *Die Horen*, ano 17, n. 88 (4), 1972, p. 3ff (apud RARISCH 1979: 83).

<sup>77</sup> Para David Weller, a prática holziana da colagem já se inicia em *Das Buch der Zeit* (1885), obra poética que contém o primeiro ciclo de poemas "Phantasmus" (WELLER 2013: 58).

<sup>78</sup> A inclusão de referentes concretos no repertório poético fazia parte do programa da geração de poetas de língua alemã atuantes, sobretudo em Berlim, em meados da década de 1880. Sob a bandeira do "realismo" na lírica, o poeta Karl Bleibtreu exige, no texto "Andere Zeiten, andere Lieder!" (1885), que as imagens de paisagens não se reduzissem a "ideias vagas e genéricas", mas se "vinculassen a um determinado momento concreto": "'Noite de luar' – bah! 'Noite de luar sobre o Müggelsee' [lago em Berlim] – que diferente o efeito dessa indicação sobre mim! Até na lírica erótica, as pessoas não deveriam se deixar iluminar pelas estrelas do couro núbico dos cucos, mas sim pelos lâmpões elétricos da Leipziger Straße!" („Ich meine, daß man bei Landschaftsbildern nicht an allgemeine vague Vorstellungen, sondern an bestimmte konkrete Momente anknüpfen müsse. 'Mondnacht' – bah! 'Mondnacht auf dem Müggelsee' – wie anders wirkt dieses Zeichens auf mich ein! Dies ist, was ich den Realismus in der

nem prosaicos, mas apenas uma representação poética, em diferença à convencional-retórica" („[...] Es gibt weder sog. poetische, noch prosaische Stoffe, sondern es gibt nur eine poetische Darstellung, zum Unterschied von der konventionell-rhetorischen.“; carta a Max Trippenbach, 7/1/1886, in HOLZ 1948: 76). Despojar a linguagem poética da figuração retórica implicava permitir que as palavras mantivessem seus "valores originais", sem serem "lustradas, bronzeadas ou envoltas em algodão". O poeta julga que, em seus poemas, "mar" soa como "mar", ao contrário do que ocorreria em um poema de Heine, no qual "mar" inevitavelmente soaria como "Anfritite".<sup>79</sup> O repúdio à "representação convencional-retórica" se manifesta, em sua obra lírica inicial, sobretudo no resgate de referências concretas até então excluídas da poesia e no aproveitamento de um léxico de uso cotidiano. No *Phantasmus* 1898/99, a concretude poética se aprofunda com o repúdio, por um lado, à discursividade abstrata, motivo este de censura a Walt Whitman<sup>80</sup>, e por outro, à figuração metafórica. A predileção de Holz pela

---

Lyrik nenne. Sogar in erotischer Lyrik sollte man sich nicht von den Sternen Wolkenkukuksheims sondern von den elektrischen Laternen der Leipziger Straße beleuchten lassen.“; BLEIBTREU 1885: 892).

<sup>79</sup> „Wenn ich einfach und schlicht – nota bene meistens! – 'Meer' sage, so klingt es wie 'Meer'; sagt es Heine in seinen Nordseebildern, so klingt es wie Amphritite!“ (HOLZ 1899/sd: 28).

<sup>80</sup> Holz reitera, em diferentes momentos, sua admiração à poesia de Walt Whitman, mas não deixa de criticar alguns pontos de sua obra, entre os quais sua predileção pela discursividade, em detrimento da imagética: "O antigo ruiu, mas não se colocou nada de novo em seu lugar. Considero supérfluo acrescentar, mas nesse ponto eu não gostaria de ser mal-entendido: venero em Walt Whitman um dos maiores homens que já viveram. Só que nele (e nenhuma admiração pode me ajudar a sair dessa) havia, como artista, um dose grande demais de Victor Hugo. Ele não faz parte dos grandes pintores da sua arte, mas sim dos grandes oradores. E nisso ele era, sem dúvida, o maior de todos!" („Das Alte zerbrach, aber ein Neues wurde nicht an seine Stelle gesetzt. Ich halte hier nicht für überflüssig, denn ich möchte grade in diesem Punkt nicht gern missverstanden werden, hinzuzufügen: ich verehere in Walt Whitman einen der größten Menschen, die je gelebt haben. Nur war – keine Bewunderung kann mir darüber hinweghelfen – in ihm als Künstler eine zu große Dosis Victor Hugo. Nicht unter die großen Bildner seiner Kunst gehört er, sondern unter ihre großen Redner. Ja, er war sogar unzweifelhaft ihr weitaus größter!; HOLZ 1899/sd: 22-23). Para uma defesa da influência de Whitman sobre Holz, ver COSENTINO 1968.

concretude se manifesta, em *Phantasmus*, na "tendência a um sequenciamento debordante de referências concretas como compensação para a rejeição da metáfora e do símile" („Tendenz zur mehr oder minder ausufernden Reihung solcher konkreten Angaben als Ausgleich für die Abwendung von Metapher und Vergleich”; WENTZLAFF-EGGEBERT 1984: 48). Enquanto "figuras de estilo limitadoras, restritivas, vinculadas e vinculativas, como o símbolo e a alegoria, perdem a validade, o progresso, a dinâmica da linguagem vai ao encontro da natureza em seu imediatismo" („[...] die begrenzten, limitierenden, festgefügten und festfügenden Stilfiguren wie Symbol und Allegorie treten hier zurück, verlieren an Verbindlichkeit; der Progress, die Dynamik der Sprache bewegen sich in Richtung auf die Natur in ihrer Unmittelbarkeit [...].”; SCHMIDT-HENKEL 1967: 151). No lugar dos "modelos de transferência e condensação da metonímia e da metáfora" („Verschiebungs- und Verdichtungsmodelle von Metonymie und Metapher”), o modo de configuração linguística que singulariza *Phantasmus* é o da "disseminação semiótica" („semiotische Streuung”; KLEINSCHMIDT 2001/2002: 16).

A busca da concretude em Holz passa ao largo da figuração poético-retórica. O potencial de apreensão intensiva da linguagem se revela, não na constituição da imagem figurada, mas sim na prática do amalgamento e da justaposição verbais – como se não houvesse possibilidade de associação imagético-conceitual, a não ser na configuração material da palavra. Essa apreensão intensiva é conjugada, no entanto, à tendência extensiva de uma escrita que se permeabiliza a uma captação imediata da diversidade e se autoprolifera por meio de uma dinâmica verbogenerativa e acumulativa. A voracidade de Arno Holz em "reproduzir o mundo inteiro como um livro" (OESTE 1982: 91) resulta na concepção de livro como emolduramento de um discurso poético em fluxo permanente, passível de expansão e de reemolduramento em livros subsequentes, como mostram as diferentes edições de *Phantasmus*.

## 1.5. POESIA-LINGUAGEM: POEMA COMO APORIA

O projeto de um livro oni-inclusivo, que – em tese – abarque o mundo, levanta a questão linguístico-filosófica que obteve a mais sucinta formulação em "Sobre o rigor na ciência", de J. L. Borges: a do contrassenso de se criar um mapa que tenha o tamanho do território

mapeado e coincida com ele ponto a ponto. O que se nota no processo de reescrita de *Phantasmus*, no entanto, não é uma ampliação da estrutura ou do escopo do texto, mas sim uma tendência de subdivisão e de detalhamento, a fim de se captarem nuances cada vez mais específicas e sutis, algo que incorre em um crescente inflacionamento verbal. Em resposta à (frequente) crítica ao hiperdimensionamento de *Phantasmus*, Holz esclarece que o desenvolvimento de sua obra não se faz por "adição" ou "acumulação", mas sim por "divisão" ou "diferenciação" („Sie verwechseln Addition und Division, wo Sie mir "Häufung" vorwarfen, während D i f f e r e n z i e r u n g vorlag.”; carta a Franz Servaes, 6/1/1917, HOLZ 1948: 233). Embora o impulso de diferenciação resulte, sim, numa acumulação verbal, ele gera uma dinâmica textual bastante diferente do mero armazenamento de palavras. O que se expande em *Phantasmus* é a percepção dos objetos, e assim a representação se torna crescentemente multifacetada. Para Holz, a apreensão do mundo em livro requer, evidentemente, o filtro da percepção autorial: "Formo e moldo o 'mundo' [...] quando consigo espelhar o reflexo que ele me lança na alma! Quanto mais rico, mais múltiplo, mais colorido for o meu modo de fazê-lo, mais fidedigna, mais profunda, mas poderosa se tornará a minha obra." („Ich gestalte und forme die "Welt, [...] wenn es mir gelingt, den Abglanz zu spiegeln, den sie mir in die "Seele" geworfen! Und je reicher, je mannigfaltiger, je vielfarbiger ich das tue, um so treuer, um so tiefer, um so machtvoller wird mein Werk!”; IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 28-29). A noção do poeta como "sismógrafo", como "registrador de uma profusão de fenômenos linguísticos" („Registrator einer Fülle sprachlicher Phänomene”; SCHULZ 1974: 230) está ligada, no pensamento de Holz, à premissa de que pode existir uma transitividade ou uma relação fluida entre as coisas e sua verbalização: ao poeta caberia captá-la por meio do ritmo.

O que resta, por toda a eternidade, como elemento formal supremo de toda poesia é o ritmo. Rima, estrofe, paralelismo, aliteração e assonância – aqui daria para se prosseguir à vontade – eram apenas acessórios e, com o tempo, necessariamente tinham que ruir. Só ele é inesgotável. Instruções de uso? Não o deforme! Expresse o que você sente, de modo tão imediato como o sentir, e você o terá.

Você o apreende, ao apreender as coisas. Ele é imanente a tudo. Renuncie a todo o resto!<sup>81</sup>

Aqui Holz descreve a escrita poética como o ato de registrar, em palavras, a apreensão sensorial do ritmo inerente às coisas, pressupondo a possibilidade de um trânsito fluido entre o ritmo exterior e o ritmo verbal – via imaginação poética. O ritmo das coisas seria apreendido multissensorialmente e se configuraria, então, na imaginação. Para o poeta que seguia as convenções métricas, rítmicas e estróficas, a dificuldade do fazer poético residia no domínio de uma forma artesanal, pré-existente, a ser atingida com o domínio da técnica. A "nova forma", que prescindia da versificação e das regras convencionais da poética clássica, sendo inteiramente definida pelo ritmo, não depende de métodos anteriores à configuração da obra, mas é derivada espontaneamente do processo de criação. A dificuldade do poeta, nesse caso, seria bem maior e consistiria em obter uma "imagem (*Vorstellung*) clara", da qual "a forma passaria a fluir diretamente, por si só, deixando de se submeter a nosso bel-prazer e tornando-se necessária".<sup>82</sup> Quanto mais imediata for a apreensão sensorial do mundo e quanto mais imediata for a expressão verbal da imagem configurada na mente, maior será a chance de se obter a "forma necessária", não arbitrária, congruente com o "conteúdo". E o sintoma disso seria o ritmo, "um vibrar de cada verso, um viver secreto em cada som [...], a ser encontrado em tudo e em todo lugar onde conteúdo e forma coincidem por um instante fugaz. Essa congruência

---

<sup>81</sup> „Als formal Letztes in jeder Lyrik, das überhaupt uneliminierbar ist, bleibt für alle Ewigkeit der Rhythmus, Reim, Strophe, Parallelismus, Alliteration und Assonanz – man könnte noch beliebig fortfahren – waren nur akzessorisch und mussten daher mit der Zeit als "Systeme" notgedrungen abwirtschaften. Er allein ist unausschöpfbar. Nutzenanwendung? Verballhorne ihn nicht! Drücke aus, was Du empfindest, unmittelbar wie Du es empfindest, und Du hast ihn. Du greifst ihn, wenn Du die Dinge greifst. Er ist allen immanent. Auf alles übrige verzichte!“ (HOLZ 1899/sd: 32)

<sup>82</sup> „Bei der älteren Form liegt das Schwierige wesentlich in der Form selbst. Und dieses Schwierige lässt sich überwinden. Denn es ist im Grunde handwerklich. Bei der neuen Form setzt die Schwierigkeit bereits früher ein und sitzt hier tiefer. Sie besteht im Wesentlichen darin, dass man vor allem seine Vorstellung klar hat. Und dieser Kunst ist bereits weniger handwerklich. Hat man aber erst diese, so fließt die Form aus ihr gradezu von selbst; sie ist dann nicht mehr in unser Belieben gestellt, sondern notwendig.“; HOLZ 1899/sd: 49-50)

permanente entre ambos é justamente o cerne daquilo que prego!"<sup>83</sup> Holz descreve sua iniciativa "enérgica" de reescrever o *Phantastus* 1916, que ele já chegara a considerar definitivamente "resolvido, como um "auscultar som a som, linha a linha, por meio de um diapasão": "Pois, para mim, som e conteúdo não são separáveis, e onde o som falha, ou apenas cede, também falha e cede o conteúdo!" („Denn Klang und Inhalt sind für mich nicht zu trennen, und wo der Klang versagt, oder auch sich nur mindert, versagt und mindert sich auch der Inhalt!"; HOLZ 1925-D: 709-710). O afinamento sonoro permite que "as coisas se imprimam de forma plástica" („die Dinge' drücken sich plastisch"), que "cada palavra surta efeito em seu pleno som original, no mais puro trabalho de cristal" („jedes Wort wirkt mit seinen ganzen, ursprünglichen Vollklang, in reister Kristallarbeits") e que assim se gere "o mais íntimo significado, a manifestação convincente daquilo que eu queria expressar por meio dessas palavras!" („die innerste Bedeutung, die überzeugende Sinnfälligkeit dessen, was ich durch diese Worte hatte 'zum Ausdruck' bringen wollen"; IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 36).

A ideia de que a congruência entre forma e conteúdo só pode ser atingida de forma aproximativa, por meio da permanente (re)elaboração poética, traz novamente à tona a preocupação de Holz com o intervalo que separa a concepção da obra de sua realização, intervalo esse sintetizado na fórmula Arte = Natureza – x, em *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*. Para minimizar esse intervalo, Holz defende o maior imediatismo possível em dois momentos-chave do processo de criação: a percepção mais direta possível e a transposição mais imediata possível do processo imaginativo (*Vorstellung*) para a escrita. Isso permite que se atinja "a mais refinada, a mais imediata, a mais poderosa e a mais abrangente das formas" („diese feinste, unmittelbarste, mächtigste und umfassendste aller Formen"; IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 27). Por mais que um "texto onivoraz" („ein allesfressender Text", WOHLLEBEN 1979: 84) como *Phantastus* também se desenvolva no sentido de abarcar um número cada vez maior de fenômenos contingentes, a abrangência que Holz busca não é apenas extensiva, mas em grande medida intensiva: por

---

<sup>83</sup> „Nur ist zu ihm als Voraussetzung noch die Erfüllung getreten: ein Vibrieren jeder Zeile, ein heimliches Leben jedes Lautes, [...] das sich in dieser Weise überall und bei jedem findet, wo sich Inhalt und Form einen flüchtigen Augenblick einmal decken. Gerade die permanente Kongruenz dieser beiden ist aber der Kern dessen, was ich predige! "; HOLZ 1925-D: 621)

meio do refinamento ou da proliferação de nuances (por exemplo, nas composições verbais neológicas com alto teor sinestésico) e do imediatismo perceptivo-escritural que permeabiliza a escrita e permite que ela se afine com o ritmo das "coisas".<sup>84</sup>

Em seus dois principais escritos teóricos até a virada de século – *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891/92) e *Die Revolution der Lyrik* (1899) –, Arno Holz procurou encontrar uma resposta para crise da linguagem que vinha tornando obsoletas as convenções literárias até então. Se em sua revisão de Zola, a ênfase recaía na medialidade material da arte e no domínio técnico de sua manipulação, ou seja, em elementos da criação artística centrais para a potencialização do teor estético, em seu escrito sobre a revolução da poesia lírica ele esboça, por meio do conceito de ritmo, uma possibilidade de congruência entre conteúdo e forma que, embora jamais possa ser definitivamente atingida, torna-se alvo de uma permanente elaboração estética. Diante do ceticismo para com a capacidade de representação da linguagem que marca as discussões estéticas na virada de século<sup>85</sup>, Holz responde com a ênfase na

---

<sup>84</sup> Em sua análise de *Phantasia*, Günter Saße se refere a uma "nova linguagem que deve se amoldar (*anschmiegen*) à estrutura pré-existente da realidade". Ele observa que, "com a concepção de uma analogia estrutural entre linguagem e mundo, produzida pelo ritmo e pela arquetônica numérica", Holz se aproxima do pensamento inicial de Wittgenstein („Mit der Auffassung einer durch den 'Rhythmus' und die 'Zahlenarchitektur' hergestellten 'Strukturanalogie' zwischen der Sprache und der Welt nähert sich der Holzsche Sprachontologismus sehr stark dem des früheren Wittgenstein an."); SASSE 1977: 48-50).

<sup>85</sup> A crise da linguagem diagnosticada, literariamente, desde meados do século XIX na França repercutiu no espaço cultural de língua alemã de forma gradativa e decentrada ao longo da segunda metade do século, exteriorizou-se em marcantes reflexões filosófico-literárias na virada de século, vindo a ter consequências decisivas para a linguagem das artes sobretudo com os movimentos de vanguarda do século XX. Na Alemanha, a reflexão moderna sobre a insuficiência da linguagem como forma de apreensão se manifesta, na filosofia do século XIX, com Friedrich Nietzsche e Fritz Mauthner (A esse respeito, ver GRIMMINGER 1995-D: 174ff., KIESEL 2004: 183ff.). O marco literário dessa reflexão viria a ser, no entanto, *Ein Brief* (Viena, 1901), de Hugo von Hofmannsthal. Na obra de Arno Holz, a articulação explícita da crise do sujeito, da linguagem e da representação é o ponto de partida do escrito *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, no qual ele formularia a base de sua nova "arte verbal" (*Wortkunst*). Nesse texto, ele escreve: "E para mim despontava, então,

medialidade e na materialidade da palavra e com o postulado de uma forma motivada, não arbitrária. É justamente isso que tornaria a reflexão e a prática literárias de Holz referenciais para as vanguardas do século XX.

A concepção de linguagem poética de Arno Holz, desenvolvida como uma tentativa contínua de superação da crise de representação, não é estática, nem unívoca, mas sim mobilizada pela tensão de aporias insolúveis. O que impulsiona a dinâmica textual em *Phantasmus* é justamente a indecidibilidade entre o movimento totalizante e a fragmentação dele resultante, entre a procura da forma precisa e a difusão gerada pelo crescente ruído da linguagem, entre a busca do vínculo mais imediato possível entre realidade linguística e extralinguística e a tendência de autonomização da linguagem em um código autorreferencial. A compreensão da tensão gerada por esse jogo multidirecional de forças é pressuposto para se reconhecer a singularidade da poesia de Arno Holz entre as manifestações literárias de vanguarda e para se recriar a dinâmica textual de *Phantasmus* na tradução.

---

um tempo que somente saberá estimar aquele que já o viveu, pelo menos de forma similar. Desde então me asseguram que hoje tais "crises" adornam a vida de qualquer homem civilizado. [...] Tudo em mim era escombros, e mal passava uma semana sem que algo viesse a desmoronar na sequência. E o mais esquisito, o mais insano era que eu sentia por aquilo uma espécie de alegria furiosa, algo como uma satisfação. Semelhante àquela que deve sentir, imagino eu, uma pessoa que acabou de perder um milhão a agora lança ao primeiro mendigo os últimos centavos que ainda lhe restam. A única coisa que ameaçava me sobrar disso era um único e monstruoso ceticismo. Contra tudo e, em primeiro lugar, a saber, contra mim mesmo!" (HOLZ 1891-92/2013: 31). Desde cedo, a dedicação de Holz à elaboração da linguagem, ao trabalho com a materialidade da palavra é marcada pela sensação de inadequação da linguagem verbal como meio de apreensão da realidade extralinguística. Essa sensação é descrita, *a posteriori*, do seguinte modo: ("A cada frase que eu escrevia, bocejavam abismos à minha volta, cada expressão que eu arrancava de mim me parecia um monstro, cada palavra tinha a perfídia de vacilar em cem significados, cada sílaba me causava problemas" („Bei jedem Satz, den ich niederschrieb, gähnten um mich Abgründe, jede Wendung, die ich aus mir riss, schien mir ein Ungeheuer, jedes Wort hatte die Niedertracht, in hundert Bedeutungen zu schillern, jede Silbe gab mir Probleme auf."); HOLZ 1925-D: 341). Sobre a crise da linguagem como motor de experimentação em *Phantasmus*, ver SCHULZ 1971.



### 1.5.1. A totalização fragmentária

O impulso de apreensão onibrangente em *Phantasus* tem precedentes na obra de Arno Holz, a saber, no chamado *Sekundenstil*, praticado nas obras narrativas e dramáticas escritas em coautoria com Johannes Schlaf e publicadas no final dos anos 1880 e início dos anos 1890.<sup>86</sup> Nos textos escritos em colaboração, Holz e Schlaf engendram a narrativa por meio da descrição sequencial de gestos de personagens entremeados por percepções sensoriais (provindas, sobretudo, da audição e visão, do tato e olfato). O que move a narrativa não é o impulso de construir a progressão de um enredo ou o desenvolvimento teleológico da ação. A ênfase recai no desdobramento temporal, por meio da sequencialização ampliada de gestos dos personagens, e no desdobramento espacial, por meio da indicação da contiguidade ou adjacência dos objetos – um procedimento que remete a um recurso narrativo cultivado, bem depois, pelo *nouveau roman*. O que acaba gerando a ilusão de uma narração "segundo por segundo"<sup>87</sup>, ou seja,

---

<sup>86</sup> Em colaboração com Johannes Schlaf, Arno Holz publicou *Papa Hamlet* (prosa narrativa, 1889), *Krumme Windgasse* (prosa narrativa, 1890), *Die Familie Selicke* (drama, 1890), *Der geschundne Pegasus. Eine Mirlitoniade in Versen* (narrativa em versos, 1892) e *Neue Gleise* (coletânea de textos narrativos e dramáticos, 1892).

<sup>87</sup> Na virada de século, essa técnica que depois viria a ser considerada a verdadeira inovação do chamado "naturalismo consequente" alemão foi pejorativamente denominada *Sekundenstil* ("estilo segundo a segundo") pelo escritor e professor Adalbert von Hanstein. Associando a nova técnica de "descrever o tempo e o espaço segundo a segundo" ao axioma de Holz sobre arte e natureza, Von Hanstein critica "a pintura minuciosa que faz ressuscitar o menor recorte da vida e da realidade com absoluta fidelidade", considerando-a um peso sobre a fantasia do escritor. "Um grão de areia é cuidadosamente recolhido, virado de um lado para o outro, observado com toda atenção e registrado em uma ficção análoga a um diário", censura o crítico. („Das vermeintliche Kunstgesetz hatte also hier eine neue Technik, was ich als "Sekundenstil" bezeichnen möchte, insofern Sekunde für Sekunde Zeit und Raum geschildert werden. Nichts Keckes, Dreistes ist mehr gestattet, kein kühner Sprung darf mehr über die Wüsten hinwegsetzen, um die Oasen einander näher zu bringen. Nein, ein Sandkorn wird nach dem andern sorgfältig aufgelesen, hin und her gewendet und sorgsam beobachtet und in die tagebuchartige Dichtung eingezeichnet. Solch peinliche Kleinmalerei lässt allerdings einen kleinsten Ausschnitt aus Leben und Wirklichkeit mit absoluter

centrada no momento presente, é o teor predominantemente descritivo, o grau de detalhamento do foco, o ritmo paratático e a ausência de um ponto de fuga para o qual a narrativa demonstre apontar. No entanto, ao rastrear a sucessividade dos gestos e a contiguidade dos objetos no espaço, o estilo "segundo por segundo" não implica linearidade. Na sequencialização de estímulos sensoriais concomitantes, marcada por uma gradação de tempos verbais, já se cria um descompasso entre tempo narrado e tempo da narrativa. Além disso, a oscilação entre uma perspectiva central e uma focada no alcance da percepção sensorial de diferentes personagens, tem um efeito disruptivo sobre a narração. O que parece o estrito "protocolo acústico" (*akustisches Protokoll*; SCHULZ 1974: 58) de uma situação é, em sua constituição, um discurso decentrado, pois oscila entre diversos pontos de vista; descontínuo, por apresentar uma sucessão estanque de ocorrências e sensações através do filtro de um "eu sem continuidade" ("a self without continuity"; BURNS 1981: 110); fragmentário, por abdicar de uma instância narrativa totalizante e indiciar uma existência atomizada, conforme indica Fritz Martini:

[...] Toda a configuração dessa prosa é direcionada para a demolição da linguagem em algo momentaneamente descontextualizado, algo dilacerado e estraçalhado por dentro e por fora. E o que se requer da linguagem também é respaldado pela partitura ricamente aparatada dos sinais de pontuação, cuja função consiste não apenas no mímico-gestual de uma ritmização emocional, mas também no sequenciamento e na atomização do conjunto linguístico. Aqui não apenas pode-se notar a analítica técnica de uma observação da realidade repleta de nuances, também se reconhece o quão elaborada é essa estrutura linguística como exegese do mundo.<sup>88</sup>

---

Treue wiedererstehen, aber sie hängt der Dichterphantasie unerträgliche Bleigewichte an die Füße.”; HANSTEIN 1900: 157-158).

<sup>88</sup> „[...] die gesamte Durchformung dieser Prosa ist auf die Zertrümmung der Sprache ins Momentan-Zusammenhangslose, äußerlich und innerlich Abgerissene und Zerfetzte gerichtet. Und was der Sprache zugemutet wird, wird noch durch die reich besetzte Partitur der Satzzeichen unterstützt, deren Funktion nicht nur im Mimisch-Gebärdenhaften der emotionalen Rhythmisierung, sondern

Na historiografia literária, o *Sekundenstil* é tido como a principal inovação formal do chamado "naturalismo consequente" alemão, que Holz e Schlaf introduziriam inicialmente na narrativa e depois transfeririam para o gênero dramático, com a peça *Familie Selicke* (1890). Essa técnica literária, comumente considerada um produto da releitura holziana de Zola, prioriza a assimilação do concreto na linguagem, ou seja, a apreensão imediata de fenômenos contíguos e sucessivos por meio dos sentidos como fio condutor da obra. O que teoricamente se inicia, portanto, como uma tentativa de objetivação máxima resulta em um discurso altamente subjetivado e, mais do que isso, contruído a partir de uma subjetividade decentrada. As questões estéticas levantadas pelo *Sekundenstil* continuariam sendo fundamentais no projeto de vanguarda de *Phantasmus*. O gesto de uma apreensão onibrangente que necessariamente implica uma quebra da linearidade; a noção de um texto potencialmente extensível *ad infinitum*; a ênfase na dimensão material da linguagem, expressa na predileção pela concretude, em detrimento do abstrato e do metafórico, e na compreensão do texto como um decalque foto-fonográfico (BURNS 1981: 55); o caráter partitural do texto (Fritz Martini apud BURNS 1981: 110; SCHULZ 1974: 58): todos esses princípios se manterão presentes na busca estética de Arno Holz, sendo resgatados por meio de procedimentos líricos a partir dos últimos anos do século XIX, com o lançamento da primeira versão de *Phantasmus*, em 1898/99.

Ancorar o impulso oni-inclusivo de *Phantasmus* no contexto de uma busca estética contínua de Arno Holz, desde os seus experimentos naturalistas, permite generalizar – para além das especificidades dessa obra e das particularidades da lírica – um ponto central do pensamento holziano sobre linguagem e representação: "a questão da tensão, do abismo intransponível, da lacuna entre a totalidade do imaginado (*das Vorgestellte*) e aquilo que se manifesta (*das Erscheinende*) nos meios da arte"<sup>89</sup>, conforme constata Ingrid Strohschneider-Kohrs. Aliás, esse

---

auch im Auseinanderreißen und Atomisieren des Sprachgefügtes liegt. Man darf darin nicht nur die technische Analytik einer nuancierten Wirklichkeitsbeobachtung [...] sehen, sonder muss erkennen, wie diese sprachliche Struktur als Weltdeutung gemeint ist." (MARTINI 1954: 117)

<sup>89</sup> „Die Gedanken der Holz'schen Theorie kreisen um einen Kernpunkt und um eine praktische Konsequenz dieses Problemzusammenhanges vor allem: um die

intervalo corresponde justamente à incógnita "x" da fórmula Arte = Natureza – x. A constatação da insuficiência da linguagem leva a um ímpeto de compensação quantitativa, à busca de absorver todos os fenômenos e todas as contingências na escrita.

A relação entre esse impulso totalizante subjacente ao livro-múndi e o moto-contínuo do que aqui se denominou escrita-ação é sintetizada da seguinte forma por Strohschneider-Kohrs:

E assim se inicia um processo *ad infinitum* – no qual toda palavra nova é capaz de se manifestar com sua respectiva tendência de desdobramento e matização. Afinal, o eu lírico sensível-falante, em busca de uma sinalização momentânea da sua vivência, não encontra em nenhuma das palavras fixadas o imediatismo que intenciona. Por meio da configuração sucessiva da expressão, a sua percepção pode ir além daquilo que é respectivamente codificado e objetivado. Assim, o eu lírico se lança, a cada instante da denominação por meio de novas associações verbais, em uma contínua aproximação do que pretende dizer, do todo. Procura reduzir a lacuna na constituição dos meios da arte – e basicamente não consegue chegar a nenhum fim, a nenhuma fixação definitiva.<sup>90</sup>

---

Frage nach der Spannung, der unüberbrückbaren Kluft, der 'Lücke' zwischen Totalität des Vorgestellten und dem im Mittel der Kunst Erscheinenden." (STROHSCHNEIDER-KOHRs 1999: 318)

<sup>90</sup> „Und damit beginnt ein Prozess *ad infinitum*, – da jedes neue Wort mit jeweils eigenem Anspruch auf neue Entfaltung und Nuancierung aufzutreten vermag. – Denn das empfindend-sprechende, das jeweils die momentane Signalisation seines Erlebens suchende lyrische Ich kann in keiner der Wortfixierungen schon die eigentlich intendierte Unmittelbarkeit finden; sein Empfinden muss im sukzessiven Ausdrucksbilden schon über das jeweils Kodifizierte und Objektivierte wieder hinausgehen. So schickt sich das lyrische Ich in jedem Augenblick der Benennung mit neuen Wortassoziationen zu weiterer Annäherung an das Gemeinte, Ganze an. Er sucht die Lücke in der Durchbildung der Kunstmittel zu verringern – und kann grundsätzlich an kein Ende, zu keiner endgültigen Fixierung kommen." (STROHSCHNEIDER-KOHRs 1999: 327-328)

O impulso totalizante em *Phantasmus* se configura, por um lado, na textualização do processo de escrita, com a sequencialização de variantes cogitadas durante o ato de escrever e com a concretização de uma linguagem autoproliferativa, e – por outro – na projeção utópica de um livro absoluto, jamais realizável, mas insinuado pelos marcantes gestos de oni-inclusão e contínua reescrita. De certa forma, essa concepção é um "produto mental, que não funciona, mas consegue abrir uma dimensão fantasmática a uma poética experimental que, esteticamente, sempre aponta para um caráter de excesso" („ein Kopfprodukt, das nicht funktioniert, aber gerade dadurch eine phantasmatische Dimension einer experimenteller Poetik offen legt, die ästhetisch stets auf einen Überschusscharakter abzielt”; KLEINSCHMIDT 2001/2002: 7). A totalidade que se insinua na dinâmica autoproliferativa do texto se explicita como algo irrealizável e, ao mesmo tempo como denúncia da ilusão de totalidade e como concretização de uma imagem-múndi irreversivelmente fragmentada, a ser representada somente pela forma aberta.<sup>91</sup>

De fato, desde a década de 1880, Holz elegeu como objeto da poesia lírica "a colorida vida e lida dos nossos dias, esse gigantesco telescópio em eterna alternância" („das bunte Leben und das Treiben unserer Tage, dieser ewig wechselnden Riesenteleskop”; HOLZ 1883: 48-49). A valorização estética do fragmento como resultado de um movimento de totalização já se revela no projeto intitulado *Apollonius Golgatha*, "um mosaico gigantesco planejado para ter efeito total, cujas milhares de pedrinhas coloridas, no entanto, deveriam ser trabalhadas de tal modo, a ponto de cada partícula extraída do todo manter o seu efeito de imagem avulsa", segundo escreveu Holz a Georg Hirth carta de 7/8/1897.<sup>92</sup> É no *Phantasmus*, contudo, que Arno Holz passa a ser definitivamente identificado com "a linha de pensamento e representação fragmentadora do modernismo de vanguarda, resultante de experiências

---

<sup>91</sup> Nesse sentido, SCHMIDT-HENKEL 1967: 154 observa que a "reivindicação de uma completude por meio da descrição prosseguida *ad infinitum*" constitui um traço utópico que condiciona o estado fragmentário.

<sup>92</sup> „Es gibt noch die beste Anschauung, wenn ich sage, ich beabsichtige mit ihr ein riesiges Mosaik. Ein riesiges Mosaik, das zwar durchaus auf Totalwirkung berechnet sein soll, dessen tausend bunte Einzelsteinchen aber trotzdem derartig gearbeitet sein sollten, dass jedes dieser Teilchen, auch aus dem Ganzen herausgenommen, seine Bildwirkung als Einzelnes behält.” (HOLZ 1948: 113).

da crise da subjetividade na relação entre eu, mundo e linguagem" („die [...] fragmentierende Denk- und Darstellungslinie der avantgardistischen Moderne, die aus Krisenerfahrungen der Subjektivität im Verhältnis von Ich, Welt und Sprache resultiert“; KLEINSCHMIDT 2003/2004: 183).<sup>93</sup> Nesse sentido, esse poema-livro já foi considerado um "equivalente moderno do escudo de Aquiles" („some modern equivalent of the shield of Achilles“; OESTE 1982: 65).

Em contrafluxo a esse movimento de expansão do poema por acumulação enumerativa e por minuciosa especificação, que – ao mesmo tempo que acena para uma possível totalidade – revela que a busca da totalização só faz acentuar a fragmentariedade, a poética de *Phantasmus* também se caracteriza por uma nítida tendência de concentração. Para Holz, "o objetivo de uma arte sempre permanece o mesmo, ou seja, a apreensão mais intens(iv)a possível daquele complexo acessível aos meios (*Mittel*) que lhe são peculiares" („[...] das Ziel einer Kunst bleibt stets das gleiche, nämlich die möglichst intensive Erfassung desjenigen Komplexes, der ihr durch die ihr eigentümlichen Mittel überhaupt offen steht“; HOLZ 1899/sd: 23). Se, em *Phantasmus*, a sintaxe é tensionada até o limite da ilegibilidade, mantendo-se – contudo – estruturalmente intacta, é no léxico que a densidade se manifesta com maior nitidez, sobretudo nos neologismos aglutinativos, que – ao longo das edições – passam a associar classes gramaticais e campos de referência semântica cada vez mais diversos, constituindo muitas vezes verdadeiras sequências fílmicas em uma única palavra. No processo de reescrita de *Phantasmus*, nota-se – por um lado – essa intensificação da densidade lexical, mas – por outro – o apagamento do princípio macrocomposicional da justaposição, determinante na versão de 1898/99 e indicador da influência da poesia e da arte orientais, sobretudo o haiku e a gravura japonesa, sobre a concepção e a produção líricas de Holz.<sup>94</sup>

---

<sup>93</sup> Robert Schulz já reconhece uma reação nítida de Arno Holz à crise da linguagem em sua produção naturalista, em coautoria com Johannes Schlaf (SCHULZ 1974: 62).

<sup>94</sup> Por meio de testemunhos de contemporâneos de Arno Holz, como Paul Ernst ou Reinhard Piper, sabe-se de sua afinidade com as artes orientais. Holz é considerado um dos pioneiros na recepção da cultura do Japão na Alemanha (WINKO 1994: 175). Seu contato com a gravura japonesa é documentado em carta a Richard Dehmel, datada de 7/7/1894: ("C[aro] R[ichard], você tem que me visitar de novo, *quam celerrimest*. Estou com uma quantidade tal das mais

O alinhamento dos versos conforme um eixo central de diagramação, recurso adotado por Arno Holz desde 1897<sup>95</sup>, confere mais uma dimensão de densidade ao poema. À contracorrente do fluxo linear de frases longas que – desde o *Phantasus* 1916 – podem se estender por diversas páginas, interpoladas pela enumeração obsessiva de vocábulos em grande parte compostos por neologia, a divisão e o agrupamento de versos ao longo do eixo vertical cria outra possibilidade de enfeixamento das palavras. Holz descreve essa bidirecionalidade do poema como um jogo entre a "dinâmica" dos versos e a "estática" da estrutura poemática (HOLZ 1925-D: 719-720). O cruzamento dos vetores horizontal e vertical do poema é avaliado da seguinte forma por Erich Kleinschmidt: "A sequencialidade ligada ao tempo de leitura parece modificada por um momento de experiência performativa completa; a opticidade das linhas centradas, de extensão variável, cria a impressão inscristiva de um *tableau*.<sup>96</sup> Holz denominava o "Algo visível gerado pelo invisível eixo

---

esplêndidas gravuras japonesas coloridas em casa; você vai ter uma alegria imensa de vê-las." („L. R. Du musst mich quam celerrimest mal wieder besuchen. Ich habe eine derartige Masse herrlichster japanischer Buntdrucke momentan zu Hause, dass Du Deine hellste Freude dran haben wirst.“; HOLZ 1948: 97).

Ernst se refere a conversas com Holz sobre poesia chinesa e autores como Li Po, além de indicar a influência de leituras como *Le Livre de Jade* (1867), de Judith Gautier (1846-1917). Piper recorda-se de ter recebido de Holz, em 1898, o livro *Poésies de l'époque des Thang (VIIe-IXe siècle de notre ère), traduites du Chinois pour la première fois par le marquis d'Hervey-Saint-Denys* (SCHEUER 1971: 170-171).

<sup>95</sup> Arno Holz utiliza pela primeira vez o eixo central de diagramação no poema "Vorfrühling", publicado na revista *Pan* (ano 3, n. 1), em 1897. O segundo número da revista, no mesmo ano, inclui dez poemas nessa nova diagramação ("Lyrik aus einem neuen Cyclus: Phantasus"). Para precedentes do uso da diagramação centralizada de poemas na Alemanha, ver DENCKER 2011, 330, N.1136.

<sup>96</sup> „Dessen an Lektürezeit gebundene Sequenzialität erscheint durch ein Moment ganzheitlicher, performativer Erfahrung überformt. Durch die Optisierung der mittelachsig gesetzten, in ihrer Länge stark variierten Zeilen entsteht der flächige Inskriptionseindruck eines Tafelwerkes.“ (KLEINSCHMIDT 2003/2004: 191)

Tanja von Hoorn também se utiliza da imagem do *tableau* para definir a configuração de momentos da história natural em *Phantasus* (VAN HOORN 2008: 366). Jens Stüben reconhece uma proximidade com a pintura na ênfase atribuída, em *Phantasus*, à dimensão do espaço (e não do tempo), da superfície,

central" de "audioimagem do poema" („Ohrbild des Gedichts”), uma espécie de partitura textual ou "música tipográfica" („typographische Musik”)<sup>97</sup> (IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 37). A concepção do poema como notação musical<sup>98</sup>, principal parâmetro da comparação entre o Holz de *Phantasmus* e o Mallarmé de *Un coup de dés*<sup>99</sup>, é um procedimento fundamental de economia<sup>100</sup> textual e de condensação da informação estética, à medida que sobrepõe os estratos óptico e sonoro do poema em uma espécie de diagrama rítmico, criando um âmbito de decifração paralelo à leitura da escrita linear. Essa bidimensionalidade dinamiza o poema e mantém a tensão no movimento de leitura, a se perfazer – concomitantemente – como apreensão sequencial do fluxo textual recortado em versos e como percepção momentânea de um amplo complexo rítmico-visual. Foi sobretudo esse traço da poesia holziana que a Poesia Concreta revalorizou.

### 1.5.2. O ruído da notação

A adoção de um modelo poemático partitural, sobretudo na edição de 1916, na qual a divisão de versos se afasta da estruturação sintática e

---

da simultaneidade; isso tornaria perceptível em diversos fragmentos de *Phantasmus* o postulado *ut pictura poesis*. (STÜBEN 1999: 312)

<sup>97</sup> „Ich nenne das durch diese 'unsichtbare Mittelachse' erzeugte 'sichtbare Etwas' das Ohrbild eines Gedichtes. Seine gewissermaßen 'typographische Musik' verrät mir, falls in dem Ganzen noch irgendwo heimlich ein Fehler steckt, diesen Fehler schon immer 'rein von außen'! Je gegliederter ein 'Inhalt', um so gegliederter sein Ohrbild ("Denomino esse 'algo visível', gerado por esse 'eixo medial invisível', a audioimagem do poema. Caso algum erro ainda persista secreto no geral, a 'música tipográfica' me revela 'já de fora' esse erro! Quanto mais estruturado um 'conteúdo', mais estruturada sua audioimagem"); IDEE 1918/1919 IN HOLZ 1921: 37).

<sup>98</sup> Sobre a concepção de poema como notação na poesia de vanguarda brasileira, com referência a Mallarmé e Holz, ver HOMEM DE MELLO 2012.

<sup>99</sup> Para comparações da noção de poema-partitura em Arno Holz e Mallarmé, ver CAMPOS 1997, KIESEL 2004: 157ff.

<sup>100</sup> Nesse sentido, ao se referir à *Mittelachsenlyrik* de Arno Holz, Friedrich Kittler lembra do aspecto econômico da intensificação ou otimização da leitura destacado pelo poeta e afirma que nenhum poeta antes de Arno Holz pensou em poupar os músculos ópticos do leitor de tantos segundos de movimento desnecessário a cada poema (KITTLER 1985: 218).



a alternância de linhas breves e longas é imprevisível, coloca em evidência o limiar entre o fluxo da escrita e a interrupção, a linguagem e o silêncio. Aliás, o *Phantasmus* 1898/99 – com seu resgate dos cortes assimétricos e das sobreposições estruturais à gravura e ao haiku japoneses – já valoriza, como um espaço de significação, o branco entre os versos e as estrofes, bem como o branco que emoldura o poema diagramado por alinhamento central. A partir da edição de 1916, na qual ainda transparecem resquícios da justaposição ideogramática de imagens<sup>101</sup>, o inflacionamento verbal que levaria a crítica da época a depreciar *Phantasmus* como "Elephantasmus" remeteria a outra referência fundamental para a poesia de Arno Holz, dificilmente considerada conciliável com o lacônico "imagismo" da lírica chinesa e do haiku, a saber: o barroco.<sup>102</sup>

---

<sup>101</sup> Esse seria mais um ponto de ligação entre o *Phantasmus* de 1898/99 e a poesia imagista, cuja semelhança já foi destacada na década de 1920, por Babette Deutsch; em estudo posterior, Robert Oeste toma o gênero do poema longo como parâmetro de comparação entre o *Phantasmus* e os *Cantos*, de Ezra Pound (*Arno Holz: The Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment*, 1982). Para Babette Deutsch, [Arno Holz] convida o poeta a ouvir o ritmo inerente ao humor que ele está se empenhando em expressar e vairanto a cada motivo poético. Antecipando diversos princípios dos nossos imagistas, ele insiste na abolição da palavra meramente decorativa e na produção de uma poesia dura, clara e concentrada." ("[Arno Holz] bids the poet listen for the rhythm inherent in the mood which he is striving to express, and varying with each poetic motif. Anticipating many of the tenets of our imagist, he insists on the abolition of the merely decorative word, and on the production of a hard, clear, concentrates poetry."; DEUTSCH / YARMOLINSKY 1923: VXI). Oeste, por sua vez, associa a poesia de Holz aos princípios do imagismo destacados por Pound em "A Few Do'n'ts for an Imagist" (1913) e retomados em "Pavannes and Divagations" (1918), entre os quais o "tratamento direto da coisa, seja ela subjetiva ou objetiva" e, quanto ao ritmo, a composição "na sequência da frase musical, não na sequência do metrônomo" (OESTE 1982: 59).

<sup>102</sup> A afinidade da prática poética de Arno Holz, sobretudo em *Phantasmus* e *Die Blechschmiede*, com o barroco praticamente não foi estudada, a não ser por indicações fortuitas de certas semelhanças com autores como Johann Fischart (1545 – 1591), Christian Hoffmann von Hoffmannswaldau (1616 - 1679), Quirinus Kuhlmann (1651 – 1689). O interesse de Holz pela poética barroca se revela explicitamente no pastiche literário *Dafnis. Lyrisches Porträt aus dem 17. Jahrhundert* (1904), no qual ele cria uma *persona* poética arcaizante, utilizando-se não apenas de recursos típicos da poesia barroca, mas também da língua alemã

Em *Phantastus*, a opulência verbal "barroca" (no sentido que Haroldo de Campos consideraria "transepocal"<sup>103</sup>) se manifesta tanto no plano morfológico, por meio dos amálgamas lexicais, quanto no plano sintático, pelo transbordamento enumerativo, procedimentos esses que dificultam a apreensão da continuidade textual e perturbam uma leitura movida somente pela busca de inteligibilidade. A incorporação daquilo que turva a transparência do texto e coloca em evidência a opacidade da linguagem pode ser considerada um traço intrínseco à poética de *Phantastus*. Nas edições tardias, o prolongamento dos períodos por meio de crescentes interpolações acaba encobrendo, para o leitor, a estratificação sintática. Essa tendência já foi comparada à planificação da representação pictórica na gravura japonesa (WINKO 1994: 199) ou ao processo de apagamento da figuração na pintura moderna<sup>104</sup>. O processo de reescrita de *Phantastus* revela uma reversão da concepção inicial de um

---

do século XVII. Arno Holz pode ser considerado um dos poucos poetas modernos alemães que demonstra um vínculo relevante com o barroco, um período que – como observa Hugo Friedrich – mantém "linhas de ligação secreta com a poesia moderna" (FRIEDRICH 1956: 41).

<sup>103</sup> Haroldo de Campos denomina "transepocal" a qualificação benjaminiana do *Fausto II*, de Goethe, como "poema barroco rememorativo" (CAMPOS 1981: 128).

<sup>104</sup> Em "Eine Einführung in eine Arno Holz-Auswahl" (1951), Alfred Döblin escreve: ("Entenderemos melhor o que ocorre nessas configurações-mamute, nesses ritmos torrenciais, se nos lembrarmos da pintura moderna, da não figurativa, da chamada abstrata. Menciono o nome Kandinsky. Em Kandinsky, veem-se superfícies multicolores e traçados coloridos, e o todo vibra em conjunto numa composição, numa junção de grupos de cores, diante dos quais se profbe pensar e perguntar: o que é isso? Pintar superfícies gigantesas formando uma composição que o conceito não consegue acompanhar: esse é o paralelo pictórico às configurações-mamute de Holz" („Wir werden am besten verstehen, was in diesen Mammutgebilden, den strömenden Rhythmen vorliegt, wenn wir uns an die moderne Malerei erinnern, an die nicht gegenständliche, die so genannte abstrakte. Ich nenne den Namen Kandinsky. Bei Kandinsky sieht man bunte Flächen und farbige Linienzüge, und das Ganze schwingt zusammen zu einer Komposition, einem Zusammen von Farbgruppen, von denen es verboten ist, zu denken und zu fragen: was soll das? Das Bemalen von Riesenflächen zu einer Komposition, der der Begriff nicht folgen kann, ist die malerische Parallele zu Holz' Mammutgebilden"; DÖBLIN 1963: 161).

Para um paralelo mais detalhado entre Wassily Kandinsky e Arno Holz, ver BRYAN 1995/96.

poema partitural. Sobre o *Phantasmus* 1898/99, Arno Holz afirmara ter indicado apenas as "notas", acrescentando que "a música dentro delas deverá ser tocada por quem souber ler tais hieróglifos". („Was ich auf diese Weise gegeben, ich weiß, sind als gewissermaßen nur Noten. Die Musik aus ihnen muss sich jeder, der solche Hieroglyphen zu lesen versteht, allein machen.”; HOLZ 1899/sd: 29)HOLZ 1899/sd: 29) Inicialmente, a notação poemática pressupunha que se lessem o contraste entre o fundo branco e as pautas, a distinção entre a linguagem e o silêncio corporificado pelas elipses ou pelos intervalos irregulares entre versos e estrofes; já nas versões posteriores do poema, "a palavra se torna um ruído entre outros, torna-se o ruído da linguagem" („[...] das Wort, das zu einem Geräusch unter anderm wird, zu einem der Sprache”; GRIMMINGER 1995-A: 26), conferindo à obra uma crescente ilegibilidade.

As frequentes críticas à profusão verbal de suas peças de teatro e de *Phantasmus*, Arno Holz já refutava com a convicção de que "toda obra de arte necessariamente já traz em si a sua extensão", algo que não pode ser alterado por nenhuma "arbitrariedade externa".<sup>105</sup> Isso reforça a ideia de que o texto literário se desenvolve de dentro para fora em um processo de (re)escrita cujo término não é determinado por nenhum fator externo, nem mesmo o crivo da inteligibilidade. No caso de *Phantasmus*, a crescente ilegibilidade ao longo das edições faz parte do programa moderno holziano e não representa um desvio dele. O movimento de contínua multifacetação, com vista a uma crescente nitidez, acaba se revertendo em difusão, desfiguração e desfigurativização.<sup>106</sup> Esse movimento

---

<sup>105</sup> „Nicht ein Buchstabe darf dran fehlen! Ich wäre ein Stümpfer gewesen, wenn eine solche 'Bearbeitung' – noch dazu eine, die das Stück 'wirkungsvoller' machte – möglich wäre. Jedes Kunstwerk trägt notwendig seine Länge in sich selbst! Eine äußere Willkür gibts da nicht!” (Carta a Franz Servaes, 1/12/1913, in HOLZ 1948: 201).

<sup>106</sup> SCHMIDT-HENKEL [1967: 154] coloca essa questão como uma "aporia entre linguagem e visão (*Anschauung*)": "A visualizabilidade é recorte de um certo ângulo, sondagem de delimitações ópticas e não abundância e superabundância; a claridade extrema cega. A aporia de Holz reside na discrepância sensorial entre o espaço linguístico, que – quanto mais se expandir, mais se torna inapreensível – e a contemplação seletiva, que só pode se estender na categoria do tempo." („Anschaulichkeit ist Ausschnitt bestimmter Blickwinkel, Abtasten optischer Begrenzungen und nicht Fülle und Überfülle; hellstes Licht macht blind. Holzens Aporie liegt in der unaufhebbaren sensorischen Diskrepanz zwischen dem sprachlichen Raum, der um so unfassbarer wird je

entrópico do projeto *Phantasmus* também pode ser descrito como uma "tendência para um texto assemiótico" (*asemiotisch einzustufender Text*; VON EDLINGER 2002: 144) ou "uma estratégia desfigurativa e dessemiótica do modernismo experimental" („die defigurativen und die dessemiotischen Strategien der experimentellen Moderne”; KLEINSCHMIDT 2001/02, 15-16). Nesse sentido, Arno Holz se insere na linhagem da poesia moderna que se singulariza pela "incompreensibilidade" („Unverständlichkeit”)<sup>107</sup> e "impossibilidade de assimilação" („Nichtassimilierbarkeit”), esta uma "característica crônica dos mais modernos" („ein chronisches Merkmal auch der Modernsten”) (FRIEDRICH 1956, 10-12).

### 1.5.3. A autonomia aderente

Uma observação mais minuciosa revela que o processo de reescrita de *Phantasmus* se faz sobretudo por uma proliferação verbal via similaridade sonora. O poeta visual Franz Mon descreve esse procedimento holziano da seguinte forma:

O tema submerge, emerge a palavra, que se avizinha de outras palavras e por elas se deixa determinar, à medida que as espelha e as varia, que permite tecer associações, que sempre volta a romper a relação temática com uma escapada, que não representa, mas continua se movendo. Nesse processo, surgem palavras que a linguagem convencional desconhece e que só têm função aqui e agora, mas não são transferíveis.<sup>108</sup>

---

weiter er sich ausbreitet, und der selektiven Betrachtung, die sich immer nur in der Kategorie der Zeit erstrecken kann.”)

<sup>107</sup> A ousadia da incompreensibilidade na criação literária poderia ser considerada mais um ponto de convergência entre Arno Holz e Friedrich Schlegel, que – em um texto emblemático intitulado "Über die Unverständlichkeit" e publicado na revista *Athenäum* em 1800 – defende a opacidade da linguagem literária como uma qualidade.

<sup>108</sup> „Das Thema geht unter, hervortritt das Wort, das anderen Worten benachbart ist, und sich von ihnen bestimmen lässt, indem es sie etwa spiegelt und verwandelt, Assoziationen anschließen lässt, immer wieder aus dem thematischen Bezug mit einem Seitensprung ausbricht, nicht darstellt, sondern

O movimento autopoietico aqui descrito por Franz Mon é uma questão que perpassa a reflexão e a prática poéticas de Arno Holz desde os escritos da fase naturalista. Em *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze*, Holz relata que – como literato – o que instigou o início de sua reflexão teórica sobre literatura foi a experiência de constatar que "como artista, [ele] estava longe de dominar seus meios, sendo – muito pelo contrário – [...] dominado por eles" („dass ich, weit davon entfernt, als Künstler meine Mittel zu beherrschen vielmehr [...] von ihnen beherrsche wurde!"); HOLZ 1891-92/2013: 33-34). Foi essa constatação que o teria conduzido, por fim, à fórmula *Arte = Natureza - x*, que destaca – como incógnita – justamente o domínio dos meios da arte pelo artista. O que inicialmente se apresentava como um déficit aparentemente irreversível acabou sendo transformado, pelo poeta, em mais-valia estética. Em *Die befreite deutsche Wortkunst* (1921), Holz descreve como *Phantasmus* parece ter surgido de uma dinâmica própria, involuntária:

Nada que eu quisesse – pois, quando componho, não quero nada nunca, apenas procuro me entregar inteiramente "às coisas", desligando o máximo possível o chamado "eu" – mas sim algo necessariamente [surgido] de si mesmo e sem nenhum acréscimo da minha parte!<sup>109</sup>

"Assim" – acrescenta Holz – "[o poeta] se torna criatura de sua própria obra, que se cria a si mesma de acordo com suas próprias leis internas e que [ele] tem que obedecer e seguir 'devotamente', se quiser continuar sendo 'artista' e não o contrário!".<sup>110</sup> A ideia de que, em certo momento

---

sich weiterbewegt. In diesem Prozess entspringen Wörter, die die konventionelle Sprache nicht kennt und die nur hier an Ort und Stelle eine Funktion haben, doch nicht übertragbar sind." (MON 1970: 81)

<sup>109</sup> „Nicht von mir gewollt, denn ich will, wenn ich gestalte, n i e etwas, sondern suche mich immer ganz 'den Dingen' zu geben unter möglichster Ausschaltung meines so genannten 'Ichs', sondern zwingend aus sich selbst und ohne jedes mein Dazutun!" (IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 40)

<sup>110</sup> „So wird man zum Geschöpf seines eigenen Werkes, das sich selbst schafft, seinem eigenen inneren Gesetze nach, dem man aufhorchen und "fromm" folgen muss, wenn man "Künstler" bleiben will, und nicht umgekehrt!"; IDEE 1918/19 in HOLZ 1921: 51)

do processo de criação, o texto gera-se a si próprio, sem a intervenção do sujeito, aponta para o estado de autopoiesis que Stéphane Mallarmé, em *Crise de vers* (1897), destacou como o ideal de "obra pura" («oeuvre pure»): «la disparition élocutoire du poète, qui cède l'initiative aux mots»; MALLARMÉ 2003: 1643).

A constatação desse fluxo autopoietico, a ser situado dentro daquilo que Julia Kristeva – no contexto de sua teorização da poética mallarmaica – denominou uma "totalidade rítmica, mas não expressiva" («une totalité rythmique mais non expressive»; KRISTEVA 1974: 40), é ponto pacífico na crítica literária holziana e constitui um parâmetro adequado para se traçar uma continuidade entre o princípio da lírica moderna na França do século XIX, a reflexão e a prática poéticas de Arno Holz desde os anos 1880 e as vanguardas literárias do início do século XX. No entanto, se *Phantasmus* – como a obra mais radical de Arno Holz, ao lado da peça *Die Blechschmiede* – inaugura na Alemanha, ou não, a desreferencialização da linguagem constitutiva da poesia expressionista e dadaísta: essa questão divide a opinião dos críticos. Por um lado, atribui-se a Holz a compreensão da arte como algo autônomo (KOOPMANN 1997: 77) ou se identifica em *Phantasmus* a autonomização do material linguístico (STROHSCHNEIDER-KOHR 1999: 325). Essa posição é defendida por Silvio Vietta com a seguinte argumentação:

Na teoria e na prática da arte por Arno Holz, é especialmente notável a passagem de um método norteado pelas ciências naturais para aquela autonomização dos meios da arte que já não pode mais ser conciliada com o apelo por uma observação do vínculo com os fatos. A autonomização dos meios da arte, sua abstração de uma realidade pré-existente caracterizam uma ampla corrente artística no início do século XX, segundo se observa com especial clareza nas artes plásticas. De fato aqui se perfaz um processo no qual a arte se separa da ciência, sendo que esse *medium* de conhecimento torna seus próprios meios de conhecimento – nas artes plásticas, a cor

e a forma; na literatura, a linguagem verbal – objeto de [sua própria] representação.<sup>111</sup>

Por outro lado, há críticos que relativizam a autonomização da linguagem na poesia holziana. Wilhelm Emrich, coorganizador da edição póstuma das obras de Arno Holz, reconhece uma linha de continuidade entre ele e as manifestações de vanguarda até meados do século XX, mas nega a suspensão da referencialidade em sua poesia. Mesmo quando configura ideias ou vivências interiores, o poeta se orienta, de algum modo, por uma "coisa", que o defronta como "natureza" e que ele deve constringer para dentro da obra por meio da arte da linguagem da forma mais adequada possível. Ele tem que encontrar a forma artística "necessária", "emanada" da própria coisa. Não existe nenhuma forma livre autônoma perante o objeto a ser representado, porque uma forma autônoma falsificaria a verdade da natureza ou da própria coisa, submetendo-a a um jogo ou esquema formal indevido e suspendendo a identidade entre forma e conteúdo (EMRICH 1960: 157). Da mesma forma, o germanista Erich Kleinschmidt, ao contextualizar Arno Holz entre as correntes literárias da virada de século, aponta que ele não se orientou pela vanguarda francesa do século XIX (Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé) e por seu movimento de linguagem absoluta: "A desrealização poética do figurativo se mantém limitada. No detalhe, a realidade se faz perfeitamente presente pela referencialidade" („Die poetische Entrealisierung des Gegenständlichen bleibt bei ihm begrenzt. Im Detail ist die Wirklichkeit sprachlich durchaus referentiell präsent.“; KLEINSCHMIDT 2001/2002: 8).

Essa questão pode ser redimensionada, no entanto, no contexto das aporias que mobilizam a constituição de *Phantasmus* como um poema-em-

---

<sup>111</sup> „An der Kunsttheorie und Kunstpraxis von Arno Holz besonders bemerkenswert ist jedoch der Umschlag von naturwissenschaftlich ausgerichteter Methode zu jener Verselbständigung der Kunstmittel, die gerade nicht mehr mit dem Appell an Beobachtung von Tatsachenbezogenheit zu vereinbaren ist. Die Verselbständigung der Kunstmittel, ihre Abstraktion von einer vorgegebenen Wirklichkeit, kennzeichnet, wie besonders klar in der bildenden Kunst zu ersehen, eine breite Kunstströmung zu Beginn des 20. Jahrhunderts. De facto vollzieht sich hier ein Prozess, in dem die Kunst sich von der Wissenschaft trennt, wobei dieses Erkenntnismedium ihre eigenen Erkenntnismittel – in der bildenden Kunst: Farbe und Form, in der Literatur: die Sprache – zum Gegenstand der Darstellung erhebt.“ (VIETTA 1981, 145)

Uma posição crítica afim se encontra em WENDE 1994: 47.

expansão. Assim como – segundo o que foi exposto acima – a busca da totalidade se mantém como rastro numa escrita que culmina reiteradamente na fragmentação; e assim como a projeção de um poema partitural, como notação a se realizar na leitura, se mantém gravada como resquício numa escrita que transforma a linguagem em ruído ao limite da ininteligibilidade – a busca do mais alto grau de imediatismo na codificação da realidade extralinguística culmina no ensimesmamento da linguagem, a ponto de se esboçar o rompimento do vínculo referencial. O que subjaz à indecidibilidade que permeia todos esses movimentos em fluxo e contrafluxo é a disposição de compensar a crise da linguagem com a própria linguagem, de modo que a tentativa de revertê-la necessariamente recai na revelação de seu sintoma, ou seja, sua condição deficitária como representação.

O processo de autonomização da linguagem que se insinua em *Phantastus* parte – aporeticamente – do impulso de se atingir o vínculo mais imediato possível entre a linguagem e seu "equivalente real" (HOLZ 1925-x: 499). Isso se faz por meio de gestos verbais que deixam transparecer o que se quer dizer de modo não discursivo e não enunciativo, algo que já se notava na prática naturalista holziana do *Sekundenstil* (STROHSCHNEIDER-KOHR 1999: 314). Em *Phantastus*, a busca do vínculo imediato é menos no plano referencial do que no fisionômico-gestual. Se os neologismos – por exemplo – passam a se transformar em cadeia pelo critério de variação sonora, seguindo a dinâmica dos significantes, por assim dizer, eles também se configuram pelo impulso de aderência às coisas sem recorrer à linguagem-padrão como veículo. Em vez de se recorrer aos signos de domínio coletivo, criados arbitrariamente por convenção, geram-se outras palavras, moldando-se sinestesticamente a matéria fônico-semântica, que acaba esboçando um vínculo aparentemente motivado com os referentes por meio de associações gestuais e fisionômicas.

A percepção dessas aporias que perpassam a concepção de linguagem poética em *Phantastus* – e que aqui são sintetizadas sob as rubricas "totalização fragmentária", "ruído da notação" e "autonomia aderente" – possibilita compreender a dinâmica específica da crise da linguagem em Arno Holz e as estratégias de reversão da mesma por meio da escrita. Sobretudo nos textos de vanguarda é a crise da linguagem que



move e movimenta a escrita. Nesse sentido, traduzir um texto de vanguarda é traduzir a condição da linguagem em crise.



## 2 PHANTASUS EM OUTROS IDIOMAS: COTEJO E CRITÉRIOS TRADUTÓRIOS

Com o *work in progress Phantusus*, Arno Holz dizia ter escrito seu epítáfio.<sup>112</sup> De fato, se o público leitor da poesia holziana foi bem mais escasso do que ele desejava, as iniciativas de tradução de sua obra para outras línguas se mostraram ainda mais raras. O *Phantusus*, depreciado como "Elephantusus" pelos contemporâneos de Holz, é de difícil leitura. Isso se deve, em parte, à extensão e ao fluxo verbal do livro-poema, crescentemente ampliado pela enumeração de vocábulos, que apagou gradativamente o fio condutor sintático sempre presente nos versos holzianos e, conseqüentemente, alenta a fluência da leitura. A tendência de compressão lexical da obra, por sua vez, também contribui para tornar sua leitura um processo de atenta decodificação. Nas traduções de *Phantusus*, esses também constituem desafios centrais. Além disso, o posicionamento teórico-literário de Holz nos escritos acerca de *Phantusus*, sobretudo a sua reflexão em torno do conceito de ritmo, acabou gerando mais um foco de difusão, e não de clareza, para os tradutores da obra. O propósito deste capítulo é avaliar como algumas traduções de poemas e fragmentos de *Phantusus* se comportam em relação aos fatores aqui recapitulados, representantes de sintomas da crise da linguagem na obra, e como a tradução incluída neste estudo se propõe a lidar com os mesmos. Para isso, será necessário remeter pontualmente a questões versificatórias, histórico-literárias e poéticas da obra de Arno Holz.

### 2.1. ASPECTOS DAS TRADUÇÕES DE PHANTASUS DE 1915 A 2015

Ao se avaliarem as traduções de *Phantusus*, há que se observar a versão da obra da qual partiu o tradutor. Aqui serão contempladas traduções de todas as edições do poema realizadas ao longo de um século – de 1915 a 2015 – para quatro línguas: o francês, o inglês, o italiano e o português.<sup>113</sup>

---

<sup>112</sup> *Mit diesem Phantusus hatte ich mir mein eignes Epitaph gesetzt* (HOLZ 1891/2013: 8).

<sup>113</sup> Aqui se analisam todas as traduções de *Phantusus* localizadas durante a pesquisa, com exceção da tradução para o polonês (Arno Holz: *Phantusus / Fantazus*. Trad. Krzysztof Szatrawski. Kętrzyn: Stowarzyszenie im. Arno Holza

- *Phantásus* 1898/99
  - 1) "Before my window"; "The sun was sinking": dois poemas traduzidos para o inglês por Alec W. G. Randall e publicados na revista *The Egoist* (Londres, 1915) (HOLZ 1915-bmW) (HOLZ 1915-TSWS).
  - 2) "*Phantásus*" de Arno Holz: única tradução francesa integral da primeira edição em livro de *Phantásus*, por Huguette Radrizzani e René Radrizzani (Seysssel, 2003) (HOLZ 2003).
  - 3) *Phantásus*: tradução para o italiano por Donatella Casarini e Enzo Minarelli (Udine, 2008) (HOLZ 2008).
  
- *Phantásus* 1916
  - 1) "On a Montain of Sugar Candy": poema traduzido para o inglês por Babette Deutsch e Avrahm Yarmolinsky e publicado na revista *Poetry* (Chicago, 1922) (HOLZ 1922-OMSC).
  - 2) *Phantásus* I, 8; *Phantásus* III, 25; *Phantásus* IV, 4; *Phantásus* VI, 3; *Phantásus* IV, 14; *Phantásus* VI, 20; *Phantásus* VII, 3; *Phantásus* VII, 12: oito poemas traduzidos para o inglês por Babette Deutsch e Avrahm Yarmolinsky e publicados numa antologia de poesia contemporânea alemã (Nova York, 1923) (DEUTSCH 1923).
  - 3) "Lá fora as dunas"; "Sou uma estrela": dois poemas traduzidos para o português por Augusto de Campos (Florianópolis, 1992) (HOLZ 1992-LfaD) (HOLZ 1992-SUE).

Todas essas traduções do *Phantásus* de 1916 têm como originais poemas breves que apresentam alterações pouco significativas em relação à edição de 1898/99.

- *Phantásus* 1925
  - 1) "Noite de lua": poema traduzido por Haroldo de Campos e publicado em jornal em 1962<sup>114</sup> (HOLZ 1997-MDL).

---

dla Porozumienia Polsko-Niemieckiego, 2013.), por desconhecimento do idioma pela autora.

<sup>114</sup> Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo*, 10 de março e 12 de maio de 1962.

2) "Marinha barroca" poema traduzido por Augusto de Campos e Haroldo de Campos e publicado em jornal em 1962 (HOLZ 1997-MB).

3) Uma antologia traduzida para o italiano por Donatella Casarini e Enzo Minarelli (Udine, 2015) (HOLZ 2015).

▪ *Phantasmus 1961*

1) "Self-Assured Upbeat"; "Birth and Baptism"; "Purzmalunder"; "Pain"; "Dying Away": cinco poemas traduzidos para o inglês por David Dodd, publicados on-line em 1996 e revisados em 1999 (HOLZ 1996/99-SAU) (HOLZ 1996/99-BAB) (HOLZ 1996/99-Pu) (HOLZ 1996/99-Pa) (HOLZ 1996/99-DA).

### 2.1.1. Tratamento da estrutura rítmico-acental

De modo geral, a poesia de Holz é traduzida como verso livre, sem que se atente ao número de sílabas dos versos em alemão. Isso se aplica a todos os tradutores acima mencionados. Algo, no entanto, distingue as traduções de Deutsch/Yarmolinsky (1922/25) e as dos irmãos Campos (1962-1992) das demais: aquelas tendem a manter o mesmo número de acentos prosódicos por verso constatado no poema alemão<sup>115</sup>. Ao que tudo indica, não se trata de uma regra preestabelecida pelos tradutores, pois não é sempre que se corresponde ao número exato de acentos prosódicos. O que diferencia essas traduções das demais é o compromisso de seguir o poema holziano do modo mais próximo possível quanto à sintaxe e à divisão do texto em versos. Como consequência disso, e também em decorrência da maior proximidade entre o inglês e o alemão em nível lexical, as traduções de Deutsch/Yarmolinsky tendem a demonstrar maior correspondência com o original alemão na estrutura prosódico-acental.<sup>116</sup> As traduções de Augusto e Haroldo de Campos,

---

<sup>115</sup> Ver abaixo o detalhamento teórico e a justificativa da relevância do critério de correspondência do número de acentos prosódicos na tradução de poemas da edição de 1898/99, inclusive quando os mesmos foram republicados com poucas alterações em versões posteriores da obra.

<sup>116</sup> Nas traduções de Deutsch / Yarmolinsky, nota-se que a maioria dos versos corresponde ao número de acentos do original, enquanto uma pequena parte difere do original geralmente pelo acréscimo, mas também pela omissão de um acento prosódico, sendo raros os casos de discrepância por mais de um acento.

por sua vez, se empenham nitidamente em não estender o poema; ao contrário, elas o condensam sempre que possível. O fato de os tradutores brasileiros recriarem as palavras compostas por meio do mesmo procedimento aglutinativo utilizado por Holz poupa-os de ter que recorrer a sintagmas explicativos que inevitavelmente tornariam o texto mais discursivo e modificariam a estrutura de ênfase prosódica. Mas, como já foi dito, a tendência de coincidir com o número de acentos prosódicos a cada verso parece ser decorrente de outros critérios estipulados por essas traduções, não constituindo, portanto, uma regra apriorística.

Em contraste a isso, as traduções de Alex W. G. Randall, por exemplo, se distanciam bastante da estrutura prosódica do poema alemão por não elegerem a concisão como um parâmetro tradutório („Was ich als Kind besass" → "Of the things I had when I was a child" [HOLZ 1915, 173]; nesse exemplo, além de optar pela prolixidade, a tradução não atenta para o padrão binário iâmbico da frase). O mesmo se poderia dizer da tradução dos Radrizzani para o francês, que se revela mais explicativa

---

Geralmente as diferenças ocorrem em versos nos quais figuram, no original, palavras compostas por aglutinação. Em alemão, essas combinações lexicais tendem a ter um acento principal e um secundário (*weiße Lilienwälder* [Ph IV,4]; *Glasscherben*; *Liebigbüchse* [Ph VI, 12]; *Milchstraße* [Ph VI, 20]; *Planetenysteme*; *Ursonnen* [Ph VII, 3]; *Garbengold*; *Nebelsee* [Ph VII, 12]): ao decompor os vocábulos constituídos por aglutinação em sintagmas nominais, a tradução geralmente acrescenta ao verso um ou mais acentos principais (*fields of white lilies* [Ph IV,4]; *shards of glass*; *jar of Liebig extract* [Ph VI, 12]; *Milky Way* [Ph VI, 20]; *planetary systems*; *primeval suns* [Ph VII, 3]; *golden sheaf*; *lake of mist* [Ph VII, 12]). O mesmo tende a ocorrer no caso da presença de diminutivos no verso (*Fensterchen* [Ph I,8] → *little windows* [Ph I,8]) ou de preposições ou conjunções com acentos marcadamente tônicos em inglês (*about*, *beneath*, *because*, *beyond*). De modo geral, no entanto, a tradução de Deutsch e Yarmolinsky é a que mais se aproxima do ritmo original dos poemas, o que em parte também se deve ao deliberado empenho dos tradutores em recuperar o padrão rítmico dos versos. Esse empenho se reconhece especialmente nos casos em que o ritmo é reproduzido apesar das alterações frasais ("Ich reite wie aus Erz." → "I ride, a man of bronze." [Ph IV, 4]). A preocupação formal dos tradutores se confirma no fato de a única rima nos poemas de Holz selecionados para a antologia norte-americana ter sido recuperada na tradução ("Soll ich ... das Weltnichts ... umkonstruieren? / Soll ich ... das Ganze... annullieren?" → "Shall I ... reconstruct ... the World-Naught? ... / Shall I ... annul ... the Whole that I wrought?" [Ph VI, 3]).

do que recriativa da malha sintática e fônica do *Phantasmus* alemão (um exemplo disso seria „Eins kuckt durch” → "L'un d'eux regarde ce qu'il y a derrière"; HOLZ 2003, XX).

Essa também é a tendência dos italianos Enzo Minarelli e Donatella Casarini, cuja tradução do *Phantasmus* 1898/99 não demonstra interesse por uma correspondência rítmica com o poema de Holz. Além de ignorar o número de sílabas e de acentos em *Phantasmus*, os tradutores tornam o poema mais prolixo, ao transformar adjuntos adnominais em orações relativas („ein lachender Frühlingshimmel” → "un cielo di primavera che mi sorride"; HOLZ 2008: 26-27) e de transformar sintagmas nominais em frases („Zwischen Bergen in Sonnenschein” → "Tra i monti quando il sole è alto"; HOLZ 2008: 44-45). Da mesma forma, a tendência de converter estruturas paratáticas em hipotáticas („Herr Gott, Frühling!” → "Signore Iddio, è arrivata la primavera!"; HOLZ 2008: 28-29) modifica de modo significativo a prosódia de cortes rápidos de muitos poemas do *Phantasmus* 1898/99.

As traduções que não se empenham em seguir critérios de reelaboração da estrutura rítmico-sonora de *Phantasmus* tendem a acentuar um prosaísmo que Arno Holz via em Walt Whitman e com o qual não queria ser identificado. Observa-se que as traduções que tendem a apagar a diferença entre verso e prosa também negligenciam importantes aspectos formais de *Phantasmus*. Ao adotarem a sequência sintática padrão (sujeito + verbo + complemento), acabam não reproduzindo as inversões do original e anulando sua estrutura sintática de adiamento (Randall; Radrizzani). Também diluem aglutinações verbais em sintagmas explicativos (Radrizzani) ou ignoram a subdivisão do poema em estrofes (Randall), além de minimizarem outros fatores de densidade poética, como a potencialização da característica aglutinativa da língua alemã, os neologismos e as palavras compostas, a textura sonora e o caráter sintético dos poemas, entre outros (Randall; Radrizzani; Dodd).

A adoção do verso livre, quando combinada com a não-observação de nenhum critério que possa evocar o ritmo de *Phantasmus*, tem consequências especialmente significativas para as traduções do *Phantasmus* de 1898/99 ou de poemas dessa versão que foram republicados com poucas alterações em edições posteriores. Conforme se justificará abaixo, a tendência de se traduzirem poemas ou fragmentos da obra indistintamente em verso livre pode levar a uma compreensão limitada de sua singularidade em fases distintas.

### 2.1.2. Duplo contínuo de frase e verso

Um elemento poético de *Phantasus* que ocasiona divergências de posturas entre os tradutores é o "duplo contínuo"<sup>117</sup> de frase e verso no poema. Embora fundamental em todas as edições, a tensão ou a discrepância entre os ritmos sintático e versificatório se torna mais relevante nas versões de fluxo verbal mais intenso, a partir da edição de 1916. Na edição de 1898/99, bem como nos poemas do *Phantasus* de 1916 que revelam vestígios da anterior, os cortes de versos geralmente correspondem a pausas sintático-prosódicas – um traço que volta a aparecer gradativamente no livro a partir de 1925. Nos textos publicados pela primeira vez na edição de 1916 e expandidos em edições posteriores, o conflito entre os ritmos do duplo contínuo são fundamentais na constituição do poema.

A relevância poética do duplo contínuo em *Phantasus* reside na criação de frentes de tensão entre a continuidade sintática e a ruptura do verso. O uso extensivo do *enjambement* nas edições a partir de 1916, com longas frases estendendo-se por diversas dezenas de versos, tende a dificultar a apreensão de uma lógica sintática durante a leitura. O corte dos versos, por sua vez, pode agregar sintagmas dotados de uma coesão perceptível ou romper o fluxo verbal em pontos de pouca relevância para uma estruturação lógico-sintática. Este traço é levado às últimas consequências na edição de 1916. Por outro lado, as versões anteriores e posteriores a 1916, nas quais a divisão de versos tende – em maior ou menor medida – a coincidir com limites ou pausas intrafrasais, enfatizam o fim do verso como momento nítido de silêncio. De modo geral, as discrepâncias entre frase e verso em *Phantasus* geram uma tensão entre

---

<sup>117</sup> O conceito de "duplo contínuo" ("doppeltes continuum") é derivado do poeta e ensaísta Friedrich Georg Jünger: ("A frase é o único contínuo que [a prosa] tem que observar. O poema, contudo, tem um duplo contínuo, pois consiste não apenas de frases, mas também de versos. Frase e verso estão juntos e querem ser considerados conjuntamente." („Der Satz ist das einzige continuum, auf das [die Prosa] zu achten hat. Das Gedicht aber hat ein doppeltes continuum, denn es besteht nicht nur aus Sätzen, sondern auch aus Versen. Satz und Vers sind in ihm zusammen da und wollen zusammen berücksichtigt werden.”; JÜNGER 1987: 11).



os impulsos de fazer o *crescendo* verbal avançar e de detê-lo por meio de pausas.

Paralelamente a isso, a extensão das frases *ad absurdum* leva o leitor de *Phantasia* (a partir de 1916) a buscar outros pontos de apoio que não os sintáticos. Diante da iminente perda do fio condutor lógico-frasal, a leitura passa a se ater à sequência de núcleos lexicais ou semantemas ao longo do verso, de modo que a cronologia das imagens no poema chega a ganhar uma importância maior do que a lógica sintática. As crescentes enumerações de palavras e a recorrente inversão sintática, por impulsionarem um contínuo adiamento de elementos-chave para a compreensão da frase, tornam a leitura de *Phantasia* um ato de decifração, intensificando o suspense. Se a tradução quiser criar um mecanismo de adiamento análogo, a definir o ritmo de progressão do poema e de desdobramento das imagens e cenas, terá que se posicionar em relação à reconstituição da ordem sintática em seu idioma.

Outro aspecto de *Phantasia* relacionado ao anterior e diferentemente abordado pelos tradutores é a complexidade da relação entre núcleo e atributos dentro de sintagmas nominais. A proliferação enumerativa de advérbios antes de adjetivos e de adjetivos antes de substantivos leva, no texto holziano, a uma estratificação com implicações semânticas muitas vezes imprevistas. Considerando que a proliferação de vocábulos de uma mesma classe gramatical muitas vezes segue critérios estritamente sonoros, não é raro a enumeração resultar em sintagmas inconsistentes do ponto de vista lógico. Nas traduções de *Phantasia*, diversificam-se as soluções para essas sequências enumerativas, não sendo incomum a linearização da estratificação sintática.

Os parâmetros acima esboçados nem sempre são levados em conta nas traduções de *Phantasia*. A tradução francesa da edição de 1898 (Radrizzani, 2003) reformula a ordem das frases que se prolongam em *enjambement* e desloca elementos sintáticos de verso para verso, revertendo as inversões enfáticas presentes no poema em alemão. Dessa forma, nem sempre observa a ordem da aparição das imagens no verso ou na estrofe, atenuando o mecanismo de suspense do poema.

Essas tendências se tornam ainda mais nítidas na tradução de poemas e fragmentos da edição póstuma de *Phantasia* (1961) por David Dodd (1996/99). Aqui a reconstituição da ordem sintática em inglês pelo tradutor implica o deslocamento de blocos inteiros de versos, sendo que

a normalização da sintaxe ocorre em detrimento do suspense e do adiamento das chaves de compreensão da frase.

As traduções italianas do *Phantásus* 1898/99 (Minarelli /Casarini, 2008) e da versão de 1925 (feita apenas por Enzo Minarelli e publicada em 2015) lidam de modos diferentes com o duplo contínuo de frase e verso. Enquanto a primeira revela mudanças no número de linhas e inversão da posição dos versos, sobretudo para alcançar uma ordem sintática direta, a segunda geralmente segue o sequenciamento de linhas e de imagens do original, mesmo que muitas vezes isso ocorra a contrapelo da sintaxe italiana:

Era / uma meraviglia: // dal coloratissimo,  
garbatissimo, / ancor / com foglie di rugiada,  
ancor com gocce fulgide di rugiada, ancor com  
perle di ruggiada / verdine un po'scurette ma  
lucide, / riverbero d'aria, luore di roccia, fulgore  
di fuoco, / al / centro / nel fresco ombreggiante,  
coperto di viti rampicanti / padiglione del giardino  
/ rose! (HOLZ 2015: 32).

Wie wunderbar: // Aus tiefsattem, köstlichstem, /  
noch / taublätterigen, noch tauleuchttropfigem,  
noch tauglizerigem / Dunkelglanzgrün, /  
flimmernd, schimmernd, glimmernd, mitten / im /  
schattenkühlen, ebenerdigen,  
weinrebeumkletterhangenen / Gartenhausraum, /  
Rosen! (HOLZ 1915: 29).

Enquanto o original holziano, repleto de interpolações, tem uma estrutura sintática sem cortes, o fraseado de Minarelli – diretamente decalcado do alemão – rompe a unidade da oração, configurando-se de modo fragmentário e entrecortado. A opção pela literalidade, no caso, ocorre em detrimento do fluxo sintáticos de *Phantásus*, gerando um estranhamento avesso ao programa estético holziano, além de não oferecer ganho literário.

As traduções dos irmãos Campos, por sua vez, tendem a adotar uma ordem sintática não marcada em português, nem sempre seguindo as inversões do poema holziano („Lautlos fliegt ein Falter” → "A borboleta voa em silêncio"; CAMPOS 1997: 83). Por outro lado, nota-se um empenho de criar no verso, quando relevante, uma sequência de

semantemas análoga ao original, mesmo sob alteração sintático-semântica („Selig silbern blitzt Busch und Gras” → "Um prata álcree raia relva e arbusto" [CAMPOS 1997: 83]; „Traumsüß flötend, schluchzend, jubelnd” → "Flauta sonho-suave soluçando, jubilando" [CAMPOS 1997: 83]).

### 2.1.3. Síntese e proliferação verbais

Conforme se abordou no primeiro capítulo, à vertente de inflacionamento verbal que aumenta a cada edição de *Phantásus* se contrapõe a tendência igualmente crescente de compressão lexical, que culmina na formação de palavras compostas e de aglutinações de palavras pertencentes a classes gramaticais cada vez mais distintas. A tensão entre essas duas vertentes, essencial para a dinâmica de um poema escrito no contexto da crise da linguagem na virada do século XIX para o XX, é tratada pelas traduções de maneira distinta.

Os momentos de condensação são raros na tradução de Radrizzani, mais afeita às paráfrases explicativas do que à recriação verbal. Uma das consequências disso é que os versos tendem a ser mais prolixos do que no *Phantásus* original. A isso se soma a opção dos tradutores em eliminar as marcas de estranheza de linguagem, sobretudo em caso de neologismos („muschelempor” → "dans um coquillage"; „tränenbleich” → "pâle, en larmes"; „Öldrucknymphe” → "un chromo représentant une nymphe"). A desatenção dos tradutores em relação a esses procedimentos de intensificação poética de Holz também se estende para os efeitos sonoros do poema, geralmente ignorados na tradução („Strample, stosse, schäume, schreie, schlage” → "J'écume, je gigote, crie et me débats furieusement").

Nesse ponto, a tradução de David Dodd também se assemelha à de Radrizzani, embora o grau de inventividade vocabular da edição póstuma do *Phantásus*, versão traduzida por Dodd, seja superior ao da primeira versão da obra, traduzida por Radrizzani. Mesmo assim, Dodd opta por decompor palavras compostas em sintagmas explicativos.<sup>118</sup>

---

<sup>118</sup> Citem-se aqui alguns exemplos das paráfrases explicativas de David Dodd: „blumenblätternarbig” → "scarry like flower-leaves"; „goldpfeilfädenstäubig” → "dusty like golden arrow threads"; „vierstöckig, vortreppenstufig” → "with four stories and so many front steps"; „spitzgiebelig, doppeldachig” → "with sharp gables and a double roof"; „entgöttert, entmärchenzaubert, entromantikt” →

Em sua tradução de fragmentos do *Phantasmus* 1925, Minarelli geralmente converte as palavras compostas em perífrases, estabelecendo relações lógico-sintáticas mais específicas entre os semantemas que estão apenas justapostos no original. Uma cor denominada „dunkelglanzgrün” por Holz se traduz como "verdine un po' scurette ma lucide" (HOLZ 2015: 32), uma solução que restringe a expressividade sensorial do termo original. Outros exemplo disso seriam „sanftrosaknospend” → "boccioli sfumanti in rosa" (HOLZ 2015: 30; 33) ou „wie das herzduftete! Ah... wie das seelendurchfrohte!” → "perfumo che fende il cuore! ... Ah... alegria che fora l'animo!" (HOLZ 2015: 30-33). Na tradução italiana do *Phantasmus* 1898/99, uma versão da obra menos inventiva do ponto de vista lexical, a tendência de traduzir palavras compostas alemãs de modo perífrástico ou explicativo já era perceptível.

Já os irmãos Campos, nas poucas e representativas traduções que publicaram de Holz, resgatam o potencial de inventividade verbal do poeta alemão, motivo pelo qual eles o incluem no "paideuma" da Poesia Concreta. Os procedimentos de condensação em suas traduções de Holz são múltiplos. Com exceção da abertura para justaposição paratática („Hinter den blühenden Apfelbaumzweigen” → "atrás dos ramos em flor – macieiras –"), os demais têm uma correspondência precisa no original. Em vez das paráfrases explicativas às quais recorrem os outros tradutores, criam-se palavras compostas („traumsüß” → "sonho-suave"). Os neologismos recriados pelos irmãos Campos, sobretudo no poema traduzido em conjunto por ambos ("Marinha Barroca"), revelam um grau de estranheza e de hibridez análogo dos neologismos alemães, sendo – em parte – literais. Os tipos de aglutinação verbal são tão diversos, como no texto holziano de 1925.<sup>119</sup> Além do empenho em criar uma correlação

---

"lacking the divine, the fairy-tale magic, the romance"; „kaltkaufmännisch” → "cold and business-like"; „schwergröÙ” → "big, heavy"; „spinnwebstaubig” → "dusty with cobwebs"; „blankklöppelig” → "a polished clapper"; „schutzschindelschrägdach” → "slanted shingle roof"; „grau bezylindert” → "with a gray top-hat"; „allerblaugoldigst” → "most golden blue"; „groÙsperrangelweitaugenauß” → "eyes open wide"; „tränenbleich” → "pale with tears".

<sup>119</sup> No poema "Marinha Barroca", registram-se os seguintes modelos de aglutinação:

- SUBST + ADJ:
  - o Uso prefixal do substantivo: jubilogritantes, relinchoempinantes

com o original, como nas formações neológicas, os irmãos Campos elaboram uma estrutura sonora própria da tradução. Isso contribui para a elevação da intensidade poética do texto, como é o caso da criação de paralelismos sonoros entre as estrofes, em "Mondabend / Noite de Lua", inexistentes no poema em alemão ("a lua / sobe" ≡ "sua luz / recorta no saibro"; "confins fáiscam" ≡ "o vale esvaece").

## 2.2. CRITÉRIOS E PARÂMETROS DA PRESENTE TRADUÇÃO

- 
- o Justaposição de palavras inteiras: esturjãocaudulantes, conchaexcelsa, facesplácidas, coralradiante, cavernapúrpura
  - o Fusão verbal: focarregaladas, magicrepúscula, rabisbaixas
  - ADJ + ADJ
    - Uso prefixal do primeiro adjetivo: alacreberrantes
    - Fusão de palavras: lubrigargalhante, borbilhantes
  - VERB + VERB
    - Uso prefixal do primeiro verbo: grunhesponjando-se, voltevolteando-se
  - PREFIX + VERB: retrolançando-se
  - LOC NOM + VERB: mãos-em-concha-rugindo, mãos-em-concha-clamando, mãos-em-concha-ululando
  - SUBST + SUBST: barrigatráquio, ambarrelâmpago
  - ADJ + SUBST: frivoluteio
  - NUM + SUBST: dozepotrancas
  - SUBST + ADJ + ADJ: algaverdecomados, nadiresfolfúlgidos, ursohirsutouriçadas
  - SUBST + SUBST + ADJ (elementos anteriores especificam os posteriores): escamiventreprateados, nadimergulímpidos, elefantrombeijantes
  - SUBST + SUBST + ADJ (elementos posteriores especificam os anteriores): murosmdadreperlisos, páspatasremantes, bocarrabarbizarra
  - SUBST + VERB + VER: nadibufsoprando
  - SUBST + ADJ + SUBST: búziocôncavastrompas, delfimbrilhantesbarbatanas
  - SUBST + SUBST + SUBST: rotundipolpibunda
  - SUBST + SUBST + ADJ + ADJ: leocrinagotejubilantes
  - Ou mais elementos: cachalotecachaço-graxogrossinchantes, rubisonholuscofaiscarbúncula
  - Formação por tmese: desvistapareço

A presente proposta de tradução do *Phantasmus* de 1916 difere das outras quanto à escolha de textos. Diante da dificuldade de recortar e antologizar um poema em grande parte contínuo a partir de 1916, a escolha de tradutores e antologistas geralmente recai sobre a edição anterior, de 1898/99, composta por 100 poemas isolados, ou sobre os poemas dessa edição republicados e apenas levemente alterados em edições posteriores. A seleção de textos para esta tradução, que também contempla poemas isolados, inclui fragmentos de partes mais longas do *Phantasmus* de 1916. No caso dos fragmentos, trata-se de recortes de um fluxo contínuo de linguagem que mostram o movimento da escrita. Trata-se também de uma amostra textual diversificada para se discutirem questões poético-tradutórias, e não de uma antologia representativa, do ponto de vista temático, da obra como um todo. A escolha abarca textos publicados pela primeira vez em 1916 e textos remanescentes da edição de 1898/99, com a meta de abordar a obra em seu processo de expansão e localizar eventuais especificidades de suas fases distintas.

### 2.2.1. Tratamento da estrutura rítmico-acentual

Uma primeira diferença entre os textos provenientes da primeira edição e aqueles publicados pela primeira vez em 1916 toca a estrutura rítmica. A presente tradução diferencia esses dois estratos de composição da obra, abordando os poemas delimitados e isoláveis iniciados em 1898/99 como pertencentes à tradição versificatória alemã dos ritmos livres, diferentemente dos recortes do fluxo do poema longo, a serem tratados como verso livre.

#### 2.2.1.1. Arno Holz como autor de ritmos livres

Não faltam críticos que tenham diagnosticado, desde cedo, a afinidade dos poemas holzianos com a tradição dos ritmos livres<sup>120</sup>, que remonta a testemunhos poéticos germânicos em alto alemão antigo, tendo sido, contudo, reincorporada ao repertório poético do alemão moderno a partir de meados do século XVIII, com Friedrich Gottlieb Klopstock

---

<sup>120</sup> Em 1885, segundo carta enviada ao amigo Max Trippenbach, Arno Holz planejava escrever a obra *Das dritte Testament – Ein Buch freier Rhythmen*, cujo título já anunciava a forma do ritmo livre (HOLZ 1948: 65).

(1724-1803). Nesse sentido, o germanista francês Louis Benoist-Hannapier lança, em 1905, uma avaliação compartilhada por críticos posteriores:<sup>121</sup>

Quem não percebe que o ritmo de *Phantusus*, no fundo, não é nada mais do que aquele ritmo livre utilizado, por Klopstock, Goethe, Heine, entre outros, e que, após ter caído em esquecimento por um tempo, volta a se desenvolver agora, isto é, retorna sob uma forma modificada?<sup>122</sup>

Antes de se apresentar essa teoria, cumpre apontar a afinidade teórica de Arno Holz com as tradições anteriores de repúdio à métrica e à rima na poesia alemã. Na verdade, as iniciativas de resgatar um ritmo poético mais afeito à língua alemã, anterior à importação da métrica e da rima da poesia latina no fim da Alta Idade Média, têm uma longa tradição. O que as une é a constatação de que o esquema métrico latino é pouco adequado ao padrão léxico-acentual alemão e que a língua alemã dispõe de poucas rimas. Foi apenas no século IX, após ter existido uma poesia alemã antiga com regras próprias, que se passaram a assimilar os padrões da poesia eclesiástica latina, especialmente a poesia hínica, caracterizada por versos iâmbicos com quatro acentos tônicos e rima final.<sup>123</sup> A assimilação de um esquema binário, pouco compatível com o padrão de acentuação lexical alemão, impôs novos desafios ao estabelecimento de um ritmo sintático característico da língua e à distribuição de tônicas e

---

<sup>121</sup> August Closs considera Arno Holz um "obstinado defensor da forma dos ritmos livres" ("der verbissene Verfechter freirhythmischer Form"; CLOSS 1947, 42). Hartwig Schultz também identifica na edição póstuma de *Phantusus*, de 1961, uma regularidade versificatória associada aos ritmos livres (SCHULTZ 1970: 98).

<sup>122</sup> „Wer sieht aber nicht ein, der Rhythmus im *Phantusus* sei im Grunde nichts anderes als jener freie Rhythmus, wie ihn Klopstock, Goethe, Heine, u.s.w. angewandt, und der, nachdem er vielleicht eine Zeit lang in Vergessenheit geraten, sich nun fortentwickelt, d.h. unter etwas veränderter Gestalt wieder aufkommt? ” (BENOIST-HANAPPIER 1905, 62ff).

<sup>123</sup> Para mais detalhes sobre a introdução da métrica e da rima na poesia alemã no século IX, atribuída ao monge Otfrid, da Alsácia, ver NAGEL 1989, p. 12ff.

átonas na poesia.<sup>124</sup> Desde a adoção da versificação latina, na Idade Média, enfrentou-se o "conflito entre o esquema latino e o acento das palavras germânicas e suas sílabas secundárias semitônicas" (CLOSS 1947: 24). Apenas na poética barroca, com Martin Opitz (1597-1639), é que se tentou eliminar a discrepância entre o padrão acentual versificatório e o padrão acentual das palavras, determinando-se que ambos teriam que coincidir. No entanto, isso ocorreu em detrimento da naturalidade da linguagem. Opitz exigia que o poeta fizesse coincidir as tônicas com as sílabas semanticamente relevantes e as átonas com as sílabas semanticamente menos relevantes (NAGEL 1989: 18). No entanto, à medida que Opitz só previa versos iâmbicos ou trocaicos, ou seja, versos de padrão binário, as suas regras, amplamente aceitas e praticadas, acabaram reduzindo a amplitude lexical da poesia em língua alemã.<sup>125</sup> A inovação de Martin Opitz, em seu *Buch von der deutschen Poeterey* (1654), foi ter defendido a gramaticalidade na construção de iambos e troqueus, reivindicando uma acentuação compatível com a língua alemã dentro de um ritmo regular. No entanto, ele não questionou as convenções versificatórias, tendo apenas aperfeiçoado o verso tradicionalmente metrificado e rimado (NAGEL 1989, 21). É na poética opitziana que tem origem o "perigo de se enveredar – por meio de um

---

<sup>124</sup> Arno Holz é um dos que defenderão um recurso mais elaborado de análise acentual do verso, propondo mais nuances no registro da modulação prosódica e uma diferenciação maior de tonalidades. Ver HOLZ 1899/sd: 45

<sup>125</sup> Sobre a redução da amplitude lexical da poesia, ver JÜNGER 1987, 107: Primeiro já dava para atinar para o fato de que muitas palavras alemãs não queriam se encaixar nessas sequências silábicas iâmbico-trocaicas, ou talvez só a contagosto, de modo que elas acabavam sendo evitadas pelos poetas e excluídas do verso. Ao mesmo tempo estavam excluídos todos os versos nos quais essas palavras se encaixariam sem esforço. O próprio Opitz já tinha pensado nisso. O perigo era que a língua perdesse muitas de suas mais fortes palavras e acabasse se empobrecendo." („Zunächst musste auffallen, dass in diese jambisch-trochäischen Silbenfolgen viele deutsche Wörter sich nur widerwillig oder gar nicht fügen wollten, dass sie also von den Dichtern vermieden und vom Vers ausgeschlossen wurden. Damit waren zugleich alle Verse ausgeschlossen, in die solche Wörter mühelos eingingen. Opitz selbst hatte sich darüber schon Gedanken gemacht. Die Gefahr war, dass die Sprache viele ihrer kräftigsten Wörter verlor und dabei verarmte.”).



verso regularmente alternante – por um matraqueado sem alma", <sup>126</sup> aquilo que Holz denominava pejorativamente "realejo" (*Leierkasten*).

A diferença do verso germânico para o verso românico é que este se constrói sobre a ordem silábica, enquanto aquele depende mais do acento. "No verso germânico, o acento da palavra em geral não se deixa influenciar pelo acento do verso, e o 'verso livre' francês não é nada mais do que a substituição do usual verso silábico pelo verso acentual", nota o germanista austríaco Augusto Closs, endossando uma afirmação do poeta neerlandês Albert Verwey („Im germanischen Vers [sei] der Wortakzent vom Versakzent im allgemeinen unbeeinflusst und der französische 'freie Vers' ist nichts anderes als die Ersetzung der üblichen Silbenverses durch einen Akzentvers" (CLOSS 1947, 26). Não é à toa, portanto, que a introdução do verso livre na poesia alemã, para a qual Holz contribuiu de forma pioneira, tenha reverberado questões poético-versificatórias seculares. A oscilação estrita entre sílabas tônicas e átonas e a escansão numérica foram consideradas por muitos poetas alemães alheias à sua língua, cuja tradição poética pode até apontar para um número fixo de acentos tônicos, mas tende a permitir a livre variação do número total de sílabas do verso e do número de sílabas átonas a preencherem os intervalos entre as tônicas.<sup>127</sup>

O embate com a rima na poesia alemã, também bem anterior a Arno Holz,<sup>128</sup> se manifestou historicamente como repúdio a uma

---

<sup>126</sup> „Indem Opitz aber nur Jamben oder Trochäen zulassen wollte, engte er den bisherigen Reichtum ausschließlich auf die alternierenden Versmaße ein. [...] Die mit dem Zwang tatsächlich verbundenen Gefahr, durch die ständig alternierenden Verse in ein seelenloses Geklapper, abzugleiten [...]” (“À medida que Opitz só permitia iambos e troqueus, ele reduziu a riqueza existente até então a uma medida versificatória alternante. [...] O perigo ligado a essa coerção era se enveredar – por meio de versos continuamente alternantes – por um matraqueado sem alma.”; ARNDT 1986, 160).

<sup>127</sup> Para mais detalhes sobre o padrão acentual da poesia germânica, ver CLOSS 1947: 56.

<sup>128</sup> Antes de Klopstock e Johann Gottfried von Herder (1744 —1803), a rima já tinha sido questionada pelo filólogo suíço Johann Jakob Bodmer, que chegou a qualificá-la como "um toscó matraqueado de letras com o mesmo som" ("das kahle Geklapper gleichlautender Buchstaben" [CLOSS 1947, 22]), por Johann Jakob Breitinger (1701-1776), Samuel Gotthold Lange (1711-1781), Jacob Immanuel Pyra (1715-1744), Johann Peter Uz (1720-96). Ver CLOSS 1947: 62.

convenção poética dificilmente adaptável ao idioma. A motivação para se criarem formas poéticas não-rimadas é análoga à busca de um ritmo não-métrico. Afinal, a rima foi considerada por muitos um estrangeirismo dentro de uma língua que tende a acentuar a primeira sílaba das palavras (NAGEL 1989, 4). A isso se soma a escassez de palavras rimáveis nesse idioma germânico. O que Holz condenava no uso da rima era justamente a regularidade das coincidências sonoras e a redução do repertório lexical da poesia.

Esse dilema só foi enfrentado de fato, com consequências concretas, por Klopstock, com seu repúdio a igualar o esquema quantitativo latino ao acentual germânico por meio da fórmula redutora – : ~ = 2:1 (CLOSS 1947, 62). É com Klopstock que se inicia a transição para o verso sem rima em ritmos livres na poesia alemã.<sup>129</sup> Os chamados ritmos livres abolem a rima, a regularidade na alternância de tônicas e átonas, a regularidade do número de sílabas e de acentos por verso, o padrão estrófico, além de permitirem mais possibilidades de interação dos níveis sintático e versificatório. O resultado é a valorização do ritmo frasal, em detrimento do ritmo mecânico e apriorístico de um padrão métrico. "Em vez de se atentar para a alternância de tônicas e átonas ou para uma relação numérica específica entre tônicas e átonas, o único ponto de apoio é a duração do compasso" („Statt auf den Wechsel von Hebung und Senkung oder auf das bestimmte Zahlenverhältnisse zwischen Hebungen und Senkungen achten zu müssen, ist man allein auf die Taktdauer angewiesen”; BENOIST-HANAPPIER 1905, 11), especifica Benoist-Hannappier sua concepção de ritmos livres. Na visão do germanista contemporâneo de Holz, os compassos (ou seja, os conjuntos de sílabas iniciados por uma tônica e finalizados pela átona anterior à próxima tônica) tendem a se igualar na recitação dos ritmos

---

Na prática poética, ela chegou a ser eliminada por autores como Klopstock, Goethe e Hölderlin.

<sup>129</sup> Entre os autores que prosseguiram a tradição de ritmos livres, podem-se citar – segundo BENOIST-HANAPPIER 1905, 2-4 – Ramler, Willamov, Herder, o jovem Schiller, o jovem Goethe, Novalis, Tieck, Heine, Arno Holz, Johannes Schlaf, Richard Dehmel, Paul Ernst, Alfred Mombert, Max Dauthendey, Christian Morgenstern. NAGEL 1989 aponta para uma linha de continuidade dos ritmos livres graças aos seguintes autores: Goethe, Hölderlin, Novalis, Nietzsche, Rilke, Trakl. Mais informações sobre a especificidade dos ritmos livres, ver CLOSS 1947, 62.

livres. Quando o compasso for composto por menos sílabas, a leitura se estenderá; quando ele for integrado por um número maior de sílabas, a leitura será mais rápida (BENOIST-HANNAPPIER 1905: 11-12). Para definir a duração dos compassos, Benoist-Hannappier conta não apenas as sílabas, mas também as pausas, que podem – inclusive – ocupar o lugar de uma tônica. Desse modo, os ritmos livres se diferenciariam dos versos tradicionais por permitirem uma quantidade indefinida de acentos por verso e de átonas entre tônicas; a única regularidade seria – segundo Benoist Hannappier – a duração dos compassos.

Em *Freie Rhythmen in der deutschen Lyrik* (1905), Benoist-Hannappier destaca Holz, com seu *Phantasmus* de 1898/99, como um dos expoentes da prática dos ritmos livres na poesia alemã, ao lado de Klopstock, Goethe, Heine e Joseph Victor von Scheffel. Arno Holz, por sua vez, contesta que o ritmo dos seus poemas de *Phantasmus* tenham sido "derivados" de Klopstock<sup>130</sup>, sem atentar para o fato de que Benoist-Hannappier não considera seus versos derivativos daquele poeta, mas sim um desenvolvimento dentro da tradição de "ritmos livres". A falta de argumentos convincentes por parte de Holz, além do fato de ele rejeitar qualquer associação da sua poesia com outras tradições e movimentos preparadores do verso livre, leva a crer que a sua divergência desses críticos tenha sido motivada, em certa medida, pela mesma reivindicação de pioneirismo e de absoluta originalidade que perpassa todos os seus escritos crítico-teóricos.<sup>131</sup> Além de se distanciar de qualquer

---

<sup>130</sup> „[Die zukünftige Wissenschaft bemühte sich] – vergleiche als das dafür vielleicht charakteristische Beispiel: Louis Benoist-Hanappier, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Halle 1912 – den von mir als 'notwendig' betaufeten Rhythmus, weil er eins mit den 'Dingen' ist, noch immer aus dem sogenannt 'freien' – Klopstocks herzuleiten! Ein Irrsinn, vorahnend von mir widerlegt bereits in meiner *Phantasmus*-Selbstanzeige, Berlin 1898 [...].” (IDEE, HOLZ 1925-X: 689); (“[A futura ciência se empenhou] – vide um exemplo talvez típico disso: Louis Benoist-Hanappier, *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik*, Halle 1912 – em derivar o ritmo por mim batizado de "necessário", por estar em unidade com as "coisas", daquele [ritmo] ainda denominado "livre", de Klopstock! Um absurdo que eu, já precavido, já tinha refutado no meu "Anúncio em Causa Própria" sobre *Phantasmus*, Berlim 1898.”)

<sup>131</sup> Em diversos momentos, Holz insiste em afirmar que não deve as suas inovações a nenhum precursor: "Concebi o meu livro como o primeiro de uma série. Sobre essa planejada série, coloquei o meu antigo título 'Phantasmus', porque algo me incitava a expressar uma ideia que, quando jovem, eu só pude expressar

identificação de sua poesia com os "ritmos livres", Holz também nega que seu novo ritmo tenha se baseado em quaisquer outras tentativas anteriores de relativizar as restrições métricas e rítmicas da poesia.<sup>132</sup> Isso inclui, além da tradição alemã de ritmos livres, o movimento francês do *vers libre*, cujo ritmo – segundo Holz – pode até ser livre, mas não é "natural".<sup>133</sup> Há, no entanto, um momento no "Anúncio" do primeiro

---

com imperfeição e com meios que não me pertenciam, mas hoje posso expressar com perfeição e com meios que não devo mais a meus antecessores." („Ich habe mir mein Buch [...] als das erste einer Reihe gedacht. Ich setze über diese beabsichtigte Reihe meinen alten Titel "Phantasmus", weil es mich drängt, eine Idee, die ich als junger Mensch nur unvollkommen habe ausdrücken können und mit Mitteln, die nicht mir selbst gehörten, heute vollkommener auszudrücken und mit Mitteln, die ich nicht mehr meinen Vorgängern verdanke."; HOLZ 1899/sd, 28).

<sup>132</sup> O quanto as similaridades de seus versos com possíveis precursores incomodavam Holz se revela em uma carta a Dr. Franz Servaes de 26/10/1898: „Die Daten, die [Paul] Ernst Ihnen gab, stimmten sämtlich nicht! Jean Paul mit seinen 'Polymeter' (!), die ich nebenbei noch heute nicht kenne, hat überhaupt nicht 'gewirkt'. [...] Ferner: das Livre de Jade (im Original der komplizierteste Reim- und Strophenbau, in der Übersetzung Prosa!) lernte ich kennen, erst nachdem der *Phantasmus* völlig gedruckt vorlag. Und vollends die *Chansons de Bilitis* [von Pierre Louys], von vornherein als Prosa geschrieben, als gedachte Übersetzung, hatte mit der Technik, die ich jetzt glücklich oder unglücklich aufgestellt habe, womöglich noch weniger gemein." (HOLZ 1948: 123). ("Os dados que [Paul] Ernst passou para o senhor são todos incorretos! Jean Paul, com seus "polímetros", que – aliás – ainda desconheço hoje, não "influenciou" de modo algum [...]. Além do mais: o *Livre de Jade* (no original uma complexíssima construção de rimas e estrofes, na tradução prosa!) só vim a conhecer depois de o *Phantasmus* ter sido inteiramente impresso. E enfim, as *Chansons de Bilitis* [de Pierre Louys], desde o princípio escritas em prosa, como suposta tradução, têm ainda menos em comum com a técnica que eu – com êxito ou sem – acabo de apresentar.")

<sup>133</sup> „Die zeitgenössische französische vers-libre-Bewegung – ich habe sie leider zu wenig kontrollieren können, aber ich vermute, dass ihre letzte Tendenz sich mit meiner deckt – scheint mir in Theorie und Praxis erst bis zu Goethe und Heine gelangt. Das heißt also, nur erst bis zu den sogenannten ‚freien‘, noch nicht aber schon zu den natürlichen Rhythmen! ("O movimento francês contemporâneo do *vers libre* – infelizmente pude-o acompanhar muito pouco, mas suponho que a sua última tendência coincida com a minha – me parece, em teoria e prática, ter chegado apenas a Goethe e a Heine. Ou seja, só alcançou os chamados 'ritmos livres', mas ainda não chegou aos naturais!"; HOLZ 1899/sd, 28).

*Phantasmus* em que Holz deixa transparecer por que não identificava a sua poesia com os ritmos livres.

O realejo secreto que, segundo afirmei, ressoa aos seus ouvintes através de toda a nossa poesia até agora, também pode ser nitidamente ouvido nos chamados "ritmos livres". Por mim, eles podem ser considerados livres de tudo que quiserem, mas não daquele falso pathos que priva as palavras de seu valor original.<sup>134</sup>

Aqui Holz não explicita nenhuma diferença formal em relação à tradição fundada por Klopstock. O que ele afirma ter realizado nos versos do primeiro *Phantasmus* é abolir qualquer predeterminação da convenção sobre a escrita. Ele tem consciência de ter eliminado não só a métrica e a rima, mas também as restrições ao tipo de referencialidade e ao tipo de léxico que as convenções impunham até então à poesia. Neste ponto, pode-se entrever o que Holz considerava "natural" e que não reconhecia nos "ritmos livres" até então: a naturalidade de o ato da escrita poética incorporar todo e qualquer repertório linguístico e referencial, já que a exclusão apriorística de referentes e palavras e a restrição a certos *topoi*, imagens e conceitos considerados apropriados à poesia necessariamente restringiria o ato oni-inclusivo e abrangente a culminar numa codificação poética do mundo. Para Holz, a defesa da eliminação de parâmetros métricos e rítmicos do poema não era uma questão meramente formal, mas vinha acompanhada de uma reivindicação mais abrangente de liberação. O não holziano às convenções era, ao mesmo tempo, uma afirmação do ato irrestrito da escrita como processo de momentânea apreensão sensorial-linguística do que se apresenta à mente como codificável em linguagem.

Se Holz resgatou, do ponto de vista técnico, os "ritmos livres" surgidos um século e meio antes, isso não significa que os tenha utilizado

---

<sup>134</sup> „Der geheime Leierkasten, von dem ich behauptete, dass er für seiner (sic) Hörende durch unsere ganze bisherige Lyrik klänge, klingt deutlich auch aus jenen sogenannten "Freien Rhythmen". Sie mögen meinewegen von allem frei sein, von dem man wünscht, dass sie's sein sollen; nur nicht von jenem falschen Pathos, das die Worte um ihre ursprünglichen Werte bringt." (HOLZ 1899/sd, 28)

com a mesma função de predecessores como Klopstock, Goethe, Hölderlin, Novalis, Heine ou Nietzsche. Na tradição de ritmos livres até a virada do século XIX para o XX, a abolição de um padrão métrico, acentual e rítmico regular geralmente esteve ligada a uma lírica de alta densidade dramática, com tom exclamativo e interrogativo, ênfase retórica, fosse ela hínica, lírico-descritiva ou lírico-narrativa. A novidade de Arno Holz, no *Phantasus* de 1898, foi ter recorrido aos ritmos livres na criação uma poesia centrada na concretude, com referências cotidianas e urbanas. Talvez fosse a seguinte combinação que representasse um choque para os contemporâneos de Holz: por um lado, a exacerbação da ênfase poética por meio da suspensão da regularidade métrica e rítmica e, por outro, uma poética praticamente despojada do recurso metafórico e alusiva a discursos considerados até então alheios à poesia (discursos científico e historiográfico permeados por registros da fala cotidiana, paródias, episódios burlescos). Esta é, aliás, a única ressalva de Benoist-Hannapier aos "ritmos livres" holzianos:

Do que eu disse acima pode-se bem perceber que tenho os ritmos livres holzianos em alta estima. Não hesito em confessar isso, todavia com a ressalva de que a minha avaliação só se sustenta, sem reservas, do ponto de vista métrico. Com o conteúdo é um pouco diferente. Afinal, certos poemas "insolente-prosaicos" [como os denominou R. M. Meyer] com que nos confrontamos soam tão parodísticos que nos surge a dúvida de se eles são adequados a uma recitação compassada e se o poeta está falando a sério mesmo.<sup>135</sup>

---

<sup>135</sup> „Aus dem Obigen hat man wohl schon ersehen, dass ich die Holzschen freien Rhythmen sehr hoch schätze. Ich nehme keinen Anstand, es zu bekennen, doch mit der Einschränkung, dass diese meine Wertschätzung nur vom metrischen Standpunkt aus beinahe rückhaltlos ist. Mit dem Inhalt verhielte es sich ein bißchen anders. Denn manche ‚patzig-prosaische‘ Gedichte – wie sie R. M. Meyer bezeichnet hat – begegnen uns, die so parodistisch klingen, dass sie den Zweifel in uns aufsteigen lassen, ob sie bei taktmäßigem Vortrag zu gewinnen geeignet sind und ob der Dichter überhaupt mit ihnen vollen Ernst machte.“ (BENOIST-HANNAPIER 1905, 69)

Na bibliografia crítica sobre Arno Holz e *Phantasmus*, há mais um aspecto relevante para a diferenciação dos ritmos livres holzianos daqueles de seus predecessores. Para Hartwig Schultz, do ponto de vista rítmico, a diferença entre o *Phantasmus*, de Holz, a poesia clássico-romântica é que, "no lugar de um ritmo que oscila em ondas, se estabelece um rígido ritmo *staccato* com inúmeros represamentos e pausas" („Formal unterscheidet sich die Phantasmus-Lyrik von der klassisch-romantischen Lyrik in der Rhythmik. Anstelle eines wellenförmig schwingenden Rhythmus tritt ein harter Staccato-Rhythmus mit zahlreichen Stauungen und Pausen.”; SCHULTZ 1970: 102). Embora se refira à edição póstuma de *Phantasmus* (1961), marcada por frequentes interpolações enumerativas, a constatação de Schultz também é relevante para a apreciação do ritmo da edição de 1898/99. Se o ritmo das edições posteriores é marcado pelo *staccato* das enumerações, o *Phantasmus* original se deixa ritmar pelas pausas e silêncios indicados pelo corte dos versos e das entrelinhas. Em sua comparação entre os ritmos livres clássico-românticos e os holzianos, Schultz destaca mais um elemento fundamental para a compreensão da especificidade de *Phantasmus*: o fato de a "configuração rítmica de Holz se destinar primordialmente a apresentar momentos isolados dos processos temáticos", enquanto, na poesia lírica clássico-romântica, o ritmo teria a "função de transmitir uma atmosfera ou uma lei abrangentes".<sup>136</sup> Na verdade, o ritmo entrecortado por pausas e por momentos de represamento em *Phantasmus*, conforme diagnosticado por Schultz, está em consonância com a prática de destacar instantes distintos, identificada pelo crítico no poema. A nitidez com que esses momentos são emoldurados está em relação direta com as pausas, representadas pelos cortes dos versos e pelo espaço do silêncio, ou seja, pelo branco da página à margem dos versos centralizados na diagramação.

Neste ponto, cabe retomar uma referência central no *Phantasmus* de 1898/99, que permanece subjacente a algumas partes das edições posteriores: a arte e a poesia japonesas. Conforme já mencionado no

---

<sup>136</sup> „Die Rhythmusgestaltung von Holz ist primär darauf ausgerichtet, die Einzelmomente der inhaltlichen Vorgänge wiederzugeben. In der klassisch-romantischen Lyrik dagegen ist eine derartig differenzierte Rhythmusgestaltung nicht beabsichtigt. Der Rhythmus hat hier primär die Funktion, eine alles umfassende Stimmung, ein alles umfassendes Gesetz zu vermitteln. Die Einzelaspekte sollen sich dem Allgemeinen unterordnen.” (SCHULTZ 1970: 125)

primeiro capítulo, a primeira edição de *Phantasmus* deixa entrever traços do haiku japonês: a concisão verbal, a apreensão sensorial de fenômenos (visões instantâneas, *insights* sensoriais), a brevidade na captação dessas impressões, a justaposição de imagens em ritmo paratático e a estrutura de momento-surpresa desse gênero poético japonês. Sobre a matriz do haiku, Holz se exercita na captação de momentos urbanos, de recortes da natureza e de quadros interiores passíveis de emolduração, deixando a aparição das quatro estações permear o livro. O uso específico que Holz faz dos ritmos livres no *Phantasmus* de 1898/99 está associado a essa referência japonesa, algo que distancia os ritmos livres holzianos daqueles na tradição iniciada por Klopstock, cultivados em odes e hinos extáticos. O ritmo dos poemas se configura com a alternância da duração dos versos e das pausas, a temporalidade dos momentos de silêncio sendo enfatizada pelo branco da página. O que singulariza os ritmos livres holzianos da virada de século é a intervenção das dimensões espacial e temporal do texto no processo de leitura.

Um exemplo nítido dessa referência explícita à lírica breve japonesa é um poema da primeira edição de *Phantasmus* incorporado à de 1916 com alterações mínimas (o seccionamento de dois versos e a omissão de uma palavra), que resgata o conhecido haiku da rã, escrito por Bashô (1644-1694) provavelmente em 1686 (*furuike ya / kawazu tobikommu / mizu no oto*).

**Kein Laut.**

**Sem som.**

Nur die Pappeln flüster ...

Só os álamos murmuram...

Der alte Tümpel vor mir schwarz wie Tinte,

O **velho charco** adiante, **preto-tinta**,

**um** mich, **über** mir, von **allen Seiten**,

à **volta**, **acima**, de **todo lado**,

auf **Fledermausflügeln**,

sobre **asas de morcego**,

die **Nacht**,

a **noite**,

und nur **drüben noch**,



e **mais acima**,  
zwischen den beiden Weidenstümpfen,  
 entre **dois tocos de salgueiro**  
 die sich im **Dunkeln** wie **Drachen dehnen**,  
 estirados no **breu** como **dragões**,  
**matt**,  
**fosca**,  
**fahl**, verröchelnd,  
**opaca**, ofegante,  
 ein **letzter Schwefelstreif**.  
 uma **última réstia sulfúrica**.

Auf **ihm**, **scharf**, eine Silhouette: ein **Faun**, der die **Flöte bläst!**  
 No **alto**, **clara**, uma silhueta: um **fauno tocando flauta!**

Ich sehe **deutlich seine Finger**.  
**Vejo o delineio de seus dedos**.  
 Sie sind alle **zierlich gespreizt**  
**Todos afilando-se em fineza**  
 und die **beiden kleinsten** sogar **höchst kokett** **aufwärts** gebogen.  
 e os **dois menores**, com **graça máxima**, **arrebitados até**.  
 Das **graziöse Röhrchen quer** in ihrer **Mitte**  
**O grácil cilindro de viés ao centro**  
**schwebt fast waagrecht** über der **linken Schulter**.  
**paira quase horizontal** sobre o **ombro esquerdo**.  
 Auch die **rechte** sehe ich.  
**O direito** eu também **vejo**.  
Nur den Kopf nicht. Der **fehlt**. Der ist **runtergekullert**.  
 Só a **cabeça** que **não**. **Falta**. **Rolada abaixo**.  
 Der **liegt** seit **hundert Jahren schon**  
**Há um século já**, **ela jaz**  
**unten** im **Tümpel**.  
**lá embaixo** no **charco**.  
**Plitsch!** —? Ein **Frosch**.  
**Plitch!** —? Uma **rã**.

Ich bin zusammenges**ch**rocken.  
E **eu** me sobress**al**to.

Der **Streif drüben**,  
A **réstia acima**,  
**graublau**,  
**cinzazul**,  
**erlischt**,  
**extingue**,  
ich **fühle**, wie das **Wasser Kreise treibt**  
**sinto a água recuar em círculos**  
und die **uralte Steinbank**, auf **der** ich **sitze**,  
e o **velho banco de pedra**, no **qual** me **sento**,  
**schauert** mir **plötzlich** ihre **Kälte** bis ins **Genick** **hinauf!**  
me **arrepia** **assim** **repentino**, o seu **frio** até a **nuca!**

. . ? . .  
. . ? . .

**Nein. Nichts.** Nur die **Pappeln**.<sup>137</sup>  
**Não. Nada.** Só os **álamos**.<sup>138</sup>

Assim como esse, nenhum outro poema de Arno Holz pretende recompor um haiku em alemão, dispensando – de modo geral – traços fundamentais do gênero lírico japonês, como a limitação da extensão do poema e o sequenciamento não comentado de imagens e sensações. Em poemas mais breves do *Phantásus* de 1898/99 – como "Vor meinem

---

<sup>137</sup> Marcações no texto em alemão:

- *Negrito* = sílabas tônicas
- *Sublinhado* = sílabas semitônicas
- *Sem marcação* = sílabas átonas

<sup>138</sup> Marcações no texto em português:

- *Negrito* = sílabas tônicas
- *Sem marcação* = sílabas átonas

Fenster" (Heft 1)<sup>139</sup>, "Um mein erleuchtetes Schloß wehn Cypressen" (Heft 1), "Der Mond" (Heft 2), "Ich zeige dir den Mond durch einen Frühlingsbaum" (Heft 2), "In rote Fixsternwälder, die verbluten" (Heft 2) – ele adere, por exemplo, à estrutura triádica do haiku. Em muitos outros, ele mantém presente a referência às quatro estações do ano. No entanto, o que Holz assimila da poesia japonesa é a justaposição assindética de imagens, um encadeamento de quadros isolados. O poema reproduzido acima, por exemplo – mesmo afastando-se da concretude das imagens e fazendo uso de metáforas e símiles, mesmo optando por construir um cenário relativamente complexo, mesmo utilizando sequências de adjetivos que pouco contribuem para a nitidez da cena, mesmo abandonando o tempo presente da observação para recuperar fatos passados –, ainda deixa transparecer a referência ao haiku no sequenciamento das cenas e no gesto descritivo.<sup>140</sup> Mais do que isso, as imagens que o poema encadeia podem ser vistas como três *tableaux* nitidamente emoldurados, compostos por imagens encadeadas, numa estrutura *mise-en-abyme*, que explicita a consciência metapoética em relação ao gênero lírico referido.

Na tradução do *Phantasus* de 1898/99, parece essencial manter o sequenciamento das imagens no poema e no verso, já que os quadros são revelados linha a linha, como a exibição gradativa da pintura e da caligrafia no desenrolar de um *kakemono*. O encadeamento sequencial de imagens se tornará uma questão ainda mais relevante nas edições posteriores à primeira, aspecto este a ser retomado adiante. Ainda mais constitutiva da configuração dos poemas no *Phantasus* de 1898/99 é a segmentação dos versos, geralmente coincidente com a estrutura sintagmática das frases. É no limite de uma linha para a outra, no intervalo entre o fim de um sintagma e o início do próximo que se revela a processualidade na composição das imagens. Disso decorre, portanto, a necessidade de manter a integridade e a posição dos versos e das pausas,

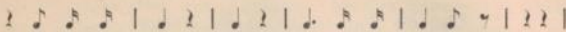
---

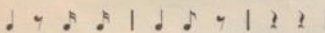
<sup>139</sup> Os títulos de poemas ou de fragmentos de *Phantasus* pertencentes às edições de 1898/99 e 1916, citados neste estudo, correspondem ao primeiro verso ou a parte dele.

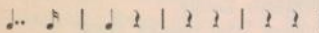
<sup>140</sup> O grau de detalhamento da cena e a ênfase ao posicionamento espacial das imagens, verificáveis no poema "Kein Laut / Sem som", também remetem ao *Sekundenstil* inventada e praticada por Holz em seus textos narrativos escritos em coautoria com Johannes Schlaf nos anos 1880. A prática do *Sekundenstil* por Holz é anterior ao seu contato com a lírica e com a gravura japonesas.

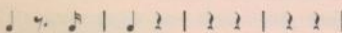
encontrem-se estas ao fim das linhas ou entre as mesmas. Benoist-Hanappier já havia observado que, "em Holz, os fins dos versos correspondem a pausas bastante longas" („Bei [Holz] entsprechen die Versabschlüsse stets ziemlich langen Pausen.“; BENOIST-HANNAPPIER 1905, 65). A incorporação das pausas à determinação da temporalidade do poema parece, portanto, imprescindível para a apreciação dos ritmos livres originários do primeiro *Phantasus*. Nesse sentido, Benoist-Hanappier é um dos poucos que oferece uma chave, incluindo – na notação rítmica dos poemas holzianos – a duração do silêncio (HANAPPIER 1905: 85):

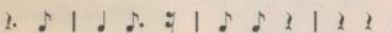
## Holz (I, 14).

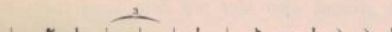

  
 Ü - ber die Welt hin ziehen die Wolken.

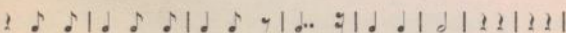

  
 Grün durch die Wälder

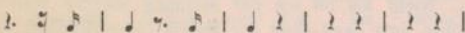

  
 fließt ihr Licht.

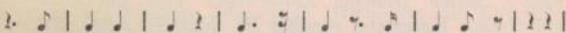

  
 Herz, ver - gifs!

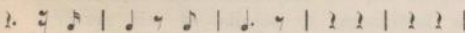

  
 In stiller Sonne



  
 webt linderndster Zauber,

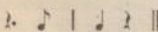

  
 un - ter wehenden Blumen blüht tausend Trost.


  
 Ver - gifs! Ver - gifs!


  
 Aus fernem Grund pfeift, horch ein Vo - gel . . .


  
 Er singt sein Lied.


  
 Das Lied vom Glück!


  
 Vom Glück.

Por meio da notação musical, que permite a marcação das tônicas que iniciam cada compasso como semínimas (ou como mínimas, quando a sua tonicidade é dotada de uma duração mais longa) e das átonas com colcheias ou semicolcheias, Benoist-Hanappier pretende revelar a isometria dos compassos do poema. Nessa notação, pautada não pelo cronômetro, mas sim pelo ato (imaginado) da recitação e, portanto, não livre de subjetividade, as pausas ou as respirações são constituintes do ritmo e da significação do poema. A ideia não é indicar que o poema seja dotado de uma estrutura temporal fixa; muito pelo contrário, trata-se de revelar que a construção dos versos deixa margem para que a duração dos compassos do poema seja equiparada na leitura ou recitação, por meio de pausas e de prolongamentos, de modo que os compassos menos densos possam ser estendidos e os mais extensos, comprimidos. Ao assimilar o ato da leitura como elemento constituinte de ritmo, Benoist-Hanappier faz jus à ideia holziana de conceber o texto tipográfico como uma partitura.<sup>141</sup>

Ao analisar o ritmo da última edição de *Phantasmus* póstumo, – que, após os experimentos com o verso livre na edição de 1916, leva adiante a tendência do *Phantasmus* de 1925 em retornar aos ritmos livres e pontualmente até a reminiscências métricas –, o germanista Hartwig Schultz estranha o fato de os filólogos contemporâneos de Holz não reconhecerem nenhum padrão versificatório em *Phantasmus*, reduzindo-o a um texto em prosa.

Os desvios da estrutura isométrica são tão raros no interior dos versos mais longos de *Phantasmus* que é o caso de se perguntar por que [o germanista suíço Andreas] Heusler duvidou do compassamento dos ritmos holzianos. O que motivou a crítica de Heusler provavelmente não devem ter sido os raros distúrbios ocasionados pela mudança de compasso, mas sim as unidades de linhas mais breves. É nos versos curtos que fracassa a tentativa de ler os versos de *Phantasmus* como ritmos livres de cunho

---

<sup>141</sup> Cf. HOLZ 1899/sd: 28: "O que posso oferecer desse modo, eu sei, são apenas notas, de certa forma. A música de dentro delas, cada um que saiba ler esses hieróglifos terá que extrair sozinho." („Was ich auf diese Weise geben kann, ich weiß, sind gewissermaßen nur Noten. Die Musik aus ihnen muß sich jeder, der solche Hieroglyphen zu lesen versteht, alleine machen.“)

clássico-romântico. O esquema versificatório segundo Heusler não dá nenhuma indicação de pausa no final da linha. A construção de linhas do poema impresso é simplesmente repetida na escrita codificada.<sup>142</sup>

Esse é mais um posicionamento crítico a respeito da técnica holziana de segmentação de versos, singular em sua época. Tanto a ocupação de um verso todo com uma única palavra, muitas vezes sem peso semântico, quanto o uso extensivo do *enjambement* e a interrupção do fluxo sintático em momentos inusitados tornam a "linha" do poema holziano, de fato, "a unidade última de ritmização".

Com base nas questões expostas e discutidas até agora, propõe-se tratar os poemas da primeira edição de *Phantásus* (tendo sido eles publicados em 1898/99 ou, levemente modificados, em edições posteriores) como ritmos livres. Dada a singularidade da segmentação versificatória em Holz, considera-se recomendável o empenho do tradutor em manter, sempre que possível, a integridade dos versos, sem transferir palavras de um para o outro ou deslocar linhas, além do empenho em reproduzir o corte exato no fim de cada verso. Pelos motivos mencionados acima, a serem aprofundados mais adiante, a tradução também pretende seguir, na medida do possível, o sequenciamento das imagens nos versos e no poema. Quanto à tendência de equiparação isométrica entre os compassos, diagnosticada por Benoist-Hanappier nos ritmos livres holzianos, a correspondência na tradução se torna menos factível. Afinal, o que marca a divisão de compassos é a cadência prosódica de cada idioma. Além disso, a tentativa de criar uma isometria análoga de compassos implicaria alterações lexicais drásticas demais e a recorrência a estruturas sintáticas pouco usuais. Isso representaria interferências

---

<sup>142</sup> „Die Abweichungen von der isometrischen Struktur sind im Versinnern der längeren Phantásusverse so selten, dass sich die Frage stellt, warum Heusler die Takthaltigkeit der Holzschen Rhythmen bezweifelt. Den Anlass für die Kritik Heuslers bieten wahrscheinlich nicht diese seltenen Störungen durch Taktwechsel, sondern die kurzen Zeileneinheiten. An den kurzen Versabschnitten scheitert der Versuch, die Phantásusverse als freie Rhythmen klassisch-romantischer Prägung zu lesen. Das Versschema nach Heusler gibt keine Anweisung für Pause am Zeilenende. Der Zeilenaufbau des gedruckten Gedichts wird in der Zeichenschrift einfach wiederholt.” (SCHULTZ 1970: 98, sobre o *Phantásus* de 1961).

contraproducentes dentro de uma proposta rítmica intimamente dependente da prosódia da língua falada e/ou lida em voz alta. Sendo assim, a presente tradução atentar-se-á para uma correspondência ao número de acentos mais fortes, a cada verso. Mesmo que a distribuição das sílabas átonas entre as tônicas seja diferente da do texto em alemão, a estipulação de uma correspondência acentual centrada no número de sílabas de maior tonicidade garante, pelo menos de modo geral, uma correlação com a pulsação da linha (*Zeile*) holziana. A definição do número de tônicas não deixa de ter um grau de artificialidade, pois a gradação de tonicidade em alemão não se restringe a tônicas e átonas, passando por uma distinção bem mais sutil entre tipos de semitonicidade e alguns casos de supertonicidade. A experiência tradutória indica que as semitônicas em alemão acabam se convertendo em tônicas em português – embora pontualmente também ocorra o contrário. Apesar de a correspondência de tonicidade não ser absolutamente precisa, a manutenção do número de (semi)tônicas garante uma simetria nítida em relação ao poema em alemão, pois o número análogo de ictos tende a contribuir para a criação de um padrão de recorrência, enquanto o preenchimento livre dos intervalos entre os ictos (*freie Füllung*) colabora para a modulação rítmica do padrão. A tradução do poema "Kein Laut" / "Sem som" (vide acima), na qual se marcam as tônicas e semitônicas prosódicas na versão alemã e as tônicas na versão em português, evidencia uma correspondência com o original quanto ao número de acentos por verso. Em ambas as línguas, como se nota, os ictos prosódicos tendem a coincidir com as sílabas tônicas de palavras com teor semântico mais significativo (substantivos, verbos, adjetivos).

Nos ritmos livres criados por Arno Holz na virada de século, também se nota mais um traço recorrente: momentos dipódicos, em que a sequência de tônica / semitônica ou semitônica / tônica se revela estruturadora de uma cadência ascendente ou descendente. Nesse contexto acentual, um padrão recorrente e observável em inúmeros poemas do *Phantasia* de 1898/99 é a simetria entre compasso ascendente e compasso descendente (ou vice-versa), que tendem a iniciar e finalizar a linha, respectivamente – simetria essa intensificada visualmente pela centralização dos versos na diagramação. No poema abaixo ("Im Tiergarten" / "No Tiergarten") notam-se alguns momentos dipódicos, sejam eles simétricos (*Im Tiergarten, auf einer Bank:* descendente/ascendente: √; *Aus den hohen Uferulmen:*



ascendente/descendente: ^) ou não (*Über die **Brücke**, langsam Schritt, reitet ein **Leutnant***: sequência de ascendentes: ///). Note-se também que esse poema contém reminiscências métricas, como este verso regularmente binário, dotado de uma dipodia iâmbica, mantida na tradução: *den **Himmel spiegelnd**, **beide Ufer leise schaukelnd***. Considerando-se a dificuldade de criar, em português, estruturas dipódicas nítidas de tônicas e semitônicas que têm como fundo as átonas, a tradução intensifica – conforme demonstram abaixo as marcações em cores – a textura sonora de aliterações, assonâncias e rimas internas já incipiente no texto em alemão. A ideia é, além de corresponder ao original quanto à cadência de cada verso por meio da distribuição de um número semelhante de tônicas, criar estruturas de paralelismo sonoro que substituam, com outros meios, a dipodia prosódica. Apesar de a matéria fônica gerada por assonâncias, aliterações e rimas internas ser bem mais marcante, na leitura, do que a cadência pontualmente dipódica dos ritmos livres holzianos, ela representa um recurso de compensação. Afinal, sem essa textura fônica, o poema em português ficaria bem mais próximo da prosa do que o original holziano.

Im **Tiergarten**, auf einer **Bank**,  
 No **Tiergarten**, em um **banco**,  
 sitze ich und **rauche**;  
 eu **sentado**, **fumando**,  
 und **freue mich** über die **schöne Vormittagssonne**!  
**aprecio** o **lindo sol** de **quase meio-dia**!

**Vor** mir, **glitzernd**, der **Kanal**:  
 À **frente**, **faiscante**, o **canal**  
 den **Himmel spiegelnd**, **beide Ufer leise schaukelnd**.  
**relete** o **céu**, **embala calmo** as **duas margens**.

Über die **Brücke**, langsam Schritt, reitet ein Leutnant.  
**Através** da **ponte**, a **passo lento**, **troieia** um **tenente**.

Unter ihm,  
**Abaixo**,  
zwischen den **dunklen**, **schwimmenden Kastanienkronen**,  
**entre coroas** de **castanheiras** que **flutuam turvas**,  
**pfropfenzieherartig** ins **Wasser gedreht**,

contorcido na água como saca-rolha,  
 den Kragen siegellackrot,  
 colarinho vermelho-lacre,  
 sein Spiegelbild.  
 ele no espelho.

Aus den hohen Uferulmen  
 Dos olmos altos à água  
 schmettern die Finken,  
 precipitam-se pintassilgos  
 vom nahen Zoo,  
 do zoológico próximo,  
 verliebt,  
 enamorados,  
 erhebt sich ein Affengequitsch,  
 um guincho de símio se empina,  
 ein ganz wahrhaftiger, wahrer und wirklicher Kuckuck,  
 um verídico e vero ruco de verdade  
 irgendwo,  
 cucula,  
 ruft.<sup>143</sup>  
 algures.<sup>144</sup>

Após apresentar os ritmos livres cultivados por Arno Holz na primeira versão de *Phantasia*, cumpre agora destacar algumas implicações da transformação de uma coletânea de poemas isolados (1898/99 e 1913) em um poema contínuo (1916). No processo de

---

<sup>143</sup> Marcações no texto em alemão:

- Negrito = sílabas tônicas
- Sublinhado = sílabas semitônicas
- Sem marcação = sílabas átonas
- Letras em vermelho = aliterações
- Sílabas com marcação colorida = assonâncias

<sup>144</sup> Marcações no texto em português:

- Negrito = sílabas tônicas
- Sem marcação = sílabas átonas
- Palavras sublinhadas = paralelismo fônico
- Letras em vermelho = aliterações
- Sílabas com marcação colorida = assonâncias

reaproveitamento dos poemas da primeira edição para a edição de 1916, Holz ora mantém poemas praticamente intactos, salvo cortes ou acréscimos esporádicos, ora os exclui, ora os amplia, seja por meio da inserção de poucos versos, algo que ainda permite o reconhecimento dos ritmos livres entre as interpolações, seja por meio do acréscimo de centenas de linhas entre os versos do poema original, o que explode (ou seja, rompe de dentro para fora) a forma dos ritmos livres e torna irrelevante a cadência dos poucos versos remanescentes de 1898.<sup>145</sup> Para o tradutor da edição de 1916, de todos esses casos, os únicos relevantes são os poemas mantidos integral ou parcialmente nas edições posteriores a 1898/99. Quanto a esse tipo textual, a amostra traduzida neste estudo abrange os seguintes poemas: "Im Tiergarten" / "No Tiergarten"; "Hinter blühenden Apfelbaumzweigen" / "Através de ramos de macieira em flor"; "Am hohen Himmel" / "Céu acima"; "Kein Laut" / "Sem som"; "Ich öffne ein kleines Gitter" / "Abro um baixo gradeado"; "Horche nicht hinter die Dinge" / "Não ausculte as coisas"; "Sieben Septillionen Jahre" / "Por sete setilhões de anos".

Quanto à estruturação rítmica do texto, aspecto aqui discutido, o processo de reescrita e expansão de *Phantastus* até a edição de 1916 tem algumas implicações significativas. À parte dos poemas remanescentes de 1898/99, Holz abandona, a partir de 1916, a cadência com tendência de equiparação isométrica entre os compassos, característica dos ritmos livres, e a coincidência entre as pausas e os limites dos sintagmas, ou seja, a coincidência entre as segmentações sintática e versificatória. Nos poemas isolados da primeira edição, os versos marcam nitidamente a estrutura sintática, o que passará a deixar de ocorrer a partir de 1916. A prática, em parte obstinada, da enumeração de vocábulos e o crescente intrincamento sintático acabam por desfigurar a cadência prosódico-sintagmática reconhecível nos ritmos livres. Apesar de Holz não romper a integridade sintática, como o fariam os poetas expressionistas, as suas frases e os seus versos são, em parte, estendidos ao limite da ilegibilidade, de modo que se rompem as correspondências entre a linha prosódico-versificatória e o fio condutor sintático. A partir de 1916, o "duplo contínuo" da poesia holziana se caracteriza menos pela harmonia do que pelo conflito entre os fios condutores da frase e do verso, que passam a se

---

<sup>145</sup> Para um panorama das reminiscências da edição de 1898/99 na de 1916 e para uma descrição mais minuciosa do processo de reescrita do *Phantastus* nesse período, ver GEISENDÖRFER 1962: 59-67.

desestruturar reciprocamente. As frases, tornadas praticamente irreconhecíveis pela extrema expansão e pelas interpolações, deixam de ser pronunciáveis com o fôlego de uma simples enunciação; parecem mais derivar do gesto de construção e de cifração da escrita, que prescinde da pronunciabilidade do enunciado. Os períodos estendidos pela enumeração de adjetivos ou de verbos, por exemplo, não são cadenciáveis como se fizessem parte de uma linguagem destinada à comunicação, mas trazem marcas dos movimentos de formulação e reformulação, de correção e de especificação característicos do processo de (re)escrita; o que os move é o fluxo de contaminações semânticas e sonoras de vocábulo para vocábulo.

Ao abandonar os ritmos livres, Holz expõe a processualidade do ato de escrever como produto textual. No lugar do encadeamento de imagens nitidamente emolduradas pela segmentação de versos e estrofes e no lugar da depuração de uma forma espacialmente visualizável, ele adere à apreensão de processos de consciência que perpassam o ato da escrita e tendem a tornar difusa a configuração das imagens.

Da so in Hinterindien rum,  
wenn ich mich heimlich, haarscharf belausche,  
wenn ich mir alles ganz genau, von Grund aus und bis ins Letzte überlege  
und mir nicht gradezu, um mich selbst zu betümpeln, einfach ein X für ein U vormache,  
aber ja,  
ganz gewiß, zweifellos,  
muß ich schon mal, irgendwie, gelebt haben!

(HOLZ 1916: XXX)

Lá para os lados da Indochina,  
se eu me espreitar secreto, de fio a pavio,  
se examinar exato, tudo, do fundo ao último,  
sem tentar contrafazer, apenas para me lograr, um X em U,  
como não,  
com toda certeza, sem dúvida alguma,  
já devo, de algum modo, ter vivido lá!

Nesse exemplo, os cinco versos interiores interrompem o fluxo direto da frase delimitada pelo primeiro e pelo último verso. Além disso, o paralelismo estrutural entre o segundo, terceiro e quarto versos pode sugerir que o autor não está selecionando a melhor variante entre frases que lhe cruzaram a mente e que cumprem a mesma função referencial, mas sim incorporando-as – todas – como parte do poema e, assim, fixando

como texto a própria busca da linguagem. Isso também se aplica à enumeração de nomes e verbos em *Phantastus*: por um lado, a busca de um repertório de sinonímia, por agrupamento semântico, sugere um gesto de compilação a partir de dicionários e enciclopédias (uma etapa que fazia parte do processo de composição de *Phantastus*, como já referido no primeiro capítulo), ou seja, um momento precedente ao ato da escrita; por outro lado, em muitos momentos, as palavras passam a se encadear por similaridade sonora, como se uma evocasse a próxima, e como se o movimento da escrita se sobrepusesse a uma concepção do texto e fosse – ele mesmo – o texto. Por tudo isso que aqui se conclui, o *Phantastus* de 1916 requer uma proposta bastante diversa da que se apresenta, neste estudo, para os ritmos livres.

### 2.2.1.2. Arno Holz e o verso livre

Em sua "monumentalidade aditiva" [CLOSS 1947, 163], o *Phantastus* de 1916 se caracteriza não apenas pela longa extensão das frases, mas também pela grande extensibilidade dos versos, que podem variar de uma até mais de cinquenta sílabas, graças ao formato superdimensionado do livro. Evidentemente, a expansão apagou as precisas marcas de compassamento dos ritmos livres, tornando problemática a compreensão de seu caráter como verso. As polêmicas em torno de *Phantastus*, em meados da segunda década do século XX, são documentos significativos da discussão sobre a legitimidade do verso livre na Alemanha.

Os versos excessivamente longos foram criticados desde os contemporâneos de Holz até críticos mais recentes,<sup>146</sup> sobretudo por

---

<sup>146</sup> Friedrich Georg Jünger estipula como limite para a extensão do verso seis compassos com dezessete sílabas ao todo. Ele condena versos mais longos, pelo fato de esses negligenciarem a lei do retorno e de transferirem para a frase o domínio sobre o poema. A consequência seria, segundo Jünger, uma prosa ritmada. Para mais detalhes, ver JÜNGER 1987: 77.

Erwin Arndt, por sua vez, atribui a Arno Holz um "estilo de linhas livre" e deixa de reconhecê-los como verso. Ele acha que a diagramação dos versos por um eixo central não passa de um agrupamento meramente óptico de linhas, negando a Holz a habilidade de uma configuração versificatória viva. Ver ARNDT 1986, 194.

representarem um risco de desintegração do verso em prosa.<sup>147</sup> O crítico que desmente isso com bons argumentos, no caso de *Phantasmus*, é Wentzlaff-Eggebert:

Esses textos não podem ser simplesmente classificados como prosa, pois a segmentação em linhas se sobrepõe à estruturação sintática existente. Além disso, em decorrência da constante alternância de extensão da linha, surge uma multiplicidade de processos rítmicos. Nos versos mais longos, por exemplo, a pausa que marca o fim da linha amarra melhor a sequência de palavras, enquanto o valor das sílabas avulsas fica mais nítido nas linhas mais breves. Em caso de uma redução extrema da extensão da linha, eventualmente também se destacam outras palavras átonas na frase.<sup>148</sup>

De fato, ao se distanciar dos ritmos livres, Arno Holz adere convictamente ao verso livre, sendo considerado um de seus primeiros introdutores na poesia alemã. A abolição da métrica por Arno Holz, um poeta que, por sinal, não absorveu o conceito de verso livre em seus escritos teóricos, pressupõe uma defesa do ritmo. À métrica, Arno Holz opõe radicalmente a rítmica, considerando-as mutuamente excludentes.<sup>149</sup> Ele define ritmo como "a permanente necessidade de

---

<sup>147</sup> Essa é, na verdade, a crítica que Holz faz a Walt Whitman, cuja poesia "do ponto de vista meramente técnico, não passaria de uma mixórdia de ritmo livre e prosa". („Die Lyrik Walt Whitmans, rein technisch, blieb ein Mischmasch aus freiem Rhythmus und Prosa.“; HOLZ 1899/sd: 46).

<sup>148</sup> „Diese Texte können [...] nicht einfach als Prosa eingestuft werden, weil die Aufteilung in Zeilen die vorgegebenen syntaktischen Strukturierung überlagert. Dabei ergibt sich wegen der ständig wechselnden Zeilenlänge eine Vielfalt rhythmischer Abläufe: Insbesondere wird durch die immer das Ende einer Zeile markierende Sprechpause in längeren Zeilen die Wortfolge stärker zusammengefasst, während in den Kurzzeilen die Wertigkeiten der Einzelsilben stärker hervortreten; bei extremer Reduzierung der Zeilenlänge können schließlich auch sonst im Satz unbetonte Wörter hervorgehoben werden.“ (WENTZLAFF-EGGEBERT 1984: 23).

<sup>149</sup> Em referência ao *Phantasmus* de 1916, Holz escreve o seguinte a Dr. Franz Servaes, em carta de 5 de março de 1917: "Para que escrever, se nem o próprio

forma [...] que sempre renasce das coisas".<sup>150</sup> Além de se voltar contra a arbitrariedade de elementos formais e retóricos anteriores ao processo de criação do texto, Holz aponta em diversos momentos que a forma – ou o que ele considera a "forma necessária" – só se configura durante a busca, ou seja, no processo de composição:

Até agora, todo artista da palavra já encontrava algo entre si e aquilo que queria expressar. Uma configuração formal e métrica estereotípica que ele aceitava de cara ou, no máximo [...], variava minimamente! Numa forma que lhe fora transmitida ele espregia o seu conteúdo arbitrariamente, em vez de – pelo contrário – deixar a forma ainda não existente, ainda buscada, crescer necessariamente de dentro de seu conteúdo.<sup>151</sup>

---

crítico lê? 'Que ritmo é esse que não aspira a uniformidade?' 'Que preto é esse que não aspira a nenhum branco?' Ritmo não é metro e metro não é ritmo, mesmo que frequentemente eles sejam confundidos!" („Wozu schreibt man, wenn einen nicht einmal – sein Kritiker liest? 'Was ist das für ein Rhythmus, der ... keinerlei Gleichmaß anstrebt?' Sie hätten beinahe ebenso gut fragen können: 'Was ist das für ein Schwarz, das ... keinerlei Weiß anstrebt?' Rhythmus ist nicht Metrum und Metrum ist nicht Rhythmus, und wenn sie auch noch so oft miteinander verwechselt werden!"; HOLZ 1948: 229.)

<sup>150</sup> "Foi essa métrica que eu destruí, estabelecendo – em compensação – o seu oposto diametral. A saber, a rítmica. Ou seja: a permanente e mais complicada necessidade que sempre renasce das coisas, em lugar do que vigorava até então: a primitiva arbitrariedade que nunca, ou só de vez em quando, no máximo, concidia com as coisas, mesmo assim *a posteriori* e como se por acaso!" („Diese Metrik zerbrach ich und setzte dafür ihr diametrales Gegenteil. Nämlich Rhythmik. Das heißt: permanente, sich immer wieder aus den Dingen neu gebärende, komplizierteste Formnotwendigkeit, statt, wie bisher, primitiver, mit den Dingen nie, oder nur höchstens ab und zu, nachträglich und wie durch Zufall koinzidierende Willkür!"; HOLZ 1925-X: 472f.).

<sup>151</sup> „Jeder Wortkünstler bisher fand zwischen sich und dem, was er ausdrücken wollte, bereits immer etwas vor. Ein formales, metrisches Schablonengebilde, das er entweder glatt akzeptierte, oder höchstens – aber er musste dann schon ein sogenannt sehr 'starkes Talent' oder gar ene Art 'kleines Genie' sein – minimal variierte! In eine ihm überlieferte Form presste er willkürlich seinen Inhalt, statt umgekehrt, wie ich dieses verlange, die erst gesuchte, noch gar nicht vorhandene Form aus seinem Inhalt unwillkürlich, dafür aber um so notwendiger erst

A dicotomia entre "necessidade" (*Notwendigkeit*) e "arbitrariedade" (*Willkür*), como eixo de reflexão sobre o moderno, tem precedentes na tradição alemã.<sup>152</sup> Ao mencionar – em sua discussão sobre a abolição da métrica – a "necessidade" como uma espécie de relação motivada, não-arbitrária, Arno Holz está se referindo ao processo de criação, à verbalização de uma dinâmica perceptivo-verbal. Ele não está questionando a arbitrariedade que rege a relação entre referente e palavra, mas sim qualquer fator arbitrário que se interponha entre a dinâmica da criação poética e o texto. Assim, Holz reivindica um "ritmo vivificado apenas por aquilo que esteja agonizando por expressão" („einen Rhythmus, der nur noch durch Das lebt, was durch ihn zum Ausdruck ringt“; HOLZ 1899/sd: 24), ou seja, um ritmo no qual se imprima a metamorfose do ainda-não-verbal numa forma verbal. O que ele postula, portanto, é a eliminação de quaisquer artifícios poéticos predeterminados, a fim de que a configuração textual possa ser um registro direto do

---

wachsen zu lassen.” (IDEE 1918/1919 IN HOLZ 1921, uma reimpressão de IDEE 1918/1919: 14-15)

<sup>152</sup> Os conceitos de "arbitrariedade" (*Willkür*) e necessidade (*Notwendigkeit*) são constitutivos da reflexão primeiro-romântica alemã sobre criação literária, especialmente para Friedrich Schlegel. Ambos os conceitos perpassam seus Fragmentos publicados nos últimos anos do século XVIII nas revistas *Lyceum der schönen Künste* (Berlim) und *Athenäum* (Berlim). No 37º dos *Kritische Fragmente* (Fragmentos Críticos), publicados na revista *Lyceum*, Schlegel se refere a três erros dos quais o escritor teria que se resguardar: "O que parece e deve aparecer arbitrariedade incondicional, e consequentemente irracionalidade ou super-racionalidade deve, no fundo, contudo, ser absolutamente necessário e racional; do contrário, o capricho se torna obstinação, surge a iliberalidade, e a autorrestrição se torna autoaniquilação. Segundo: não se deve se precipitar demais com a autorrestrição, e apenas abrir espaço para a autocriação, para a invenção e para o entusiasmo quando ela estiver finalizada. Terceiro: não se deve exagerar na autorrestrição." („Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen, und erst der Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben.“; SCHLEGEL 1967: 151).



engendramento da palavra: "o ritmo necessário [...] cresce a cada vez, novo, a partir do conteúdo, como se antes dele nada tivesse sido escrito".<sup>153</sup> E é nisso que consistiria a dificuldade do verso livre, em comparação com o verso em formas fixas:

Na forma antiga, o difícil é essencialmente a forma em si. E essa dificuldade pode ser superada. Afinal, ela é, no fundo, artesanal. Na nova forma, a dificuldade já começa antes e é mais profunda. Ela consiste essencialmente em que se tenha uma noção clara. E esse ponto já é menos artesanal. Tendo a noção, contudo, a forma flui dela como se por si só; ela deixa de ser imposta a bel-prazer, tornando-se necessária.<sup>154</sup>

A exegese, acima apresentada, da dicotomia entre "arbitrário" e "necessário" na reflexão poetológica de Arno Holz não deixará de ter consequências para a compreensão do processo tradutório de *Phantasmus*, considerando que a tradução proposta neste estudo pretende se alinhar ao repertório estético do autor. Analogamente à concepção holziana de obra de arte verbal como a impressão imediata de uma dinâmica de verbalização, a presente tradução se reportará mais diretamente ao engendramento poético de *Phantasmus* do que a uma superfície textual, propondo-se a gerar de novo, em outra língua, a dinâmica da escrita holziana. Se o ritmo, seguindo a conceituação de Arno Holz, é o captador dessa dinâmica rumo à palavra, a reelaboração rítmica de *Phantasmus* na tradução não será uma tentativa de reproduzir em português os efeitos rítmicos do texto alemão. Não se tratará de buscar uma simetria de efeitos por meio de paralelos pontuais entre o texto em alemão e o texto em

---

<sup>153</sup> „Der notwendige Rhythmus [...] wächst, als wäre vor ihm irgend etwas andres noch nie geschrieben worden, jedes Mal neu aus dem Inhalt.“ (HOLZ 1899/sd: 45)

<sup>154</sup> „Bei der älteren Form liegt das Schwierige wesentlich in der Form selbst. Und dieses Schwierige lässt sich überwinden. Denn es ist im Grunde handwerklich. Bei der neuen Form setzt die Schwierigkeit bereits früher ein und sitzt hier tiefer. Sie besteht im Wesentlichen darin, dass man vor allem seine Vorstellung klar hat. Und dieser Punkt ist bereits weniger handwerklich. Hat man aber erst diese, so fließt die Form aus ihr gradezu von selbst; sie ist dann nicht mehr in unser Belieben gestellt, sondern notwendig.“ (HOLZ 1899/sd: 49-50)

português, mas sim de encontrar – com os parâmetros similares aos do *Phantásus* alemão – uma dinâmica rítmica própria da tradução.

Para a definição dos parâmetros de engendramento rítmico no *Phantásus* de 1916, as tradições germanísticas de análise rítmico-versificatória se mostraram pouco operatórias. Dos estudos versificatórios existentes sobre o ritmo (dos quais poucos abordam diretamente o verso livre), destacam-se duas linhas de análise: uma que se atém a parâmetros acústicos e musicais e uma que se dedica a registrar os modos de desdobramento do fraseado. A primeira se reporta a germanistas como Andreas Heusler (1865-1940), cujos estudos rítmicos mobilizam conceitos acústico-musicais (tonalidade do som, melodia) e fonéticos (duração, intensidade, altura da voz, articulação), propondo a divisão do verso em compassos musicais e uso da notação musical para representação das relações de acento e duração, e como Franz Saran (1866-1931), discípulo de Eduard Sievers (1850 – 1932), que se orienta por parâmetros como acentuação, melodia, velocidade, modos articulatorios, entre outros. Essa linha enfatiza a realização oral do texto como fator rítmico e tenta apreender fenômenos dificilmente sistematizáveis na época, como ênfase e intonação. Paralelamente a esse tipo de estudo se encontram, na tradição germanística, abordagens que tentam criar uma tipologia rítmica de acordo com o fraseado. Exemplos dessa linhagem são as análises de Fritz Lockemann, cuja classificação compreende os seguintes tipos: ritmo da frase em prosa (*Prosarhythmus / Satzrhythmus*), ritmo adensado de segmentação (*Ballungs-Gliederungsrhythmus*), ritmo de segmentação livre (*freier Gliederungsrhythmus*) e ritmo métrico de segmentação (*metrischer Gliederungsrhythmus*). Wolfgang Kayser, outro expoente dessa linhagem, chega a uma classificação menos técnica e mais expressiva para a apreensão de processos de significação literária: ritmo fluente (*fließender Rhythmus*), ritmo construtivo (*bauender Rhythmus*), ritmo repesado (*gestauter Rhythmus*) e ritmo corrente (*strömender Rhythmus*). Por mais esclarecedoras que essas teorias possam ser para a compreensão global de fenômenos rítmicos da linguagem, elas passam ao largo de uma apreensão do funcionamento do verso livre.

Entre as inúmeras abordagens existentes sobre a constituição do verso livre, foi a contribuição teórica do poeta e professor estadunidense Charles O. Hartman – *Free Verse – An essay on prosody* – que revelou mais afinidade com questões centrais para a apreensão do ritmo do verso

no *Phantassus* de 1916. Essa afinidade consistiria no estabelecimento de uma relação entre verso e prosódia (que, aliás, também é o foco de Benoist-Hanappier na análise dos ritmos livres, aqui adotada para a análise dos versos da primeira edição de *Phantassus*). Para Hartman, a abolição da convenção métrica na poesia levou os poetas a fundamentarem seus textos em outra convenção que rege tanto o verso quanto a linguagem em geral: a prosódia.<sup>155</sup> Sintetizando sua abordagem do verso livre, Hartman afirma:

O verso livre, como todo verso, é ordenado prosodicamente e não sem propósito: essa é a minha premissa básica. Para funcionar como significado, o ritmo deve ser prosodicamente ordenado e algumas convenções devem endossar essa ordem [...]. A fim de ver como o verso livre realmente funciona, teremos que indagar quais convenções restam após as regras métricas serem abandonadas. [...] Na verdade, "livre" é sinônimo de "não-métrico", de modo que se conclui que a prosódia do verso livre é organização rítmica conforme parâmetros não-numéricos.<sup>156</sup>

---

<sup>155</sup> "Afinal, 'verso livre' é livre somente em um sentido espacial. Escrevem-se poemas em verso de modo que os ritmos de linguagem possam contribuir para o significado como um todo do poema; e é a prosódia de um tipo ou de outro que converte o ritmo em significado. [...] A prosódia depende de convenções. Eliminar apenas as convenções do metro lança o poeta de volta à aquelas que definem o verso e governam a linguagem de modo geral." ("Ultimately, 'free verse' is 'free' only in a spacial sense. Poems are written in verse so that the rhythms of language can contribute to the whole meaning of the poem; and it is prosody of one kind or another that turns rhythm into meaning. [...] Prosody depends on conventions. Eliminating those of meter merely throws the poet back on those that define verse and govern language in general."); HARTMAN 1980: 27).

<sup>156</sup> "Free verse, like all verse, is prosodically ordered and not aimless; this is my basic assumption. Rhythm, to function as meaning, must be prosodically ordered, and some convention must endorse that order [...]. To see how free verse actually works, we will have to ask what conventions remain after metrical rules are abandoned. [...] 'Free' is properly a synonym for 'nonmetrical', and it follows that the prosody of free verse is rhythmic organization by other than numerical modes." (HARTMAN 1980: 24-25)

A prosódia poética seria, segundo Hartman, "o sistema de organização rítmica que rege a construção e a leitura de um poema"<sup>157</sup> e também "o método de o poeta controlar a experiência temporal do leitor com o poema".<sup>158</sup>

Além de demonstrar afinidade com a lírica holziana por afirmar a prosódia como elemento central da constituição poético-rítmica, a abordagem de Hartman resgata outro elemento fundamental para a apreensão do movimento rítmico de *Phantásus*, entre os quais a textura fônica, a extensão das linhas e a função das pausas. Hartman sistematiza a organização prosódica da seguinte forma:

[...] A organização prosódica empregará elementos da fala: (1) timbre (em casos com aliterações, assonâncias e rimas); (2) duração (que, quando aplicada às sílabas – como ocorre usualmente – se denomina quantidade); (3) altura ou intonação; (4) intensidade de volume (sendo que as últimas duas são distinguíveis acusticamente, mas não psicologicamente e portanto não prosodicamente); e (5) limites. (HARTMAN 1980: 14)<sup>159</sup>

---

<sup>157</sup> "Na poesia, o ritmo geralmente parece mais altamente organizado do que em outros usos de linguagem. Isso sugere a forma da minha definição de prosódia, que se aproxima da tradicional e a inclui: trata-se do sistema de organização rítmica que governa a construção e a leitura do poema." ("[...] Rhythm in poetry generally seems more highly organized than in other uses of language. This suggests a form of my definition of prosody that approximates and includes the traditional one: it is the system of rhythmic organization that governs the construction and reading of a poem."); HARTMAN 1980: 14)

<sup>158</sup> "The prosody of a poem is the poet's method of controlling the reader's temporal experience of the poem, especially his attention to that experience." (HARTMAN 1980: 13)

<sup>159</sup> "[...] Prosodic organization will employ the elements of speech: (1) timbre (in recurrences as alliteration, assonance and rhyme); (2) duration (which, when applied as it commonly is to syllables, is called quantity); (3) pitch or intonation; (4) intensity of volume (these two being distinguishable acoustically but not psychologically, and so not prosodically); and (5) boundary." (HARTMAN 1980: 14)

Dos elementos destacados por Hartman, três representam parâmetros fundamentais para a apreensão da dinâmica rítmica do *Phantasmus* de 1916 e para a sua recriação na tradução: o timbre, a duração e os limites.

O que Charles O. Harman define como timbre é o conjunto de procedimentos de sonoridade que criam a textura fônica do poema, a funcionar como um estrato de marcações rítmicas paralelo aos outros níveis prosódicos por ele destacados.<sup>160</sup> A intensidade sonora do poema, como malha de contrastes fônicos distintivos e estruturadores do texto, era o principal critério que Arno Holz apontava, ao se defender das acusações de que o *Phantasmus* não passava de prosa recortada – para efeito meramente visual – em versos. Ele revidava críticas do gênero, lembrando que "a prosa não está preocupada com efeitos sonoros (*Klangwirkungen*)", ao contrário do que ele denomina "ritmo necessário".<sup>161</sup> Enquanto os poemas breves da primeira edição de *Phantasmus*, de 1898/99, tendem a manter uma elaborada rarefação de efeitos sonoros, esses se intensificam nas edições posteriores, de forma a se transformarem muitas vezes em motor de expansão do próprio poema.

Entre os procedimentos de sonoridade que Arno Holz leva às últimas consequências no *Phantasmus* de 1916, a aliteração tem um papel especial, sobretudo pelo fato de esse recurso representar o resgate da tradição germânica anterior à introdução da rima na poesia alemã. Até o século VIII, a aliteração (*Stabreim*) – presente nas sílabas tônicas das raízes de nomes e verbos de maior peso semântico nos versos – era um

---

<sup>160</sup> Hartwig Schultz também destaca a importância da textura sonora do poema, ao lado do metro e do sentido, como um elemento fundamental na constituição do ritmo: "Só o confronto e a coexistência de ambos os sistemas [metro e sentido] resultam no ritmo do poema. A isso se acrescenta um terceiro [sistema]: a estrutura sonora, que pode influenciar o ritmo do poema. A alternância dos timbres pode gerar um efeito rítmico." („Erst das Gegeneinander und Miteinander der beiden Systeme [Mass und Sinn] ergibt den Rhythmus des Gedichts. Dazu kommt ein drittes: die Klangstruktur, die den Rhythmus des Gedichts beeinflussen kann. Der Wechsel der Klangfarben kann eine rhythmische Wirkung hervorbringen."); SCHULTZ 1970: 11).

<sup>161</sup> "O ritmo necessário se distingue igualmente da prosa. A prosa não está absolutamente preocupada com efeitos sonoros. Pelo menos não com os efeitos sonoros de que se trata aqui." („Der notwendige Rhythmus unterscheidet sich dadurch genau so auch von der Prosa. Die Prosa kümmert sich um Klangwirkungen überhaupt nicht. Wenigstens nicht um Klangwirkungen in dem Sinne, um den einzig es sich hier drehen kann."); HOLZ 1899/sd: 45)

dos principais recursos rítmicos da poesia germânica (JÜNGER 1987, 91).<sup>162</sup> Era a aliteração que fazia a conexão entre os dois hemistíquios do verso, funcionando não só como eixo de coesão sonora, mas também como marcação fônica de palavras de maior peso semântico e de sílabas a serem pronunciadas com maior ênfase. Mas o *Phantanus* ainda demonstra outras semelhanças com a lírica fundadora da língua alemã. Os versos em alto alemão antigo, além de recorrerem à aliteração como efeito sonoro estruturador, adotam a livre formação de compassos e o livre preenchimento dos intervalos entre os ictos, além de desconhecer a rima e a formação estrófica. O acúmulo de inúmeras sílabas átonas entre quatro ictos acaba gerando versos bastante extensos, com uma variação de 5 a 18 sílabas. Não é à toa que essa poesia já foi considerada uma espécie de verso livre (NAGEL 1989, 8-10). A ausência de um padrão métrico fixo também garantia ao verso em alto alemão antigo uma diversidade rítmica digna de nota. Também se notava nessa poesia uma discrepância maior de duração entre os ictos e os versos (NAGEL 1989, 11). Nos momentos de repúdio à rima na tradição poética alemã, o resgate da aliteração pode ser considerado um efeito colateral, pois o verso aliterativo é mais afeito à estrutura prosódica da língua alemã (NAGEL 1989, 28). Afinal, apesar de marcar uma estrutura de recorrências, a aliteração não bloqueia o movimento rítmico, nem compromete a gramaticalidade do fraseamento estilístico, como pode ocorrer nos versos metrificados e rimados. O *Phantanus*, a partir de 1916, passará a compartilhar de todos esses traços com uma poesia nativa de antiga tradição.

A rima final, cuidadosamente evitada na primeira edição de *Phantanus* e veementemente repudiada nos textos críticos relativos a esse livro, deixa de ser um tabu a partir da edição de 1916. Conforme confessa o autor no início da década de 1920:

Após eu ter submetido "mim mesmo" a uma revisão, hoje a rima se concilia com a técnica do *Phantanus*, e não só de modo "quaternário, quindenário, sextenário e septenário", como o uso

---

<sup>162</sup> O verso aliterativo (*Stabreimvers*, *Alliterationsvers*) é um padrão versificatório presente em muitas tradições das línguas germânicas e transmitido por meio de textos como o *Edda* (islandês antigo), *Bewulf* (inglês antigo), *Hildebrandslied*, *Wessobrunner Gebet*, *Muspilli* e algumas fórmulas mágicas do alto alemão antigo, bem como em *Heliand* e *Genesis* (saxão antigo) (ARNDT 1986, 114ff).

dos demais recursos convencionais de linguagem, auxiliares e subordinados. A sua utilização, que – em vez de "ágil e moderada" – havia se tornado "estável e estacionária" demais, em suma, "fóssil" demais, agora se renovou também – e eu diria, desde a base até o topo!<sup>163</sup>

Alguns anos depois, em 1925, Holz voltaria a se pronunciar pela desfossilização da rima e pelo seu uso espontâneo (HOLZ 1925: 665-69).

Quanto ao aspecto da duração, destacado por Hartman como um dos elementos constituintes da prosódia e do ritmo no verso livre, a abordagem dos textos publicados pela primeira vez no *Phantasmus* de 1916 será diferente da dos remanescentes da edição de 1898/99. Enquanto, na abordagem aqui adotada dos ritmos livres, a duração dos compassos tende a convergir para uma isometria, isso já não se pode mais dizer do verso livre praticado por Holz no *Phantasmus* de 1916. Nessa versão posterior, marcada, em parte, por uma variação drástica de versos extremamente longos e extremamente breves, suspende-se a tendência de isometria que ainda imperava nos ritmos livres. Além disso, a variação do número de ictos de verso para verso – ainda respeitada na presente tradução dos ritmos livres – se torna, ao ouvido do leitor, aparentemente irresgatável, quando o verso se prolonga até mais de cinquenta sílabas. O que se mantém central, quanto à duração, é o alcance dos versos – ou linhas, como preferia Holz – como unidade rítmica fundamental na constituição do *Phantasmus*. Nesse sentido, a tradução continuará mantendo a integridade dos versos holzianos como fator essencial de duração na constituição do ritmo sonoro e do ritmo de desdobramento das imagens.

Neste contexto, vale a pena apontar que o aspecto da duração voltará a desempenhar um papel importante na edição póstuma de *Phantasmus*, manuscrita por Holz até a sua morte, em 1929, sobre a edição

---

<sup>163</sup> „Nachdem ich [...] eine Revision an mir 'selbst' vorgenommen habe, fügt sich heute der Reim in die Technik des 'Phantasmus' nicht bloß 'quart-, quint-, sext- und septenär', wie die Verwendung der sprachlich überlieferten übrigen untergeordneten Hilfsmittel, sondern seine Handhabung, die durch zu lange metrische Gewöhnung und Verwöhnung zu 'stabil und stationär', statt 'agil und ungefähr', mit einem Wort zu 'fossil' geworden war, ist nun dadurch eine, ich möchte fast sagen oft geradezu von Grund auf neue geworden! ” (IDEE 1918/1919 IN HOLZ 1921: 43)

impressa de 1925. O resgate de uma segmentação versificatória mais condizente com a estrutura sintática do poema, como já se notara na primeira edição de *Phantasmus*, traz novamente à tona a função dos compassos nos ritmos livres. No entanto, enquanto a apreensão dos compassos nos poemas do *Phantasmus* de 1898/99 ainda permite se perceber uma tendência de equiparação isométrica, a última edição da obra já rompe com essa constância da duração. Foi Hartwig Schultz a notar que aqui "se perturba a isometria, mas somente a relação com um sistema de compassos é que torna possível apreender os ritmos inovadores e tornar suas tensões visíveis, bem como apresentá-los de forma clara" („Die Isometrie ist gestört, aber nur durch Bezug auf ein Taktsystem ist es möglich, die neuartigen Rhythmus zu erfassen und ihre Spannungen anschaulich zu machen und übersichtlich darzustellen."); SCHULTZ 1970: 98). Ao apontar para uma estrutura irregular de compassos de duração diversa no *Phantasmus* póstumo, Schultz não pretende resgatar a prática dos ritmos livres da primeira edição, mas sim apontar para o caráter altamente moderno do ritmo holziano:

Acreditamos que, na rítmica versificatória de Holz, aparecem estruturas rítmicas análogas às da música moderna. Stravinsky também se ateu ao princípio do compasso como sistema de ordem, embora os compassos da sua música tenham, em parte, extensões diversas e uma construção irregular.<sup>164</sup>

Para a apreciação rítmica do *Phantasmus* de 1916, no entanto, a segmentação em compassos se revela pouco expressiva da dinâmica do poema, de modo que – na tradução – esse procedimento também não será adotado como um parâmetro de duração.

Mesmo o compasso não representando uma forma de segmentação apropriada para se apreender a dinâmica rítmica do *Phantasmus* de 1916, as pausas ou cesuras, em sua função de delimitar unidades textuais (*boundary*) – sejam estas estrofes, versos, sintagmas ou até mesmo

---

<sup>164</sup> „Wir glauben, dass in der Versrhythmik von Holz ähnliche rhythmische Strukturen auftreten wie in der modernen Musik. Auch Strawinsky hält am Taktprinzip als Ordnungssystem fest, obwohl die Takte seiner Musik zum Teil verschiedener Länge sind und unregelmäßigen Aufbau haben.” (SCHULTZ 1970: 98)



estruturas morfológicas –, continuam sendo um importante elemento prosódico a ser observado no verso livre holziano. Nesse sentido, continuam válidas as análises de Benoist-Hanappier, que – como demonstrado acima – incorpora as pausas e os silêncios à estrutura rítmica. Considerando que a segmentação das linhas na versão, por assim dizer, monumental de *Phantasmus* só pode ser apreciada em sua assimetria com a estrutura sintática do poema, ao contrário do que se observou na apreciação dos ritmos livres, esse aspecto prosódico será abordado em maior grau de detalhamento abaixo, na discussão do duplo contínuo de frase e verso.

Depois de apresentar a conceituação do ritmo por Arno Holz como um captador da dinâmica do processo de verbalização e uma abordagem do verso livre condizente ao *Phantasmus* de 1916, resta apontar um aspecto ainda relevante nas definições de ritmo poético: a relação entre o estabelecimento de um padrão por repetição e a sua variação. Entre os estudiosos da versificação, geralmente o que se enfatiza na noção de ritmo é a repetição.<sup>165</sup> O que se verifica no *Phantasmus* de 1916, no entanto, é uma respiração, uma pulsação irregular que independe da reiteração de um padrão.<sup>166</sup> O que muitas vezes se varia não é um padrão rítmico

---

<sup>165</sup> A noção de ritmo como repetição de padrões persiste até em obras mais recentes. Jünger designa como ritmo "todo movimento reiterativo que evidencia uma segmentação perceptível para nós" ("jede wiederkehrende Bewegung [...], die eine uns wahrnehmbare Gliederung besitzt" (JÜNGER 1987, 15). Para Wolfgang Kayser, o fundamento da beleza rítmica seria a variação do mesmo ("Variation in der Gleichheit"), uma ideia que também implica a preexistência de um padrão (apud ARNDT 1986, 16).

<sup>166</sup> Alguns dos críticos e teóricos aqui contemplados também sugerem o antagonismo entre métrica e ritmo defendido por Arno Holz. Charles O. Hartman explicita esse antagonismo da seguinte forma: "[Metro] não é ritmo, mas um padrão imposto ao ritmo. [...] Metro é uma 'regularidade subjacente' jogada contra o ritmo. Ambos mantêm entre si uma tensão proflua, assim como tida atualização e abstração que o configure." ("[Meter] is not rhythm, but a pattern imposed on rhythm. [...] Meter is the 'underlying regularity' played against by rhythm. These two maintain a continual and fructifying tension, like any actuality and the abstractions that shape it."; HARTMAN 1980: 22). Erwin Hartman também enfatiza o elemento variável em sua definição de ritmo: "A alternância continuamente regular de segmentos de compasso contrastantes pode ter um efeito monótono e contrariar justamente uma autêntica vivência rítmica. De acordo com a nossa conceituação, o ritmo só surge quando essa alternância for

preestabelecido pela repetição, mas sim a forma imediatamente anterior à variação, como se o texto se transformasse à medida em que tivesse sendo escrito, como se uma palavra induzisse à próxima e esta, por sua vez, remetesse à anterior na mesma medida em que a desfigurasse. É como se o ritmo estivesse intimamente ligado a um processo metamórfico a que as palavras seriam submetidas durante a composição poética, algo ligado à temporalidade da escrita.

Em síntese, pode-se dizer que a recriação do ritmo do verso holziano na presente tradução não coincide com uma reprodução simétrica de efeitos rítmicos do texto em alemão. O que se pretende é colocar em ação os parâmetros e procedimentos de constituição rítmica do poema, ou seja, colocar em andamento uma dinâmica prosódica com tudo que a move – desde a estruturação de versos e de cesuras até a textura fônica –, de modo que a tradução gere o seu próprio ritmo com princípios análogos aos do *Phantasmus* alemão. É com a matéria fônica do português que se processará uma textualidade metamórfica em expansão, de modo a se corresponder à noção holziana de ritmo como impressão do processo de verbalização. Abaixo um fragmento da tradução ilustra esse movimento da tradução.

Cresce, colore-se,  
 Große, bunte,  
 entre dispersos  
 in losen,  
 detritos de moraina amalgamados granulares em aclave, triturados em  
 [fuligem negricinza,  
 körnig schrägsteil gelagerten, pulvrig grauschwarz zermahlnen  
 [Moränenschutt,  
 à volta de poderosos blocos de granito, com grumos e quinas,  
 um kantig klumpig mächtige,  
 asperiduros e rústicos em suas fissuras, como se forrados de ferrugem,  
 rillig hartrauh rohe, wie mit Rost überwucherte Granitblöcke  
 e em meio ao agreste,  
 und zwischen wildes,

---

realmente variada livremente ou na compreensão estética." („Auch ständiger gleichmäßiger Wechsel von gegeneinander abgestuften Takteilen kann monoton wirken und dem echten rhythmischen Erlebnis geradezu entgegenwirken. Nach unserer Auffassung entsteht Rhythmus erst dann, wenn ein solcher Wechsel tatsächlich oder beim ästhetischen Nachvollzug frei variiert wird.”; ARNDT 1986, 16).

dilacerado  
 zerrissnes,  
 rochedo ancestre desnudando-se à tona,  
 nackt zu Tage tretendes Urgestein  
 cresce, colore-se esporádico o rijorretraído tufo avulso, esse estofa pegadiço como  
 [gordo, rolho, redondo ouriço encolhido,  
 sich nur noch vereinzelt, sporadischst, zähnscheu wie dicke, pumphich  
 [rundkuglig geduckte Igel klemmende Polsterbüschel  
 esse feixe de andróssaces, gencianas, primaveras,  
 aus Mannsschild, Enzian, Felsaurikeln,  
 anêmonas alpinas, miosótis, ranúnculos e musgos acrocárpicos,  
 Hexenbesen, Himmelsherold, Eisranunkeln und Goldhaarmoos,  
 e acima, assíduos, azáfamos,  
 über die, emsigst, geschäftigst,  
 em veludo,  
 samtwanstig,  
 como ruidosos miniursos alados hilariamente hirsutos,  
 wie kleine, schnackische, drollig bramstige Flügelbären,  
 revoam zangões resmungões em turbilhões;  
 brummelnde Hummeln tummeln;  
 entre mortas encostas lapidadas em negro-baço,  
 zwischen toten, schwarzstumpf geschliffnen Hängen,  
 arreganhando os dentes – colina acima, acima de mim – às horrendas fendas fundas,  
 [intracorroidas em círculo oblíquo,  
 die noch berghoch über mir die tiefen, grausen, längsrings eingemahnen  
 [Schründe fletschen,  
 e, ultrovejando em surdina de quando em quando, raivosa a rasgar  
 [verdejante, vastoceânica, uma avalanche de sete – sete!! – milhas,  
 ein zerrissen seebreit grünlich grimmer, sieben — sieben!! — Meilen langer, ab und  
 [zu dumpfaufdonnernder Gletscherstrom,  
 de cujas fundabismais rachaduras azul-mar  
 aus dessen meerblau abgrundtiefen Spalten  
 coriscam os mais insólita e audaciosamente difusos, os mais bárbara e  
 [goticamente assombrados, os mais voluteante  
 [e fantasticamente arquiteaveados  
 allerhand seltsamst abenteuerlichst verwornne, barbarischst gotischst  
 [verwunschne, geschwungenst phantastischst brückenverbundne  
 cimos-basílicas, picos-matrizes, cristas-catedrais;  
 Münsternadeln, Kathedralspitzen und Domzacken blitzen;  
 sob um céu irradiariante em seu recém-sempré azul-susto,  
 unter einem strahlendst jauchzendsten Himmel aus nun wieder wie  
 ewigstem, schauerndstem Blau,  
 enfim, enfim, enfim,  
 endlich, endlich, endlich  
 um branco rebaixo aveludado, arredondando-se brando, valvasto, a cegar o

[cérebro,  
eine sanfte, samtne, weiße, talgroß runde, hirblendende Firnmulde,  
em torno do qual culminam, de extremo protoprimevo ermo, os mais altos, altivos,  
[altívolos cimos, pinos, picos, espigas e grimpas!  
um die, aus urweltfrühster Einsamkeit, nur noch die kühnsten, kecksten,  
[allerhöchsten Zinken, Zinnen, Zacken, Schroffen und Gipfel ragen!

### 2.2.2. Duplo contínuo entre frase e verso

Uma diferença fundamental entre os ritmos livres e o verso livre de Arno Holz toca a relação entre sintaxe e versificação. Na primeira versão de *Phantásus*, os poemas eram emoldurados pelas pausas sugeridas pelo branco da página, confinando-se dentro de uma estrutura rítmica até certo ponto definida e passível de ser apreendida de fora, até pela própria configuração gráfica do poema. Desde que a coletânea poética foi transformada em um único poema e passou a crescer, por meio de interpolações, a partir da edição de 1916, não se pode apreender a obra de fora para dentro, mas apenas de dentro do processo de decifração da leitura, como se o texto – tendo transbordado a moldura – tivesse perdido contornos reconhecíveis. Além de ilimitado, o texto demonstra um crescimento assimétrico<sup>167</sup>, de modo que uma frase pode se completar dentro de um verso ou englobar centenas de versos.

---

<sup>167</sup> Quanto à forma assimétrica na poesia, ver HOLZ 1925-X: 725: "Ao contrário da [matéria] cristalina, a matéria vivamente organizada não se caracteriza por harmonia ou regularidade, mas – muito pelo contrário – pela permanente diferenciação, tanto da estrutura quanto da função, ou – para reduzir esse fato a uma fórmula mais simples – pela 'forma assimétrica'. Eu já aponteí várias vezes, em nível teórico, que isso caracteriza a forma de *Phantásus*, com as suas linhas que – de modo regular, necessário e contínuo – se distinguem internamente segundo o ritmo e externamente conforme a extensão – e tudo isso em oposição à forma métrica." („Die lebendig organisierte Materie ist also nicht wie die kristalline durch Gleich- und Ebenmaß gekennzeichnet, sondern genau umgekehrt durch permanente Abdifferenzierung, und zwar sowohl der Struktur wie der Funktion, oder um diese Tatsache auf die einfachste Formel zu bringen, durch 'asymmetrische Form'. Das gerade dies aber auch die Form des *Phantásus* mit seinen sich gesetzmäßig notwendig forwährend sowohl innerlich rhythmisch, wie schon äußerlich der Länge nach abdifferenzierten Zeilen prinzipiell kennzeichnet, und zwar ebenfalls im Gegensatz zur metrischen Form, darauf habe ich theoretisch wiederholt selbst hingewiesen.“)

No "duplo contínuo" do poema, a relação entre frase e verso se torna imprevisível. No lugar da tendência de equiparação rítmica em compassos isocrônicos e de uma segmentação versificatória coincidente com a estruturação sintagmática, regularidades essas verificáveis nos ritmos livres, o *Phantásus* de 1916 introduz a imprevisibilidade e a assimetria como princípio de configuração rítmica. Isso representa uma mudança fundamental: enquanto o modelo métrico ainda se dedicava a construir uma expectativa e direcionar o ritmo como momento de reconhecimento do retorno de um padrão duracional ou acentual, Holz mantém o verso em suspenso por meio do adiamento do momento de finalização sintática e por meio da listagem verbal em *stacatto*.

A alternância radical entre linhas longas e breves, uma característica marcante da poesia holziana<sup>168</sup>, também revela que a função da segmentação em versos deixou de ser sintática, pois raramente o fim dos versos coincide com os limites dos sintagmas. Outro sinal disso são os versos breves que contêm palavras de reduzido peso semântico (pronomes, conjunções, preposições e artigos, por exemplo). Para a temporalidade do desdobramento das cenas, a alternância entre versos longos e breves também desempenha uma função evidente: enquanto os versos sobrecarregados de palavras se assemelham a um fluxo fílmico, acelerado e saturado de imagens, os versos mais breves parecem mais alentados e até estáticos, remetendo mais à contemplação de uma fotografia. Tudo isso revela que, no *Phantásus* de 1916, é o verso – e não a frase – que marca o compassamento e as pausas do poema, algo que

---

<sup>168</sup> A respeito do corte de versos e do uso de linhas breves como inovações fundamentais introduzidas por Arno Holz na poesia alemã, ver SCHULTZ 1970: 126-127: "A novidade na construção versificatória de Holz é a utilização do limite entre os versos, a fim de caracterizar um ritmo entrecortado, represado. A segmentação da linguagem em linhas breves é um meio de estipular o novo ritmo. Esse ritmo e sua notação são, em certa medida, incorporados por poetas posteriores. É no desenvolvimento desse ritmo que consiste a contribuição revolucionária de Holz. Nas elucidações teóricas, o significado da segmentação das linhas não fica claro." („Das Neuartige im Versbau von Holz ist die Verwendung der Versgrenze, um einen gebrochenen, gestauten Rhythmus zu kennzeichnen. Die Gliederung der Sprache in kurze Zeilen ist ein Mittel, den neuen Rhythmus festzulegen. Diesen Rhythmus und zum Teil seine Notierung übernehmen spätere Lyriker. In der Entwicklung dieses Rhythmus besteht die revolutionäre Leistung von Holz. In den theoretische Erläuterungen wird diese Bedeutung der Zeileingliederung nicht deutlich.”)

também contradiz a hipótese de que se trataria apenas de um texto em prosa segmentado em versos.

Como revela o fragmento acima, a presente tradução tende a priorizar a linha, submetendo o tratamento sintático à integridade dos versos.<sup>169</sup> O que se pretende é manter o agrupamento de semantemas na mesma linha, mesmo em detrimento da correspondência exata à estrutura sintática do texto alemão. Em comparação aos ritmos livres, os versos livres de Holz no *Phantasmus* de 1916 reduzem a importância das pausas sintáticas. Afinal, muitas vezes as frases e os sintagmas se estendem em tal medida e o término dos mesmos é adiado de tal maneira que eles mal podem constituir um elemento estruturador. A discrepância entre o critério sintático e o critério de divisão de versos torna os cortes aparentemente arbitrários e, por isso mesmo, mais surpreendentes e erráticos. Ao contrário das pausas dos ritmos livres, passíveis de serem absorvidas em um movimento de equiparação isocrônica, a segmentação dos versos livres holzianos funciona mais como corte ou interrupção, muitas vezes à contrapelo da sintaxe.<sup>170</sup> A isso se acrescenta o fato de que o intrincamento sintático de *Phantasmus*, a partir de 1916, acaba diluindo a marcação prosódica característica da linguagem comunicativa,

---

<sup>169</sup> Sobre a definição da linha como unidade central de sua poesia, Arno Holz afirma o seguinte, em 1918: "A unidade última da métrica até então era o pé. A unidade última da minha rítmica é incomparavelmente mais diferenciada: a linha. A última e, como eu já antevira de imediato, estranhamente a mais difícil de se manipular e apreender! Ela pode consistir de uma única sílaba até mais de cinquenta. E, se der certo e "der liga", será captada pelo ouvido e, como tal, diferenciada das demais unidades!" („Die letzte Einheit der bisherigen Metrik war der Versfuss. Die letzte Einheit meiner Rhythmik ist die ungleich differenziertere: die Zeile. Die letzte und, wie ich sofort bereits im voraus bemerken möchte, die seltsamerweise am schwierigsten zu handhabende und zu packende! Sie kann aus nur einer einzigen bis über fünfzig Silben bestehn. Und wird, wenn sie geglückt und ‚geronnen‘ ist, deutlich vom Ohr aufgefasst und als solche von den übrigen Einheiten unterschieden!"); HOLZ 1925-X: 705)

<sup>170</sup> Mesmo que as pausas, no *Phantasmus* de 1916, não contem para uma possível equiparação isocrônica de compassos, elas mantêm sua presença como marcação de silêncio. Ver SCHULTZ 1970: 99: "Holz quer que os limites entre as linhas sejam pronunciados como pausas audíveis. Isso significa que, apesar do *enjambement*, deve-se ler um corte audível." („Holz will die Zeilengrenzen als hörbare Pausen gesprochen haben. Das bedeutet: trotz 'Enjambement' soll ein hörbarer Einschnitt gelesen werden.")

de modo que o ritmo de leitura do texto é menos conduzido pela continuidade e pela ênfase sintáticas do que pelas marcações de pontuação e pelos cortes dos versos. Referindo-se ao fato de que palavras de pouco peso semântico, normalmente átonas na prosa, muitas vezes adquirirão um destaque inusitado na versificação holziana, ocupando todo um verso, Hartwig Schultz aponta no *Phantasus* de 1916 "um ritmo 'artificial', um andamento rítmico configurado por pausas inseridas conscientemente pelo poeta, um andamento que difere do 'absoluto ritmo natural'".<sup>171</sup> Por todos esses motivos, ou seja, pelo fato de a hegemonia do verso sobre a sintaxe representar um traço fundamental da poética holziana, a tradução se coloca como critério básico a manutenção da integridade dos versos.

A priorização do plano versificatório sobre a sintaxe, na tradução, não implica negligência com características sintáticas que singularizam o *Phantasus* de 1916, inclusive do ponto de vista histórico. Fundamental, quanto à sintaxe, é que os períodos não se fragmentem, pois a poesia holziana não rompe com a lógica sintática, apenas a oblitera por meio de artifícios parentéticos e enumerativos. Os únicos elementos frasais eventualmente deslocados de verso para verso na tradução são os núcleos de longos sintagmas nominais ou verbais – ora antecipados, ora reiterados –, a fim de não se romper radicalmente o fio condutor da legibilidade sintática. O fato de as frases holzianas ultrapassarem inúmeros limites entre as linhas e de as linhas não coincidirem com os limites dos sintagmas leva Hartwig Schultz a reconhecer nas edições de *Phantasus* a partir de 1916 um "permanente *enjambement*"<sup>172</sup> („permanentes Enjambement”; SCHULTZ 1970: 99). Diante dessa continuidade

---

<sup>171</sup> „Dadurch erhalten diese Worte, die in der Prosa fast immer unbetont bleiben, einen Akzent und werden aus dem Satzzusammenhang herausgehoben. Dadurch entsteht ein 'künstlicher' Rhythmus, ein vom Dichter durch bewusste gesetzten Pausen gestalteter rhythmischer Ablauf, der sich von dem 'absoluten Naturrhythmus' unterscheidet.“ (“Desse modo, essas palavras que quase sempre deixam de ser acentuadas na prosa ganham um acento e são destacadas do contexto frasal. Assim surge um ritmo 'artificial', uma sequência rítmica configurada com pausas conscientemente colocadas pelo poeta, diferenciando-se contudo do 'ritmo natural absoluto'."); SCHULTZ 1970: 11).

<sup>172</sup> „Da die Sätze bei Holz über zahlreiche Zeilengrenzen hinwegführen und sich auch die Satzabschnitte häufig nicht mit den Zeileneinheiten decken, könnte man also von einem permanenten Enjambement sprechen.“ (SCHULTZ 1970: 99)

sintática, gerada por períodos, extremamente extensos em parte, a tradução opta por antecipar ou reiterar esporadicamente alguns núcleos semânticos. Isso sempre ocorre quando a extensão do período ameaça gerar ambiguidades indesejadas ou criar uma difusão incompatível com o grau de legibilidade do trecho em questão no original. Essas medidas – assim pretende a tradução – não devem anular, no entanto, o suspense característico do desdobramento cênico e imagético em *Phantásus*, gerado pelo adiamento de informações centrais para a compreensão da frase.

Conservadas a completude da frase e integridade da linha, a tradução se permite reestruturar os períodos („Große, bunte ...” / "Cresce, colore-se...") e reagrupar os semantemas dentro de sintagmas („körnig schrägsteil gelagerten, pulvrig grauschwarz zermahlnen Moränenschut” / "detritos de moraina amalgamados granulares em aclave, triturados em fuligem negricinza"), eventualmente deslocando-os para classes gramaticais diferentes. A reestruturação sintático-semântica ora acrescenta („eine sanfte, samtne, weiße, talgroß runde, hirblendende Firmmulde” / "um branco rebaixo arredondando-se brando, valvasto, a cegar o cérebro"), ora subtrai („aus dessen meerblau abgründtiefen Spalten” / "de cujas fundabismais rachaduras azul-mar") um estrato à estrutura profunda dos sintagmas, por vezes convertendo-os em frases. Sobretudo perante o encadeamento de advérbios (geralmente sufixados em "-mente" em português) anteriores a enumerações de adjetivos, muitas vezes a tradução dilui a estrutura sequencial em diferentes módulos sintagmáticos. Isso implica necessariamente uma reestruturação rítmica do texto, sobretudo porque – na tradução – os módulos sintagmáticos muitas vezes se distinguem dos adjacentes pela coesão sonora („brummelnde Hummeln tummeln” / "zangões resmungões em turbilhões"; „rillig hartrauh roh” / "asperiduros e rústicos em suas fissuras").

O propósito das reestruturações sintagmático-sintáticas não é apenas manter os agrupamentos semânticos em cada verso, mas também alcançar uma nitidez imagética adequada, como contaponto à tendência do texto à difusão. O que se busca com isso é justamente uma tensão equilibrada entre forma e ruído, definição e indefinição. O que a tradução acaba gerando são módulos rítmicos variados, blocos de textura sonora distinta, demarcados por pausas e conectados por marcadores sintáticos, entre os quais as reiterações acrescentadas ao texto. Esse procedimento,



aliado à opção pela integridade do verso, contribui para conservar o ritmo de desdobramento das imagens e das cenas no texto.

Em sua apreciação do verso livre, Charles O. Hartman se refere à coexistência de "múltiplos padrões rítmicos" no poema, assinalando que eles podem se reforçar reciprocamente, gerando uma espécie de simetria, ou podem entrar em conflito, causando uma tensão (HARTMAN 1980: 25). Esta última forma, também denominada "contrapontística", é o modo central de Arno Holz criar discrepâncias entre os diversos níveis de temporalidade do poema. Além do estrato de configuração dos versos, com suas segmentações inusitadas, e do estrato sintático do poema, ambos em discrepância,<sup>173</sup> outros níveis a se somarem à configuração rítmica de *Phantásus* são a ordem e a velocidade de desdobramento das imagens e cenas, além do efeito partitural da diagramação dos versos ao longo de um eixo medial. No trecho de *Phantásus* citado acima, ao lado da tradução, fica bastante claro que a ordem de apresentação dos elementos da paisagem é fundamental para a composição do quadro. Primeiro se descreve o ambiente árido no qual crescem feixes das mais variadas flores; assim como o foco dessa imagem – as flores – é apresentado após a descrição dos elementos adjacentes e periféricos; o rebaixo tranquilo da

---

<sup>173</sup> Charles O. Hartman considera o duplo contínuo sintático-versificatório o principal nível de operação rítmica contrapontística. Para ele, é nessa esfera que se cristaliza a singularidade de um poeta: "O poema como um todo deve estabelecer um esquema prosódico genérico, uma moldura dentro da qual os gestos das linhas avulsas adquiram significado. É assim que funcionam as prosódias de contraponto [...]. A distribuição em linhas e a sintaxe geram a prosódia geral do poema, à medida que uma serve de contraponto para a outra. Mas distribuições específicas em linhas são determinadas pelas exigências de contexto e, em última análise, pelo ouvido do poeta. Assim como o poeta encontra seu lugar entre convenção e descoberta – tradição e talento individual –, as suas linhas equilibram restrição contextual e autonomia. A autenticidade delas deriva disso, e o seu ritmo se torna 'absoluto'." ("The poem as a whole must establish some general prosodic scheme, a framework within which the gestures of individual lines take on meaning. This is how the prosodies of counterpoint work [...]. Lineation and syntax provide the poem's general prosody by counterpointing each other; but specific lineations are determined by the exigencies of context and, finally, by the poet's ear. Just as the poet finds his place between convention and discovery – tradition and individual talent – so his lines balance contextual constraint and autonomy. Their authenticity derives from this, and their rhythm becomes 'absolute'"; HARTMAN 1980: 92-93).

segunda parte do quadro só aparece após a descrição do tenso entorno invernal, com suas avalanches de neve – como se a forma enfocada ganhasse contornos ainda mais nítidos após a apresentação do fundo. Apesar da impossibilidade de se reproduzir – na tradução – a ordem estrita dos semantemas no verso, uma restrição que geraria problemas muitas vezes insolúveis, a ideia é que se reproduza pelo menos a sequência de aparição das principais partes do quadro. Afinal, ao mesmo tempo em que a imagem se revela descentrada (com a descrição antecipada do fundo e a apresentação adiada da forma), a sintaxe se prolonga muitas vezes para além do limite da memória, enquanto as pausas no fim dos versos entrecortam um fluxo já pouco fluente. Todos esses estratos de configuração rítmica contribuem para uma desfiguração ou relativização da figuratividade, o que corrobora a comparação da poesia de Holz com a pintura de Kandinsky por Alfred Döblin.<sup>174</sup> Esse é apenas um exemplo da interação contrapontística dos diferentes estratos de configuração rítmica do poema, que – para recorrer a outra imagem visual, esta de Charles O. Hartman – gera um "efeito *moiré*".<sup>175</sup>

---

<sup>174</sup> Ver capítulo 1, nota 76.

<sup>175</sup> "O efeito *moiré* de contraponto cria padrões de significado que seus componentes não podem explicar sozinhos." ("The moiré effect of counterpoint creates patterns of meaning which its components alone cannot explain."; HARTMAN 1980: 80). Hartman detalha a reverberação da discrepância contrapontística dos os níveis de configuração rítmica de modo ainda mais vivo: "É só se imaginar olhando através de duas grades – telas de janela, por exemplo. Quando elas estão perfeitamente alinhadas, vemos uma tela grossa. Mas quando uma está levemente deslocada, surge um novo padrão sem qualquer relação visual com a regularidade de horizontais e verticais de cada grade. Esse padrão – o efeito *moiré* – curva-se e ondula-se das formas mais surpreendentes. As leis que organizam cada grade, suas linhas retas e seus ângulos retos, fracassam totalmente em antecipar as formas que emergem. Assim que a relação entre as grades se desloca de novo, mesmo que minimamente, outros padrões passam a existir." ("One might imagine looking through two grids: pieces of window-screen, for instance. When they are perfectly aligned, we see one thick screen. But when one is tilted slightly, a new pattern appears that bears no visual relation to the regular horizontals and verticals of either grid. This pattern – the moiré effect – curves and ripples in the most astonishing ways. The laws that organize each grid, their straight lines and right angles, fail utterly to foretoken the shapes that emerge. As the relation between the grids is again shifted even minutely, different patterns spring into existence."; HARTMAN 1980: 63).

Quanto à reconstituição da estrutura rítmica contrapontística do *Phantasus* de 1916, a tradução – além de se propor a dinamizar a relação entre todos os estratos já abordados de configuração rítmica (sintático, versificatório, cênico-imagético) – também atenta para o caráter partitural do poema, mais um âmbito no qual diferentes padrões se sobrepõem, gerando eixos distintos de leitura.<sup>176</sup> Ao longo do eixo medial, pelo qual os versos de alinham, distribuem-se – em *Phantasus* – as fases do poema em linhas de extensão diversa. Como já se disse, a alternância de linhas mais longas e mais breves confere ao poema velocidades diversas: os versos mais extensos sugerem maior saturação de imagens e maior movimento, enquanto os versos mais curtos possibilitam maior vagar na apreensão da imagem. Trata-se de uma notação que entrecorta o poema em fases distintas quanto à velocidade de desdobramento cênico (das cenas geradas pelo poema) e espacial (da configuração do poema sobre a página). Daí a importância de se ater, na tradução, à integridade e a ordem dos versos, sempre que possível. No entanto, essa estruturação vertical de caráter fásico, tem como contraponto o fluxo verbal do poema, não só marcado pelo adiamento – muitas vezes ofegante – do foco cênico e pelo suspense daí advindo, mas também indicador da progressão da linguagem como processo metamórfico, como referido acima. Quanto a esse eixo horizontal de progressão, a tradução acentua o caráter de transformação sonora, exacerbando por vezes uma sugestão generativa entre os vocábulos que se sucedem („wie kleine, schnackische, drollig bramstige Flügelbären” / "como ruidosos miniursos alados hilariamente hirsutos"; „die tiefen, grausen, längsrings eingemahlten Schründe” / "às horrendas fendas fundas, intracorroidas em círculo oblíquo"; „um die, aus urweltfrühster Einsamkeit, nur noch die kühnsten, kecksten, allerhöchsten Zinken, Zinnen, Zacken, Schroffen und Gipfel ragen!” / "em torno do qual culminam, de extremo protoprimevo ermo, os mais altos, altivos, altívolos cimos, pinos, picos, espigas e grimpas!"). Nesses

---

<sup>176</sup> Em referência a Ezra Pound e Charles Olson, Timothy Steele lembra que "a prática prosódica moderna também é amplamente afetada pela crença de que seria promissor para a poesia buscar uma complexidade de ritmo comparável àquela representada pela notação musical moderna". (STEELE 1990, 216: "Modern prosodic practice is also greatly affected by the belief that poetry might profitably seek a complexity of rhythm comparable to that represented by modern musical notation.") Neste contexto, cabe dizer que a concepção de "projective verse" por Charles Olson tem semelhanças com a concepção partitural de poesia holziana.

casos, a tradução intensifica procedimentos recorrentes no poema alemão, mesmo que não exatamente nos mesmos momentos do texto original. Como já se disse, não se pretende, com a tradução, alcançar uma correspondência pontual de efeitos, mas sim uma analogia de operações textuais, permitindo-se uma variação de intensidade dos efeitos ao longo do texto. É justamente na interseção dos eixos vertical e horizontal que se configura aquilo que Arno Holz considera uma ordem tipográfica das imagens sonoras.<sup>177</sup>

As questões aqui apresentadas não chegam a se colocar para os tradutores de *Phantásus* de 1898/99 e para os poemas dessa edição republicados nas posteriores. Considerando que as edições de 1925 e de 1961 retornam, em parte, ao esquema de compassos dos ritmos livres, mesmo sem o fator isométrico, os tradutores dessas edições também não se confrontam – na mesma medida que uma tradução do *Phantásus* de 1916 – com a discrepância entre os estratos de constituição rítmica do poema. Dessa forma, esta é a primeira tradução do *Phantásus* a se posicionar sobre uma complexidade maior de fatores rítmicos e a propor parâmetros e prioridades para se lidar com as assimetrias e com os diferentes estratos temporais do poema.

### 2.2.3. Síntese e proliferação verbais

Quanto à recriação morfológica ou morfossintática das palavras compostas por aglutinação e dos neologismos holzianos, as traduções de Augusto e de Haroldo de Campos (sobretudo "Marinha Barroca") oferecem um precedente fundamental – não só em língua portuguesa – entre as traduções de *Phantásus*. Conforme exposto no início deste capítulo, os tradutores brasileiros são os únicos a priorizarem a

---

<sup>177</sup> Ver HOLZ 1899/sd: 29: "A ordem gráfica que em um primeiro momento pode até causar estranheza, com suas linhas irregularmente segmentadas e eixo medial invisível, há anos prevista por mim para essa forma, já se tornou felizmente moderna nesse meio-tempo. Escolhi-a para já ordenar tipograficamente, na medida do possível, as respectivas imagens sonoras intencionais." („Die für den ersten Augenblick vielleicht etwas sonderbar anmutende Druckanordnung – unregelmäßig abgeteilte Zeilen und unsichtbare Mittelachse, die ich für diese Form bereits seit Jahren vorgesehen, inzwischen ist sie glücklich 'modern' geworden – habe ich gewählt, um die jeweilig beabsichtigten Lautbilder möglichst auch schon typographisch anzuordnen.“)

inventividade linguística do poeta alemão, ao contrário dos demais, que tendem a textualizar de forma parafrástica as sínteses morfológicas de *Phantasmus*. No entanto, a solução explicativa e não-recriadora do léxico holziano representa uma descaracterização de sua poesia e uma deturpação de sua posição na história literária.

Conforme mencionado, uma das motivações de Arno Holz ao abolir as formas fixas foi sua determinação de ampliar o repertório lexical da poesia, eliminando o que ele considerava impedimentos impostos pelo uso da métrica e da rima.<sup>178</sup> Se, na virada de século, Arno Holz podia se considerar pioneiro por ter incorporado aos seus poemas um léxico de referência cotidiana e urbana até então excluído da poesia vigente no âmbito germânico, dois anos após a publicação do *Phantasmus* de 1916, ele viria a qualificar sua obra como a de maior repertório lexical da literatura alemã:

[Em *Phantasmus*] é tão colossal o número de palavras que até hoje jamais haviam sido ousadas e usadas em um verso alemão, o que diria na "poesia" alemã; é tão surpreendente, além de tudo, o número de neologismos que se revelam como tal só após uma observação mais detida, por tanto se harmonizarem com o restante, que não hesito em registrar o seguinte: nenhuma obra de arte verbal da nossa língua pode ser – e atentem para o que isso

---

<sup>178</sup> Quanto ao repúdio à restrição lexical imposta pela rima, ver HOLZ 1899/sd, 27: "A nossa língua é tão pobre em palavras unissonantes e esse "recurso" provém tão pouco de suas origens que certamente não seria exagerado arriscar dizer que setenta e cinco por cento de todos os seus vocábulos foram inutilizados desde o início em favor dessa técnica, ou seja, nem chegaram a existir para ela. No entanto, se uma expressão me é negada, com ela também me é negado, na arte, o seu equivalente real. É de se admirar, então, que todo o horizonte da nossa poesia hoje pareça, conseqüentemente, setenta e cinco por cento mais restrito do que a nossa realidade?" („So arm ist unsre Sprache an gleichauslautenden Worten, so wenig liegt dies 'Mittel' in ihr ursprünglich, dass man sicher nicht allzu sehr übertreibt, wen man blind behauptet, fünfundsiebzig Prozent ihrer sämtlichen Vokabeln waren für diese Technik von vornherein unverwendbar, existierten für sie gar nicht. Ist mir aber ein Ausdruck verwehrt, so ist es mir in der Kunst gleichzeitig mit ihm auch sein reales Äquivalent. Kann es uns also wundern, das uns heute der gesamte Horizont unserer Lyrik ein folgerecht fünfundsiebzig Prozent enger erscheint als der unserer Wirklichkeit?“)

significa e quer dizer – sequer comparada a ele, mas nem de longe!<sup>179</sup>

Se, de fato, procede a constatação sobre a amplitude lexical de *Phantasmus*, pouco se justifica a observação de que os neologismos na edição 1916 passam despercebidos e se harmonizam com o restante. Na verdade, o uso dos compostos neologísticos nessa edição não é sistemático, mas sim esporádico, adquirindo uma função hiperbólica dentro dos encadeamentos de nomes e verbos que marcam o poema. Desse modo, uma concentração de neologismos, como no poema "Marinha Barroca", extraído da edição de 1925 e traduzido por Augusto e Haroldo de Campos, não ocorre no *Phantasmus* de 1916.

Não apenas a concentração de compostos aglutinativos neologísticos aumenta ao longo das edições de *Phantasmus*; também a inventividade de Arno Holz se intensifica durante o processo de reescrita. Segundo investigou o germanista Bernd Helmut Neumann, a edição de 1898/99 contém, em grande parte, compostos de dois lexemas, formados segundo as regras de aglutinação da língua alemã; no caso dos únicos 18 compostos de três lexemas, continuam a vigorar essas regras, de modo que eles podem ser considerados meras expansões das composições primárias. É só a partir de 1916 que aparecem os compostos de quatro ou mais lexemas, os quais estabelecem entre si relações semânticas distintas das usuais em língua alemã. São essas palavras compostas que podem ser consideradas neologísticas, pela novidade e, muitas vezes, pela atipicidade do tipo de conexão lexical. Além disso, é nessa edição que surgem os compostos formados por justaposição de palavras preexistentes, sem conectivo composicional. Nas edições de 1925 e 1961, nota-se o crescente aumento de combinações lexêmicas com quatro componentes (NEUMANN 1977: 174-175), sendo que os compostos

---

<sup>179</sup> „Die Zahl der Worte [im Phantasmus], die noch nie bisher in einem deutschen Verse, geschweige denn gar in deutscher 'Lyrik', gebracht und gebraucht wurden, ist eine so ungeheure, die Anzahl der Neubildungen, die sich als solche erst bei näherem Zusehn entpuppen, so sehr gehen sie in den Ton des Übrigen auf, außerdem eine so überraschende, dass ich mich nicht scheue hier niederzuschreiben: kein Wortkunstwerk unserer Sprache kann nach dieser Richtung – und man vergegenwärtige sich, was das besagt und bedeuten will – mit ihm, und sei es auch nur entfernt, in Vergleich gezogen werden!“ (IDEE 1918/1919 IN HOLZ 1921: 48)

passam a funcionar como sequências fílmicas. É oportuno dizer que a complexidade dos compostos traduzidos por Augusto e Haroldo de Campos no poema "Marinha Barroca" só começa a fazer parte do repertório holziano a partir da edição de 1925.

Ao contrário das aglutinações criadas segundo as possibilidades semântico-morfológicas da língua alemã, que poderiam ser cunhadas por qualquer falante do idioma, os neologismos holzianos não partem do uso da linguagem comum, conforme constata Neumann (NEUMANN 1977: 176). Sobretudo os compostos formados por justaposição de palavras, nos quais a influência semântica recíproca de um componente sobre o outro não pode ser interpretada univocamente, não tem precedentes no uso corriqueiro da linguagem (NEUMANN 1977: 177). Trata-se de uma mobilização do potencial aglutinativo da língua no sentido de se criarem neologismos poéticos com alto grau de instabilidade, pois "a influência recíproca dos lexemas isolados ocasiona uma constante mutabilidade semântica" („Die wechselseitige Beeinflussung der einzelnen Lexeme bewirkt vielmehr eine konstante semantische Veränderbarkeit.”; NEUMANN 1977: 182). No entanto, na edição de 1916, esse tipo de neologismo não ocorre com frequência.

No caso de poemas com alto grau de densidade neológica, como "Marinha Barroca", por exemplo, que é estruturado em versos mais breves e bem delimitados, tornar a tradução igualmente densa do ponto de vista lexical e guardar a correspondência pontual com os neologismos se revela a solução de maior potencial estético. O *Phantasus* de 1916, no entanto, coloca problemas diferentes; os compostos complexos e os neologismos adquirem outra função. Dentro de um fluxo de linguagem incontido, com versos tendencialmente longos, a sua aparição parece ter uma dimensão hiperbólica, como se a busca voraz de novas palavras, ou seja, o encadeamento de vocábulos aparentados por similaridade semântica ou sonora ultrapassasse os limites do léxico corrente e culminasse na invenção de novos termos. Em outras palavras, a condensação verbal dos compostos neológicos está em ligação direta e em permanente tensão com a loquacidade do poema.

Na presente tradução, o que se pretende recriar é justamente essa tensão. Analogamente a outras questões tradutórias acima mencionadas, aqui a recriação de palavras compostas e de neologismos aglutinativos nem sempre tem uma correspondência simétrica com o original. Há casos em que uma aglutinação é decomposta em uma perífrase cujos elementos





mit matten Türkiskügelchen inkrustierte, in ihrer Mitte genau längslang  
 [halbierte, scharnierte,  
 essa charneirada, acartonada, adornada cabaça de coco.  
 kartierte, ornamentierte Kokosnuß zu verabfolgen.

As palavras compostas e os neologismos holzianos podem se tornar, na tradução, palavras formadas por aglutinação ou justaposição de lexemas, palavras compostas por hifenização ou sintagmas nominais, sendo que duas palavras da mesma classe gramatical sequencializadas no original podem se tornar um composto neológico.

Uma questão importante em relação ao uso de neologismos aglutinativos em português é quanto à transparência e ao registro dos lexemas combinados. No *Phantasmus* alemão, pode-se dizer que – por mais insólita que seja, semanticamente, a combinação lexêmica – as raízes justapostas geralmente são de uso corrente na língua, sem mencionar que o procedimento da aglutinação em si é constitutivo do idioma. Em português, a maioria dos compostos aglutinativos aqui recriados soam neológicos, menos transparentes do que em alemão. O registro lexical, além disso, muitas vezes tende a ser mais elevado ou menos usual na tradução.<sup>180</sup> Apesar de isso representar nitidamente um desvio, a discrepância se justifica pelo fato de Arno Holz não apenas misturar, em *Phantasmus*, diversos tipos de registro – do alto alemão a variantes dialetais –, mas também mobilizar, para o seu poema, desde a língua falada até a língua arquivada em dicionários.

A preocupação da presente tradução com a coexistência tensiva entre prolixidade e concisão também se revela nas soluções variadas que

---

<sup>180</sup> Aqui vale lembrar que Augusto e Haroldo de Campos que ampliaram a língua portuguesa com a incorporação de neologismos estruturalmente derivados de outros idiomas, tanto em sua poesia quanto em suas traduções. Foi nesse contexto que eles resgataram autores como Odorico Mendes e Sousândrade. No entanto, ambos se distinguem quanto à preferência de registro: enquanto Augusto tende a buscar o material lexical dentro do repertório padrão contemporâneo, Haroldo não hesita em recuperar estratos menos atuais e usuais da língua, aderindo por vezes a um uso da linguagem mais arcaizante ou barroquizante. Em se tratando de uma tradução de Arno Holz, um renovador do léxico poético em sua incorporação de campos semânticos ligados a repertórios temáticos urbanos, industriais e técnicos e um dos poucos autores de língua alemã a fazerem uma ponte entre o barroco e o moderno (ver capítulo 1, notas 7 e 106), nenhuma das duas vertentes seria alheia à sua obra.

se encontram para o encadeamento de advérbios frequente em *Phantásus*. Em contextos nos quais a conexão se faz necessária, por outras prioridades tradutórias, opta-se pela fusão de advérbios em palavras compostas; em casos diametralmente opostos, quando o gesto verborrágico tem uma função poética, recorre-se ao encadeamento de advérbios sufixados em "-mente". Quanto às sequências de adjetivos, as opções oscilam do encadeamento de termos sem pontuação até a palavravalise, passando por palavras compostas por hifenização.

Também quanto ao aspecto da síntese e da proliferação verbais, a tradução pretende – em suma – manter um equilíbrio tenso entre os dois polos, sem padronizar *a priori* uma correspondência com os recursos poéticos do poema alemão. A variedade de estratégias adotadas para tal poderá ser acompanhada na própria tradução.

#### **2.2.4. Breve síntese da especificidade desta tradução**

Os parâmetros acima utilizados para se compararem traduções de *Phantásus* ao longo de um século e para se definirem os procedimentos da presente tradução se articulam, de modo mais amplo, com as aporias indicadoras da crise da linguagem na obra, já expostas no primeiro capítulo.

O que se denominou anteriormente "totalização fragmentária" abarca, segundo mencionado, o impulso de apreensão de uma totalidade que jamais se configura como tal na linguagem, apesar da tendência de se estender o verbalizado ao limite da inteligibilidade, seja por meio da extensão dos períodos sintáticos, seja pelo movimento enumerativo do texto, seja pelo ímpeto acumulativo de se formarem compostos lexicais cada vez mais complexos. O resultado desse impulso acaba sendo a emergência de indícios da impossibilidade da apreensão total, manifestos no descentramento de cenas e imagens cujo núcleo se perde ao longo da progressão do texto, dada a quantidade de detalhes. Da mesma forma, a disposição oni-inclusiva do texto, sobretudo em seus momentos mais acelerados, culmina em uma sobreposição sincópica de lexemas, mais expressiva da fragmentação e do esfacelamento do que de um todo ileso. Gerar no texto essa tensão é uma das propostas da tradução. Ao conservar a extensão e a complexidade dos períodos contínuos e recompor as aglutinações morfológicas ou sonoras, o poema traduzido torna tangível o ímpeto de oniabrangência; ao manter, sempre que possível, a

segmentação versificatória e as síncofes verbais, ele enfatiza as interrupções e lacunas do discurso em constante progressão. O que se pretende é manter um equilíbrio entre essas forças, a fim de que essa manifestação da crise da linguagem também transpareça na tradução.

O foco disruptivo que se denominou "ruído da notação" refere-se ao jogo de forças entre a disposição partitural do poema, que permite a visualização da página como uma espécie de mapeamento do texto nas coordenadas vertical e horizontal, e a tendência de desfiguração e desfigurativização advindas dos procedimentos analisados até agora. Para a tradução, o desafio nesse sentido é manter a tensão entre a nitidez, assegurada – por exemplo – pela precisão verbal, pela manutenção da sequência de desdobramento das imagens, pela garantia de momentos de visualizabilidade, e a pulsão entrópica do texto, manifesta nos movimentos de descentramento, síncope, autoapagamento por meio da reescrita, entre outros já discutidos até aqui.

O que se denominou "autonomia aderente" é o risco de que o impulso de codificar o mundo da forma mais imediata possível, por meio da máxima aproximação da escrita com a apreensão sensorial imediata, acabe se revertendo na própria dissolução do vínculo entre referente e linguagem. Nesse ponto, o cuidado com a textura fônica e com a expressividade rítmica do poema representa a consciência de que a linguagem holziana se pretende uma espécie de impressão fisionômica das coisas, mesmo que a exacerbação da materialidade da linguagem possa obliterar a ilusão de transparência das palavras, revelando sua opacidade. Atingir o ponto de indecidibilidade entre esses dois movimentos seria o que a tradução pretenderia, mas esse grau de tensão raramente é atingido por Holz no *Phantasmus*, especialmente o de 1916.

Por fim, cumpre lembrar que nenhum desses âmbitos de manifestação da crise da linguagem se configura de forma esquemática. As aporias aqui descritas se reduziriam a meras dicotomias, se o texto se concebesse como algo estático. Apenas a textualização da condição dinâmica da escrita, como a prática Holz, permite a sustentação de algo indecidível. Daí a importância de se conceber a tradução de *Phantasmus* dentro de uma acepção instável e dinâmica da linguagem, que singulariza obras da vanguarda poética.

Essa concepção de poesia está visceralmente ligada ao verso livre. Uma precisa síntese da relação entre verso livre e a noção de textualidade como movimento ou processo se encontra entre as reflexões de Charles

O. Hartman, a saber, no conceito de "forma descoberta" (*discovered form*):

O princípio de forma descoberta tem um influxo especial sobre a prosódia não-métrica. Seu efeito de maior alcance é criar a possibilidade – ou, se levado a um extremo dogmático, a necessidade – de uma prosódia que oscilará, em seus detalhes, de uma linha para a outra, conforme requer o poema. [...] Cada linha pode e deve fazer a sua própria afirmação, deve ter seu peso particular. Quando o ritmo renuncia ao apoio de sistemas abstratos ou independentes – metro ou isocronia –, o princípio básico da linha emerge e assume o controle absoluto: não é apenas o tempo, nem apenas o acento, mas uma combinação de todos os elementos de som e sentido que deve conferir à linha algum movimento particular que justifique a sua existência individual. Os detalhes de seu ritmo são descobertos (pelo poeta e pelo leitor) juntamente com aquilo que ele diz.<sup>181</sup>

É também nesse sentido, no sentido da "forma descoberta" – definida por Hartman, aliás, não exatamente como forma, mas sim "forma de pensar formas poéticas", "não como produto, mas como processo, não como estrutura, mas como operação"<sup>182</sup> – que a presente tradução propõe se mover.

---

<sup>181</sup> "The principle of discovered form has a special bearing on nonmetrical prosody. Its most far-reaching effect is to create the possibility – or, when carried to a dogmatic extreme, the necessity – of a prosody that will shift in its details from one line to the next, as the poem demands. [...] Each line can and must make it own rhythmic statement; it must have its particular weight. When rhythm renounces the support of abstract or independent systems – meter or isochrony – the basic principle of the line emerges and takes absolute control: Not time alone, nor accent alone, but a combination from among all the elements of sound and of sense must give the line some special twist to justify its individual existence. The details of its rhythm are discovered (by poet and reader) with what it says." (HARTMAN 1980: 92)

<sup>182</sup> "Descoberta' parece ser o melhor nome para todo esse processo ou método retórico ou experiência. A forma descoberta não é uma forma, mas um modo de

---

pensar formas poéticas. Ele apresenta a forma não como produto, mas como processo, não como estrutura, mas como operação." ("Discovery' seems the best name for this whole experience or process or rhetorical method. Discovered form is not a form, but a way of thinking about poetic forms. It presents form not as product but as process, not as structure but as operation."; HARTMAN 1980: 86).



3     **FRAGMENTOS DE *PHANTASUS* (1916), DE ARNO HOLZ (BILÍNGUE)**

**I**

[1]

**Sete trilhões de anos antes de vir à luz,**  
Sieben Billionen Jahre vor meiner Geburt [p. 7]  
**eu era uma flor-de-lis.**  
war ich eine Schwertlilie.

**Minhas raízes vorazes**  
Meine suchenden Wurzeln  
**sorviam-se**  
saugten sich  
**à volta de um astro.**  
um einen Stern.

**De suas águas arqueantes,**  
Aus seinen sich wölbenden Wassern,  
**indigoníricas,**  
traumblau,

**em novos cosmoanéis em rodopio,**  
 in neue, kreisende Weltenringe,  
**alçou-se,**  
 wuchs,  
**avultou-se, avolumou-se**  
 stieg, stieß,  
**travazou, orvalhou – minha escura flor-mor!**  
 zerströmte, versprühte sich — meine dunkle Riesenblüte!

[2]

**Insólito!**

Merkwürdig! [p. 7]

**Lá para os lados da Indochina,**  
 Da so in Hinterindien rum,  
**se eu me espreitar secreto, de fio a pavio,**  
 wenn ich mich heimlich, haarscharf belausche,  
**se examinar exato, tudo, do fundo ao último,**  
 wenn ich mir alles ganz genau, von Grund aus und bis ins Letzte überlege  
**sem tentar contrafazer, apenas para me lograr, um X em U,**  
 und mir nicht gradezu, um mich selbst zu betümpeln, einfach ein X für ein U vormache,  
**como não,**  
 aber ja,



**com toda certeza, sem dúvida alguma,**  
ganz gewiß, zweifellos,  
**já devo, de algum modo, ter vivido lá!**  
muß ich schon mal, irgendwie, gelebt haben!

**Turvos**  
Dunkle,  
**recordos em ocaso,**  
dämmernde Erinnerungsdinge,  
**submersos em mim há muito,**  
schon seit jeher in mir schwimmend,  
**com seu sinistranho, difusíntimo esplendor de cor**  
die mich mit ihrer seltsam fremden, wirr vertrauten Farbenpracht  
**a me encantar, a me espantar,**  
entzücken und erschrecken,  
**coisas que em regra não sei decifrar e que por certo não conheço só de livros,**  
die ich mir regulär üblich nicht enträtseln kann und die ich entschieden nicht bloß aus Büchern kenne,  
**mais e mais coloridas e nítidas, quase tangíveis, emergem diante de mim!**  
immer farbiger, immer deutlicher, tauchen, fast greifbar, vor mir auf!

**Alto, ingremestreito, sanguinolento, bárbaro em grotescos arqueios, um portão de jacarandá,**  
Ein hohes, steilschmal blutbeschmiertes, barbarisch grotesk geschweiftes Palisadentor,  
**em frente ao qual à direita e à esquerda,**

vor das rechts-, wie linkshin,  
**em negras estacas maciças, de pontas embotadas, fincam-se pés, mãos e cabeças secas;**  
 auf schwarzen, plumpen, rundgespitzten Pfählen, dörrende Hände, Köpfe und Füße gespießt sind, [p. 8]  
**um gorgolejante córrego lamarelo, solbrio, rasgando largo a mata,**  
 ein gurgelnd schlammgelb sonnenschattig breiter, reißender Urwaldstrom,  
**formigando de antas, búfalos, javalis, rinocerontes e crocodilos;**  
 aus dem es von Tapiren, Büffeln, Wildschweinen, Nashörnern und Krokodilen wimmelt,  
**e céu-acima, horrendo octogonal,**  
 eine himmelhoch scheußlichst achteckige,  
**um pagode de sândalo em talha áurea,**  
 mit allerhand schichtweis widerwärtig aufeinandergetürmten,  
**amalgamando em estratos, que asco, deuses e demônios enleados, grimaças de símios em risorror,**  
 greulichst grinsend verschlungnen Göttern, Dämonen und Affenfratzen beschnitzte, vergoldete Sandelholzpagode,  
**de cujas circulares ostentam esmeraldas, safiras e rubis;**  
 aus deren gedrehten Spiralecken Smaragde, Saphire und Rubine schaukeln,  
**na floresta fumegante, em rasgos fantásticos**  
 im dampfenden Dschungel, phantastisch fetzenartig vorbei,  
**uma caça a tigres;**  
 ein Stück Tigerjagd,  
**uma gigantesca jaqueira musgovetusta, florescida de corredias lianas trepadeiras, com mil raízes aéreas, como num templo o arvoredo!**  
 ein moosalt riesenhafter Brotfruchtbaum, durchblüht von kletternden Lianenketten, mit tausend Luftwurzeln, wie ein Tempelhain!

• • • • •

. . . . .

**Um brusco, difuso, obscuro horror**

Ein jähes, unbestimmtes, finstres Grauen [p. 8]

**me estremece!**

überschüttert mich!

**Ouço**

Ich höre,

**– enquanto, mudos, à escuta no escuro,**

während wir, lautlos ins Dunkel lauschend,

**prosseguimos prudentes, atentos –**

behutsamst umsichtigst vorrücken,

**o discreto rangido sinistro à ré da minha cavalgadura;**

das leise, ruckweis unheimliche Klackern in meinem Sattelzeug,

**sinto um ramo em flor – a pesar orvalho, pálido, a luzir ao luar – relar-me de repente as têmporas,**  
ich spüre, wie ein tauschwer bleicher, im Mondlicht glitzernder Blütenzweig plötzlich mir die Schläfen streicht,

**sorvo de novo, a toda, o ameno ar-aroma noturno, terno!**

ich schlürfe wieder, in vollen Zügen, die milde, würzig weiche Nachtluft!

**Como se tudo – tivesse sido ontem!**

Als ob das alles — erst gestern war!

. . . . .

[4]

. . . . .

**De mim, um percentual mínimo, bem pouco,**

Ein ganz kleines, minimales Prozentsätzchen von mir, [p. 11]

**ainda a flutuar em mim,**

noch jetzt in mir schwimmend,

**fez-se cúmplice, por assim dizer, do fato de que bem depois viria a existir o Buda Gautama,**

war auf diese Weise sozusagen mit Schuld daran, daß es mal später Gotamo [sic] Buddho [sic] gab,

**e hoje,**

und noch heute,

**à noite,**

nachts,

**em sonho,**

im Traum,

**quando não consigo controlar a fera e ando desenfreado, fora do cabresto,**

wenn ich das Biest nicht kontrollieren kann und ich mich selbst nicht mehr so recht in der Kandarre habe.

**o torpe vagueia com suas fêmeas,**

wälzt sich der Schuft mit seinen Weibern,

**canta,**

singt,

**brada, brame, clama,**

gröhlt, tobt, brüllt,

**difama**

lästert

**e bebe litros, tinas, barris de rústico vinho de palma espumante**  
und sauft, kübel-, liter- oxhoftweise, wilden, schäumenden Palmwein  
**em imensos, gigantescos pré-diluvianos cornos de rinoceronte!**  
aus gigantischst riesigst vorsintflutlichen Rhinozeroshörnern!

. . . . .

. . . . .

**Sim!**

Ja! [p. 12]

**O imenso, absoluto e ultimístico consenso, completo, sem excetos,**  
Die große, volle, absolute, mystisch letzte, ausnahmslose Übereinstimmung  
**de todos veribrilantemente sumos, orfinsondavelmente profundos sábios sapientísimos de todos os sábios,**  
aller wahrhaft strahlend hohen, orphisch unergründlich tiefen, weisen Weisesten aller Weisen,  
**por todos os cantos, em todos os tempos**  
durch alle Zonen, zu allen Zeiten,  
**tinha razão!**

hat Recht gehabt!

**Nunca hei de**

Ich werde niemals

**perecer!**

untergehn!

**Retorno contínuo, *ad infinitum*, transformando-me multiforme**

Ich kehre fortwährend, bis in alle Ewigkeit, myrionengestaltig mich verändernd,

**nisso e naquilo!**

immer wieder!

**Desde todo o sempre,**

Ich bin schon stets,

**e do mais primevo priminício,**

und von allem allerersten Uranfang an,

**existi!**

gewesen!

**Por todas as culturas,**

Durch alle Kulturen,

**na graça e na desgraça, na culpa e no pecado,**

in Glück und Unglück, in Schuld und Sühne,

**por todos os séculos,**

durch alle Jahrhunderte,  
**em todos os países e continentes,**  
durch alle Länder, durch alle Erdteile,  
**de cúmulo em profundo,**  
aus Höhen in Tiefen,  
**de dor em desejo, de desejo em dor,**  
aus Leid in Lust, aus Lust in Leid,  
**revolto por todos os arroubos, estremeado por todos os enlevos, apavorado por todas as paixões,**  
von allen Begierden durchwühlt, von allen Empfindungen durchschauert, von allen Leidenschaften durchzittert,  
**como homem, como mulher, como infante, como ancião,**  
als Mann, als Weib, als Kind, als Greis,  
**sempre remorrendo, sempre renascendo,**  
immer wieder sterbend, immer wieder geboren werdend,  
**me movia,**  
trieb,  
**remoía e remoinhava**  
riß und wirbelte mich  
  
**o meu fado!**  
mein Fatum!

. . . . .

. . . . .

**No chapéu a insígnia,**

Am Hut die Kokarde,

**polvorenegrecida,**

pulvergeschwärzt,

**na direita o pique,**

in der Rechten die Pike,

**com o heróico povo de Paris se erguendo em enlevado levante,**

mit dem begeistert heldenmütig sich erhebenden, aufstehenden Volk von Paris,

**– a noite rompeu, as correntes rebentaram rangendo, mais um dia luziu –**

— die Nacht zerbrach, die Ketten, springend, klirrten, ein neuer Tag des Lichts erschien —

**eu, ébrio em êxtase, de tão liberto,**

habe ich, ekstatisch freiheitstrunken,

**cabelo revoltado, peito nu,**

flatternden Haupthaars, entblößt die Brust,

**– *Vivos voco! Alea jacta est! In tyrannos!* –**

— *Vivos voco! Alea jacta est! In tyrannos!* —

**investi contra os muros – cinzantigos, apregoados de pragas – da Bastilha!**

die alten, grauen, fluchbelasteten Mauern der Bastille gestürmt!

. . . . .



. . . . .

**Em doze de outubro de mil quatrocentos e noventa e dois,**  
Am zwölften Oktober vierzehnhundertundzweiundneunzig, [p. 14]  
**sob névoa crepuscular,**  
bei dämmerndem Mondnebel,  
**às duas da madrugada,**  
zwei Uhr früh,  
**pendurado no alto oscilante e vacilante do cesto da gávea,**  
im hohen, schwankenden, schaukelnden Mastkorb  
**na menor**  
der kleinen,  
**das caravelas reais espanholas, Pinta,**  
ihren beiden übrigen Gefährtinnen vertrauend wagemutig voransegelnden,  
**a velejar ávida e temerária à frente das outras duas da frota,**  
königlich spanischen Karavelle Pinta hängend,  
**mirando em ânsia e anseio, horas, horas e horas a fio,**  
seit Stunden, Stunden und Stunden hoffendst sehnsüchtigst Ausschau haltend,  
**com coração em altos sobressaltos,**  
klopfendsten Herzens,  
**após longas, longas, longas semanas, enfim, enfim, enfim terra à vista,**  
nach langen, langen, langen Wochen, endlich, endlich, endlich Land erblickend,

**uma orla de areia, plana, tremeluzente de tão erma,**  
 ein flaches, öde schimmerndes Sandgestade, [p. 15]  
 — **o longínquo,**  
 — der ferne,  
**lívido, longilíneo vultenigma,**  
 blasse, schwanke Rätselschemen,  
**vago, fantasmagórico,**  
 undeutlich, gespenstisch,  
**reemergindo aos meus olhos rasgados de dor, doentes, dementes,**  
 vor meinen irren, wehen, schmerzhaft aufgerissnen Augen immer wieder auftauchend,  
**atraindo a alma por mágica,**  
 die Seele magisch an sich lockend,  
**como se dançando,**  
 wie tanzend,  
**subia e sumia,**  
 hob sich und schwand,  
**as ondas rolando verdinegras em cordilheira, em branco-breu ao longo,**  
 die langhin schwarzgrün dunkelblank rollenden Wellenberge  
**tombavam, rebentavam e espumavam;**  
 stürzten, brandeten und gischteten,  
**eu me iludia? havia mesmo o que eu via?,**  
 täuschte ich mich? sah ich was wirklich?  
**ou será que não caçoava, não escarnecia de mim, não me caricaturava**  
 foppte, äffte und narrete mich nicht

**a minha selvática e desvairada fantasia, afetada de febre e vertigem? —**  
meine wirre, wilde, fiebrisch taumelnd aufgeregte Phantasie? —  
**era eu, Rodriguez Bermejo, natural de Sevilha, vinte e três anos,**  
habe ich, Rodriguez Bermejo, gebürtig aus Sevilla, dreiundzwanzig Jahre alt,  
**com o meu sábio, iluminado, exaltamado grão-capitão-general,**  
mit meinem erlauchten, großen, weisen, enthusiastischst geliebten General-Kapitän,  
**o nobre Messer Cristóvão Colombo,**  
dem edlen Messer Cristoforo Colombo,  
**era eu o primeiro**  
als Erster:  
— "*Tierra! Tierra! Tierra!*" —  
„*Tierra! Tierra! Tierra!*“  
**a descobrir a América!**  
Amerika entdeckt!

[6]

**No templo de Karnak, em pleno vento-desgrenha-palmeira,**  
Im Tempel von Karnak, palmkronenüberweht, [p. 21]  
**em vasto terraço silente, espelho da noite rubronáufraga, em trajes sacerdotais,**  
auf stiller, weiter, den roten, sinkenden Abend spiegelnder Terrasse, im Hohenpriesterkleid,  
**ainda em chamas as montanhas, longínquo o Nilo em flamas,**  
noch brennend die Berge, fern flammend der Nil,

**retrotorcidos cornos de carneiro em ouro, aos mil, foiciformes em recurvas meias-luas, cintilando ao longo de ingentes aleias de esfinges,**  
 die tausend sichtig halbmondkrummen, zurückgebognen, vergoldeten Widderhörner der langen, riesigen Sphinxalleen blinkernd,

**os amplos pátios já turvando entre colunas, sob sombras, os pilones cintilando,**

die großen, schattenden Säulenhöfe schon dunkelnd, die Pylonen glitzernd,

**solitário,**

einsam,

**corcunda de idade, cabelo branco-neve, coração há muito distante dos deuses, alma só fardo,**

gebückt vor Alter, das Haar schneeweiß, das Herz schon längst nicht mehr bei meinen Göttern, die Seele schwer,

**eu, ali sentado, cismava:**

saß ich und sann:

**"De onde vim? Para onde vou?"**

„Woher kam ich? Wohin gehe ich?"

**O que sou? O que fui? O que serei?"**

Was bin ich? Was war ich? Was werde ich sein?"

**Hoje eu sei!**

Heute weiß ich!

**Como primevo homem da idade da pedra,**

Als primitiver Steinzeitmensch,

**sob o delírio das novas maravilhas de agora, incaptáveis de tão magnificoloridas,**

von all den neuen, jungen, unerfaßbar herrlich bunten Wundern,  
**que, naquela época,**  
die sich damals,  
**de todos os lados, de todos os prados, de todos os cantos da terra, quadrantes celestes e longitudes,**  
von allen Seiten, aus allen Weiten, in allen Erdstrichen, Himmelszonen und Breiten,  
**disputavam meus sentidos bravios, inúmeras e diunoturnas, a exultar e retumbar, a tinir e litigiar, prenhes de enredos, grandiloquentes,**  
raunend trüchtig, predigend prächtig, redend mächtig, all-täglich und nächtig, zahllos, um meine jauchzenden, singenden, ringenden, klingenden,  
[potentes de dizeres,  
[stürmenden Sinne drängten,  
**eu, arrebatado em arrepio e pasmo,**  
schauernd staunend überwältigt,  
**toda vez e vez ou outra na mesma e única feição animal,**  
in immer wieder und wieder ein und den selben Tierfiguren,  
**de bisonte, mamute, rena, cavalo, cervo, javali, leão, urso e antílope,**  
Wisents, Mammuts, Renttieren, Pferden, Hirschen, Wildschweinen, Löwen, Bären und Antilopen,  
**gravei meu espanto fermentante, revolvente, balbuciante, horrorizante, flamejante, bramante, cambaleante,**  
grub ich mein gärendes, wühlendes, stammelndes, grausendes, flammendes, brausendes, taumelndes, Entzücken,  
**a excitar-me hilar, extático de tão grato,**  
jubelnd frohlockend, selig dankbar,  
**ardente e temente,**  
bangend brünstig,  
**na parede calcária a minha caverna!**  
in die Kalkwand meiner Höhle!

**Em cólera, sob minha ombrivasta maxilarça sobransaliente nasichata couricastanha gris-rubra ardosinegra tênebra,**  
 Als grimmer, breitschultrig kiefernmassig augenbrauenwulstig plattnasig lederbraun graurot schieferschwarz düster,  
**eu, hercúleo, pescocigordo coxicurto bracilongo, em obeso ventripotente desgrenho,**  
 herkulisch dickhalsig kurzschenkelig langarmiger, gedunsen trommelbäuchig zottiger,  
**como pré-diluviano antropopiteco,**  
 vorsintflutlicher Androdryopithekus,  
**num lusco-louconfuso bosque de faz-de-conto-de-fábulas,**  
 in einem irren, wirren, flirren Zauberfabelmärchenwald  
**com palmibrenhosos, cortexconcêntricos pterocarpos de uma maravilha rara e desmesurada, alçando colossal céu-acima, colorifólios em**  
 [seu entorpecente aroma de lis-em-flor,  
 von seltsamst riesigst kolossischst himmelhochragendst wunderbaren, betäubendst lilienglockenblütenduftend blätterbunten, palmkronenbüschlig  
 [rindenringligen Drachenblutbäumen,  
**eu e minha desgrenhada crina, caninos arreganhados, com um bloco de granito de cinco arrobas à mão direita, rodando o brenhosos**  
 [punho peludo-hirsuto,  
 mit gestäubtem Kamm und gefletschten Eckzähnen, den anderthalbcentnerschweren Granitblock in der rechten, buschig puschtig pelzborstig  
 [behaarten Schleuderfaust,  
**ergo-me ereto e,**  
 verteidigte ich, hochaufgereckt,  
**diante do impávido Python empinado em fúria, estridulinsuflante, a se enlear, serpentear e se contorcer,**  
 gegen das wütend sich bäumende, pfauchende, zischende, zügelnd kringelnd sich windende,  
**o que saliva mortisedento e ávido de repasto, esse escancara-bocarra, açoitando a seca, flamifaiscante e florifervente relva rasteira,**  
 speichelnd mordhungrig fraßgierig rachenweitauf den dürren, glühend sprühend blühend brühen Grasboden peitschende Pythonungetüm,  
**defendo meu ninho, minha fêmea e minha prole!**  
 mein Nest, mein Weib und mein Junges!

**Como ictiórnis ou pássaro-peixe,**

Als Ichthyornis oder Fischvogel,  
**de porte nem sequer de pomba,**  
kaum taubengroß,  
**com longo bico-de-dentes em arestas e ponta delgada-adaga,**  
mit langem, eckig dolchspitzschlankem Zahnschnabel,  
**penas e pés prestes a nado, como se saído das asas da primeira anteaurosa rosargêtea, sob rocio em cintilos,**  
Schwimmfüßen und Federn, wie aus den Flügeln der frühesten, rosa silbern noch tauschimmernden Morgenröte,  
**pela primeira vez degustando o azul, ilimitado império aéreo, em vastos, selvagens voos de gaivota, dias a fio,**  
das blaue, schrankenlose Reich der Luft zum ersten mal in wilden, weiten, tagelangen Mövenflügen kostend,  
**eu pairava**  
wiegte ich mich  
**sobre os mares do cretáceo,**  
über den von Milliarden gefräßigen,  
**fervilhando de horrendos, hediondos, repulsivos, repugnantes, vorazes mosassauros com serpenticorpos de até trinta metros!**  
gräßlichen, scheußlichen, widrigen, widerlichen, bis zu dreißig Metern messenden, schlangenleibrigen Mosasauriden wimmelnden Meeren der  
[Kreidezeit!]

**Como lagarto largo e lasso, com carapaça córnea e pescoço de girafa, pura desmesura, deslizando em disforme corpulerdeza a passo**  
[pesado e compassado,  
Als träge, langsam stapfend schrittweis, schwerfällig fleischwanstig ungeschlacht, giraffenhalsig hornschildig haushoch wandelnde Riesenechse,  
[p. 22]

**sob turvultosas araucárias, sob sobrosobrosos ciprestes, sob largos, verdeluzentes ginkcos bilobados,**  
unter dunklen, mächtigen Araukarien, hohen, ragenden Schirmcypressen und breiten, lichtgrün lappigen Ginkcobäumen,  
**entre cicadóficas e bambus jurássicos,**  
zwischen jurassischem Bambus und Palmfarnen,

**com minimíssimo encéfalo de inseto para um peso de pelo menos vinte mil quilos,**  
 mit minimalstem Insektengehirn bei mindestens zwanzigtausend Kilogramm Schwere,  
**pastei por mais de trezentos anos,**  
 vergraste ich mehr als dreihundert Jahre,  
**tranquilidílico e pacífico,**  
 idyllischst ungestört friedlich,  
**numa há inimagináveis eras já declinante Atlântida!**  
 auf einer vor unausdenkbaren Zeitläuften bereits längst untergegangenen Atlantis!

**Como disforme braquiossauro,**  
 Als mißgestalteter Schuppenlurch,  
**com asquerosa, circularga, denticravada boca de larva,**  
 mit eklem, breitrund zähnebespicktem Kaulquappenmaul,  
**remando com rabo boto, chato e farta pata pentadáctica, flácida,**  
 plattem, stumpfem Ruderschwanz und fetten, quabbligen Fünffingerzehen,  
**respirando ainda por guelras, já por pulmões,**  
 halb noch aus Kiemen, halb schon aus Lungen atmend,  
**eu à caça,**  
 jagte ich,  
**sob siligárias cilíndrico-cerdosas, vassourarbústeas, sob licopódios agigantados em ramos e galhos candelábrios,**  
 unter cylindrisch storren, besenbüschligen Sigillarien, gigantischst kandelaberartig sich verästelnden Bärlappbäumen  
**sob íngremes equisetáceas com porte de campanário,**  
 und steilen, kirchturmhohen Schachtelhalmen,  
**entre flutuantes algas e samambaias escandentes,**



zwischen schwimmenden Algen und Kletterfarnen,  
**numa floresta nevoardente- e eviternamente fervilhante,**  
in einem ewig nebelheiß brodelnden,  
**revolta por voraginosos dilúvios ininterruptos, chicoteantes e ricocheteantes, por retroos de trovoadas escalonadas e espasmódicos**  
fast ununterbrochen von prasselnden, peitschenden, wirbelnden Regensturmgiüssen, rollenden, krachenden Donnerschlägen und zuckend  
**[relâmpagos retalha-nuvens,**  
[wolkenzerreißen Blitzen durchtobten,  
**nessa floresta de hulha perenemente gotejante,**  
beständigst tiefendsten Steinkohlenwald,  
**à caça de baratas, grilos, centopeias, escorpiões, aranhas, bichos-paus**  
nach Schaben, Grillen, Tausendfüßern, Skorpionen, Spinnen, Gespensterheuschrecken  
**e outros iguais!**  
und meinesgleichen!

**Como bestial placodermo de amorfo corpo granulesculpido,**  
Als unförmig plumpes, körnlich skulpturiertes Panzerfischbiest,  
**com pernibraços curvos e pontiagudos, introversos de viés, e desgrenhada filibarba crescendo ludicrespa,**  
mit krummen, spitzen, schrägeinwärts stelzenden Armbeinen, wirrem, stachlich spielerisch sich verästelndem Fadenbart  
**e no topo olhos parvos saltando ciclópicos,**  
und dummem, cyklopisch glotzendem Scheitelauge,  
**durante dias de um cinza-esponja,**  
vor schwammgrauen Tagen,  
**eu rastejava a esmo, sedento de presa,**  
kroch ich, hungrigst nach Beute lungernd,

**ávido, irrequieto, insaciabilíssimo,**  
 gierigst, ruhelos, unersättlichst,  
**pelos vastos, espaçosos, torvobaços lodaçais salobres de Devon!**  
 durch die weiten, ungeheuren, brackisch seichtrüben Schlammwattenwässer des Devon!

**Como trilobita silúrico,**  
 Als silurischer Trilobit,

**com membros de caranguejo,**  
 krebsgliedrig,

**isópode, com patas elásticas espetando corneodelgadas, dúplices, em vibração contínua,**  
 mit horndünn federnden, paarweis steckligen, unablässig vibrierenden Asselbeinen  
**e olhos saltados, vazios, com incandescentes milifacetadas fosfóreas,**  
 und stieren, glimmend phosphorisch tausendfacettigen Stilaugen,  
**em pleno e permanente medo, sempre atento,**  
 permanent voller Angst, ineinemfort auf der Hut,  
**a cada mínimo átimo de horror e terror, prestes a,**  
 jedes winzigste, schrecklichste, furchtbarste Sekundenbruchteilchen bereit,  
**diante de um dos mais atrozes, aterradores, grotescos, carrancudos, o mais fantasterrífico horror de ogro, entre outros**  
 mich vor einem der schauerlichst scheußlichst groteskst fratzigst unzählbaren, phantastischst grauenhaften Entsetzensungeheuer,  
**que me fulminavam lascivorazes de todos os cantos e confins, por cima e por baixo, pela direita e pela esquerda,**  
 die mich von allen Enden und Ecken, oben und unten, rechts und links fraßlüstern umschossen,  
**que se atufavam furtivos, sub-reptícios por trás de todo penedo, entre cada penha, sob cada pedra,**  
 die hinter jedem Riff, zwischen jedem Geklipp, unter jedem Stein heimtückischst hinterhältigst auf mich lauerten,  
**que, com seus braços-ventosas e dentes-espetos, com seus venenoviscosos, verruguiflácidos, urticantes tentáculos assassinos, longos e**

[todorredondos,

die mit Saugarmen, Spießzähnen und langen, samtrunden, warzenweichst mörderischst giftschleimigst spielenden Nesselfäden,  
**com garras ávidas e iradas bocarras,**  
bißwütigst packgierigst,  
**tentavam me agarrar, agaturrar, devorar, empunhar, enredar, estraçalhar, fisgar, tornear e tentacular,**  
nach mir haschten, schluckten, hakten, hackten, schnappten, griffen, gatterten, schlingerten und tentakelten,  
**tentavam, mais que de repente,**  
plötzlichst,  
**trucidar-me com um tranco, de súbito,**  
mit einem Ruck, jählingst zusammenzuknauen,  
**e eu, com toda cautela e alerta,**  
vorsichtigst, wachsamst,  
**à espreita**  
äugte ich mich  
**por entre um delírio de flores paradisiacamente celestinfernais, por entre sargaçais, anéis de corais, purpurinoturnos, dédalos de rochas-**  
[grotas, gretas-crateras e desertos de trevas no mais profundo fundo!  
durch die paradiesischst himmlischst höllischen Blumenwunder, Tangwiesen, Korallenwälder Purpurnächte, Felsklippenhöhlenwirrsale,  
[Kraterklüfte und Finsterniswüsten der Tiefste!

**Como anelídeo no éon pré-cambriano,**  
Als Ringelwurm im Präkambrium, [p. 23]  
**nu,**  
nackt,  
**despido e desprotegido,**

bloß und schutzlos,  
**um único tubo de músculos se convulsionando, com bocabdome e cerdosos sensores cintilirisantes,**  
 ein einziger, sich windender Muskelschlauch mit irisierend flimmernden Borstenfühlern und Bauchmaul,  
**construí para mim,**  
 baute ich mir,  
**rastejando ligeiro sobre o leito de seixos, sobre um solo delimitado, moveção e ternimínimo,**  
 auf kleinen, zarten, weichwinzigen Klumpftümpfchen emsigst über den Kiesgrund kriechend,  
**construí em forma de cilindro,**  
 in Röhrenform,  
**com calcário de conchas, areia e minha própria argamassa drúsica,**  
 aus Muschelkalk, Sand und eignem, selbsterzeugtem Drüsenmörtel,  
**a minha primeira casa!**  
 mein erstes Haus!

**Como grânulo de protoplasma, amorfo a tatear, a tatear amorfo, dividindo-me e redividindo-me sem cessar,**  
 Als tastend formlos, formlos tastend, sich unaufhörlich immer wieder und wieder von Neuem zerteilendes Protoplasmaklumpchen,  
**enigmático,**  
 rätselhaft,  
**havia éons e éons já ciente de mim,**  
 vor Aeonen Aeonen meiner selbst schon bewußt,  
**eu revolvia, já havia trilhões de anos, este globo redondo e ainda semimorno**  
 umwuselte ich, Jahrbillionen bereits, diesen runden, noch halb brühheißen Ball,  
**no qual, além de mim, só havia água!**

auf dem außer mir nichts als Wasser war!

**E com isso nada sei e com isso tudo sei:**

Und weiß damit Nichts und weiß damit doch:

**Por nada, por nada, por nada deste mundo fui e sou ou posso ser aniquilado!**

Ich war und bin und kann durch nichts, durch nichts, durch nichts aus dieser Welt in Nichts mehr wieder  
weggewischt werden!

## II

[7]

**Friedrichstraße acima,**  
 Durch die Friedrichstraße, [p. 43]  
 – **os lampiões ardem à metade,**  
 die Laternen brennen nur noch halb,  
**fachadas largas já amanhecem cinza, o inverno turvo calafria –**  
 die langen, grauen Häuserfronten dämmern schon, der trübe Wintermorgen fröstelt,  
**sigo para casa.**  
 bummle ich nach Hause.

**No asfalto preto,**  
 Auf dem schwarzen Asphalt,  
**em sereno desalento,**  
 verdrossen gleichmütig,  
**um e atrás mais um em fila oblíqua,**  
 immer einer hinter dem andern, in schräger Reihe,  
**uma horda empurrando a resvaladiça deslavada lama de gelo e neve, grumo imundo,**  
 eine den fahlen, dreckigen, glitschig klumpigen Eis- und Schneematsch vor sich herschiebende Kolonne,  
**um último cavalo em pancadas cansadas,**  
 ein letzter, müde klappernder Droschkengaul,  
**sonolento, um aprendiz de padeiro,**

ein verschlafner Bäckerjunge,  
**numa esquina,**  
an einer Ecke,  
**junto a uma coluna de anúncios**  
vor einer Litfaßsäule,  
**que acaba de ser recoberta à cola,**  
die eben grade wieder frisch beklebt wird,  
**assistindo com interesse e tédio, um policial boceja:**  
ein interessiert gelangweilt zukuckender Schutzmann, der gähnt,  
**entre duas senhorinhas**  
zwischen zwei Dämchen,  
**– uma balançando dois guarda-chuvas, a outra a bengala, –**  
die eine balanziert zwei Schirme, die andre den Stock,  
**alguém a cambalear, a soluçar,**  
torkelnd, rülpsend,  
**braços enganchados, sono em dobro,**  
beide Arme zweischläfrig eingehenkelt,  
**o chapéu em desalinho rural, em desafio feudal, assim de través,**  
das agrarisch verwogne, herausfordernd feudale Lodenhütchen schief,  
**um ébrio!**  
ein Betrunkner!

**Em mim emerge, lenta, uma imagem.**

In mir, langsam, steigt ein Bild auf.

**Prado verde,**  
 Ein grüner Wiesenplan,  
**céu de primavera aos risos,**  
 ein lachender Frühlingshimmel,  
**castelo branco e ninfas brancas!**  
 ein weißes Schloß mit weißen Nymphen!

**Logo adiante, uma gigantesca castanheira**  
 Davor ein riesiger Kastanienbaum,  
**reflete seus castiçais vermelhos... em águas calmas!**  
 der seine roten Blütenkerzen ... in einem stillen Wasser spiegelt!

[8]

**Entre fossos e sebes cinzas,**  
 Zwischen Gräben und grauen Hecken, [p. 43]  
**colarinho erguido, mãos nos bolsos,**  
 den Rockkragen hoch, die Hände in den Taschen,  
**vagueio cedo pela manhã de março.**  
 schlendre ich durch den frühen Märzorgen.

**Gramado pálido, poça piscando e baldio sombrio,**



Falbes Gras, blinkende Lachen und schwarzes Brachland, [p. 44]

**até onde a vista alcança.**

so weit ich sehn kann.

**No meio,**

Dazwischen,

**horizonte branco adentro,**

mitten in den weißen Horizont hinein,

**como se gélidos,**

wie erstarrt,

**salgueiros em fileira.**

eine Weidenreihe.

**Fico parado.**

Ich bleibe stehn.

**Som algum. Vida alguma.**

Nirgends ein Laut. Noch nirgends Leben.

**Só ar e paisagem.**

Nur die Luft und die Landschaft.

**E sem sol, como o céu, se sente meu coração!**  
 Und sonnenlos, wie den Himmel, fühl ich mein Herz!

**De súbito – um som.**  
 Plötzlich — ein Klang.

**Um tênue, trêmulo enlevo**  
 Ein zarter, zitternder Jubel,  
**que, lento,**  
 der, langsam,  
**vai se elevando!**  
 immer höher steigt!

**Busco nas nuvens.**  
 Ich suche in den Wolken.

**Acima, em arremesso**  
 Über mir, schmetternd,  
**através da luz fluida a clarear,**  
 durch immer heller strömendes Licht,  
**a primeira cotovia!**  
 die erste Lerche!

**Contra um céu carregado, negroblíquo, turvideslizando em volutas surdas,**  
Gegen eine dunkle, dumpf verrollende, schrägschwarz abziehende Wetterwand, [p. 45]  
**do qual castelos em queda, terminais, me acometem**  
aus der mich noch die letzten, stürzenden Schloßen treffen,  
**de repente,**  
plötzlich,  
**— o ar alivia, poças piscam e, a fermentar fervente, o céu esbranquicinha rasga súbito —**  
— die Luft wird licht, die Lachen flimmern, der gärende, weißgrau brodelnde Himmel über mir, jählings, zerreißt —  
**chuviscorisca o sol.**  
sprühblitzt die Sonne.

**Nuvens encaçam, o azul ofusca!**  
Jagende Wolken, blendendes Blau!

**Na grama verde grassa o vento, salgueiros se arrepiam.**  
Ins grüne Gras greift der Wind, die Silberweiden sträuben sich.

**Cabeça baixa,**  
Den Kopf vorgeduckt,  
**semicerrados os olhos, chapéu até a testa,**  
die Augen fast zu, den Hut in die Stirn,  
**enfrento o sibilante, ciciante alarido de primavera!**

kämpfe ich mich durch den sausenden, brausenden Frühlingsaufruhr!

**Súbito,**

Mit einem Mal

— **o peito inspira fundo, a capa para de voar, eu olho perplexo ao redor** —

— die Brust atmet auf, mein Mantel flattert nicht mehr, ich blicke erstaunt um mich —

**tudo – quieto.**

alles — still.

**O espetáculo todo, barulho e tumulto,**

Der ganze Spektakel, Lärm und Tumult,

— **folha alguma se move, talo algum oscila, nem a menor e mais discreta brisa** —

— kein Blättchen rührt sich, kein Hälmlchen schwankt, auch nicht das geringste, leiseste Lüftchen mehr —

**como se extintos!**

wie weggeblasen!

**Um viço revigorado, pacífico, vítreo!**

Erquickende, friedliche, glasklare Frische!

**O céu reluz, um abelheiro volta a cantar,**

Der Himmel glänzt, eine kleine Meise singt wieder,

**sinto o mais quente acalento.**

ich spüre wohlzigste Wärme.

**De um amieiro novo,**  
Auf einem jungen Erlenbaum,  
**arcoiridescentes, gemifaiscantes, oniricolores,**  
regenbogenschillernd, edelsteinfunkelnd, märchenbunt,  
**oscilam gotas vacilantes!**  
wiegen sich zitternde Tropfen!

[10]

**No Tiergarten, num banco,**  
Im Tiergarten, auf einer Bank, [p. 47]  
**eu sentado, fumando,**  
sitze ich und rauche;  
**aprecio o lindo sol de quase meio-dia!**  
und freue mich über die schöne Vormittagssonne!

**À frente, faiscante, o canal:**  
Vor mir, glitzernd, der Kanal:  
**reflete o céu, embala calmo as duas margens.**  
den Himmel spiegelnd, beide Ufer leise schaukelnd.

**Através da ponte, a passo lento, troteia um tenente.**

Über die Brücke, langsam Schritt, reitet ein Leutnant.

**Abaixo,**

Unter ihm,

**entre coroas de castanheiras que flutuam turvas,**

zwischen den dunklen, schwimmenden Kastanienkronen,

**contorcido na água como saca-rolhas,**

pfropfenzieherartig ins Wasser gedreht,

**colarinho vermelho-lacre,**

den Kragen siegellackrot,

**ele no espelho.**

sein Spiegelbild.

**Dos olmos altos à água**

Aus den hohen Uferulmen

**precipitam-se pintassilgos**

schmetternd die Finken,

**do zoológico próximo,**

vom nahen Zoo,

**enamorados,**

verliebt,

**um guincho de símio se empina,**

erhebt sich ein Affengequietsch,

**um verídico e vero cuco de verdade**

ein ganz wahrhaftiger, wahrer und wirklicher Kuckuck,  
**cucula,**  
irgendwo,  
**algures.**  
ruft.

[11]

**Eu deliro hilário por existir Paramaribo!**

Ich bin aufs höchste beglückt, daß es Paramaribo gibt! [p. 51]

**Pois se Paramaribo não existisse,**  
Denn gäbe es Paramaribo nicht,  
**não existiria,**  
so gäbe es,  
**pelo menos no atual estado físico da matéria,**  
wenigstens in ihrem gegenwärtigen Aggregatzustand,  
**o mundo, não.**  
die Welt nicht.

**E se o mundo,**  
Und gäbe es,  
**pelo menos no atual estado físico da matéria,**

wenigstens in ihrem gegenwärtigen Aggregatzustand,  
**não existisse,**  
 die Welt nicht,  
**não existiria,**  
 so gäbe es,

**pelo menos conforme as possibilidades, segundo todas as conjecturas e dentro dos limites do provável,**  
 wenigstens möglicherweise, allem Vermuten nach, oder vielmehr ja sogar geradezu höchst wahrscheinlich,  
**a sua tênue e aliciente penugem de morango,**  
 auch dein kleines, entzückendes Erdbeerschnäuzchen nicht,  
**que sempre parece tão nua!**  
 das immer so nackt aussieht!

[12]

**Por trás dos ramos de macieira em flor,**  
 Hinter blühenden Apfelbaumzweigen [p. 51]  
**emerge a lua.**  
 steigt der Mond auf.

**Gavinhas finas,**  
 Zarte Ranken,  
**brancas sombras,**  
 blasse Schatten,



**seu claro recorta o cascalho.**  
zackt sein Schimmer in den Kies.

**A mariposa voa bôta.**  
Lautlos fliegt ein Falter.

**Eu erro ébrio por luz tênue,**  
Ich wandle wie trunken durch sanftes Licht,  
**o longe reluz.**  
die Fernen flimmern.

**Relva e mato coriscam pura prata.**  
Selig silbern blitzt Busch und Gras.

**O vale desluz;**  
Das Tal verblinkt, [p. 52]  
**do breu mais brando,**  
aus weichstem Dunkel,  
**exultante, entoando doces sonhos aos soluços,**  
traumsüß flötend, schluchzend, jubelnd,  
– **meu coração desborda,** –  
mein Herz schwillt über,

**o rouxinol!**  
die Nachtigall!

### III

[13]

**Atrás de uma velha cerca de tábuas liquencolores,**  
Hinter einem alten, windschief krumpligen, [p. 68]  
**enviesada a vento, em vincos, a exalar alcatrão, resina suada e todo abafadiço sol de estio,**  
nach Teer, ausgeschwitztem Harz und praller, brütendster Sommersonne duftenden, flechtenbunten Bretterzaun,  
**permeada por circunfarto sabugueiro noduloso, com galhos rasgando verdinegros,**  
durch den sich mit schwarzgrün rissigen Ästen, knorrig, breittellrig, mitten ein Hollunderbusch drängt,  
**entressonha, na trilha, um jardimzinho.**  
träumt am Weg ein Gärtchen.

**Na ponta dos pés,**  
Aus Spitzzehen,  
**sobre um grande rochedo lustriliso, quase redondo-ovo,**  
von einem großen, glitzeglatten, fast eirunden Feldstein,  
**eu, mal me equilibrando com as duas mãos,**  
kaum daß ich mich mit meinen beiden Händen noch so eben grade halten kann,  
**avisto além.**  
kucke ich hinüber.

**Lírio imperial, lírio-martagão,**

Feuerlilien, Türkenbund,  
**um delfino-azul de estatura humana,**  
 blauer, mannshoher Rittersporn,  
**malva-rosa,**  
 Stockrosen,  
**boca-de-leão, amaranto, crista-de-galo**  
 Löwenmaul, Fuchsschwanz, Hahnenkamm  
**florescem agrestes!**  
 blühen wild durcheinander!

**Três degraus de pedra estreitos, gastos,**  
 Drei schmale, ausgetretne Steinstufen,  
**por cujas gretas abertas a grama se embrenha densa,**  
 aus deren klaffenden Fugen dickbüschlig sich Gras zwängt,  
**conduzem a uma cabana baixa, sob musgo, já meio em ruína,**  
 führen in eine niedre, schon halb verfallne Mooskate,  
**cujas janelas decrépitas**  
 deren morsche Fensterläden  
**pendem por um fio de seus ganchos só ferrugem.**  
 nur noch knapp in ihren verrosteten Angeln hängen.

**Numa reles macieirazinha carcomida, vermidevorada sob discreto gris-pó,**  
 In einem schäbigst unscheinbarst staubgrauen, raupenzerfressnen Apfelbäumchen,  
**com pequenos frutos de um verde-veneno, larviperfurados em nigromarrom,**

mit kleinen, giftgrünen, braunschwarz madenlöchrigen Knollenfrüchtchen,  
**entre circunzonzos marimbondos, entre zumbicircundantes abelhas,**  
umbrummt von Hummeln, umsummt von Bienen,  
**entre circuncabriolantes borboletas,**  
umtummelt von Schmetterlingen,  
**foi ali, sim,**  
wahrhaftig,  
**justamente,**  
ganz deutlich,  
**foi bem naquela bifurcação que**  
zwischen einer Gabelung,  
– **equilibro-me com brio sobre meu rochedo, quase despenco de espanto** –  
— ich balanziere mit Mühe auf meinem Stein, ich falle entzückt beinahe von ihm runter —  
**a morte pendeu sua foice!**  
hing der Tod seine Sense auf!

[14]

**Céu acima,**  
Am hohen Himmel [p. 68]  
**por sobre mim**  
über mir  
**passa o verão em brancas nuvens.**

ziehn die weißen Sommerwolken.

**Imensas borboletas coloraladas, moscas mínimas luzindo em ziguezague,**  
 Große, buntflügelige Schmetterlinge, kleine, blitzende Zickzackfliegen,  
**marimbondos zonzos e o tom dos gafanhotos!**  
 brummelnde Hummeln und Heuschreckenmusik!

**Estirado em torpor pulsante**

In die zitternde Wärme hingestreckt, [p. 69]  
**– flores e capins oscilam, o cansaço até encanta –,**  
 Blumen und Gräser wiegen sich, ich bin so wunderbar müde,  
**adormeço.**  
 schlafe ich ein.

**De um mundo submerso brada o pássaro Bülow;**

Aus einer Welt, die unterging, ruft der Vogel Bülow,  
**no meu sonho**  
 in meinen Traum

**se abrasa a rosa-louca, a seara serpenteia.**  
 flammt Mohn, wogt ein Kornfeld.

**Por imensos recifes de coral vermelho**

Durch rote, riesige Korallenwälder  
**afundo**

sinke ich  
**cada vez mais fundo.**  
immer tiefer.

**Ela ferve,**  
Wallende,  
**se diverte, escurece:**  
spielende, dunkelnde  
**a noite de ondas.**  
Wogennacht.

**Sou a preamar, sou o breu!**  
Ich bin die Flut, ich bin die Finsternis!

**Em mim revolvem estrelas-do-mar e velhos diademas.**  
Seesterne rollen in mir und alte Kronen.

**Minhas filhas verdes,**  
Meine grünen Töchter,  
**alga no cabelo,**  
Tang im Haar,  
**dançam.**  
tanzen.

**À tona,**  
 Oben,  
**através do sol-cintilo,**  
 durch den blinkenden Sonnenschein,  
**remam navegantes.**  
 rudern die Schiffer.

**Olhos oníricos, índigo, em arregalo**  
 Blaue, weit geöffnete Traumaugen  
**fitam**  
 starren  
**meu fundo.**  
 in meine Tiefe.

**Campanários de cidades extintas há muito**  
 Die Türme längst verschollner Städte  
**soam seus**  
 läuten aus ihr  
**sinos em surdina.**  
 mit dumpfen Glocken.

**... Bummm ... Bummm ...**  
 ... Bummm ... Bummm ...



**A tarde cai e me acorda.**

Der Abend weckt mich.

**Pelo seu silêncio,**

Durch seine Stille

**nem um só som sequer!**

auch nicht der leiseste Laut!

**Por trás de ramos verdes, penso no bosque de bétulas,**  
Hinter den grünen, hängenden Zweigen eines Birkenwäldchens

**crepita**

glitzert

**um céu ouro!**

ein Goldhimmel!

[15]

**Sem som.**

Kein Laut. [p. 71]

**Só os álamos murmuram...**

Nur die Pappeln flüstern ...

**O velho charco adiante, preto-tinta,**  
 Der alte Tümpel vor mir schwarz wie Tinte,  
**à volta, acima, de todos os lados,**  
 um mich, über mir, von allen Seiten,  
**sobre asas de morcegos,**  
 auf Fledermausflügeln,  
**a noite,**  
 die Nacht,  
**e mais acima,**  
 und nur drüben noch,  
**entre dois tocos de salgueiro**  
 zwischen den beiden Weidenstümpfen,  
**estirados no breu como dragões,**  
 die sich im Dunkeln wie Drachen dehnen,  
**fosca,**  
 matt,  
**opaca, ofegante,**  
 fahl, verröchelnd,  
**uma última réstia sulfúrica.**  
 ein letzter Schwefelstreif.

**No alto, clara, uma silhueta: um fauno tocando flauta!**  
 Auf ihm, scharf, eine Silhouette: ein Faun, der die Flöte bläst!

**Vejo o delineio de seus dedos.**

Ich sehe deutlich seine Finger.

**Todos afilando-se em fineza,**

Sie sind alle zierlich gespreizt

**e os dois menores, com graça máxima, arrebitados até.**

und die beiden kleinsten sogar höchst kokett aufwärts gebogen.

**O grácil cilindro de viés ao centro,**

Das graziöse Röhrchen quer in ihrer Mitte

**paira quase horizontal sobre o ombro esquerdo.**

schwebt fast wagerecht [sic] über der linken Schulter.

**O direito eu também vejo.**

Auch die rechte sehe ich.

**Só a cabeça que não. Falta. Rolada abaixo.**

Nur den Kopf nicht. Der fehlt. Der ist runtergekullert.

**Há um século já, ela jaz**

Der liegt seit hundert Jahren schon

**lá embaixo no charco.**

unten im Tümpel.

**Plitch! —? Uma rã.**

Plitsch! —? Ein Frosch.

**E eu me sobressalto.**

Ich bin zusammengeschocken.

**A réstia acima,**  
Der Streif drüben,  
**cinzazul,**  
graublau,  
**extingue,**  
erlischt,

**sinto a água recuar em círculos**  
ich fühle, wie das Wasser Kreise treibt  
**e o velho banco de pedra, no qual me sento,**  
und die uralte Steinbank, auf der ich sitze, [p. 72]  
**me arrepia assim repentino, seu frio até a nuca!**  
schauert mir plötzlich ihre Kälte bis ins Genick hinauf!

. . ? . .  
. . ? . .

**Não. Nada. Só os álamos.**  
Nein. Nichts. Nur die Pappeln.

[16]

**Atrás de cercas de arame enferrujado, onde papelões de piche apodrecem,**

Hinter verrosteten Drahtzäunen, wo die Dachpappen faulen, [p. 79]

**entre tijolos triturados e restos de pedregulho,**

zwischen zerbröckelnden Ziegeln und altem Gerüll,

**florescem as mais excêntricas flores.**

blühen die seltsamsten Blumen.

**Azuis, minúsculas, cintilando como cacos de cerâmica,**

Blaue, winzige, die wie Topfscherben blinken,

**multicores, fluorescendo feito serpentes, púrpuras como se asas de borboletas,**

bunte, die wie Schlangen schillern, purpurne aus Schmetterlingsflügeln,

**içando-se íngrimes como se de sino-imperial amarelo-dragão,**

hohe, steile aus kaiserlich chinesischem Drachengelb,

**pretas, prateadas como se sobre sarcófagos!**

schwarze, silbrige wie auf Sarkophagen!

**Através do ramo mirrado de uma árvore bizarra,**

Durch das verwickerte Gezweig eines sonderbaren Bäumchens,

**de dentro das janelas de uma longínqua frontaria,**

aus den Fenstern eines fernen Häuserrands,

**faísca**

funkelt

**o sol do fim de tarde.**

die Abendsonne.

**Um passarinho que jamais ouvi**

Ein kleiner Vogel, den ich noch nie gehört habe,

**canta.**

singt.

**Cala – canta.**

Schweigt — singt.

[17]

**Abro uma grade baixa.**

Ich öffne ein kleines Gitter. [p. 83]

**Os mortos de março.**

Die Märzgefallnen.

**No caminho, pela folhagem seca saltam tordos pretos,**

Über den Weg, durch welches Laub, hüpfen Schwarzdrosseln,

**entre crucifixos erodindo sob o sol brincam fios em cintilos.**

um verwitternde Kreuze im Sonnenlicht spielen glitzernde Fäden.

**Num canto**

In einer Ecke,

– a hera reverbera, me agacho –  
— der Epheu blinkt, ich bücke mich — [p. 84]  
**jazem rosas sobre a pedra.**  
auf einem Stein, liegen Rosen.

**Finas gavinhas, musgo cinza e gotas de orvalho.**  
Dünne Ranken, graues Moos und Tautropfen.

**Letras antigas, quase ilegíveis.**  
Die alten Buchstaben sind kaum mehr zu lesen.

**Difícil, mas decifro:**  
Mit Mühe nur entziffre ich:

**Um ... des ... co ... nhe ... ci ... do.**  
Ein ... un ... be... kann ... ter... Mann.

[18]

**Jardins pequenos, imersos em sol,**  
Kleine, sonnenüberströmte Gärten [p. 84]  
**com caramanchões em cor, morangas, cebolinha.**  
mit bunten Lauben, Kürbissen und Schnittlauch.

**O orvalho ainda corisca.**

Noch blitzt der Tau.

**Acima da linha de telhados, contígua, alteiam torres.**

Über den nahen Häuserhorizont ragen Türme.

**Em meio ao monótono ruído de construção,**

Durch das monotone Geräusch der Neubauten,

**de quando em quando**

ab und zu,

**apitam fábricas,**

pfeifen Fabriken,

**soam sinos.**

schlagen Glocken an.

**Num ramo de lúpulo, pousado, um pardal.**

Auf einer Hopfenstange sitzt ein Spatz.

**Reclinado, cômodo, numa velha cerca de arame**

Behaglich über einen alten Drahtzaun gelehnt,

**que oscila de leve,**

der leicht unter mir schaukelt,



**assisto de cima: num canteiro de áster multiazul,**  
sehe ich zu, wie über einem buntblauen Astersbeet,  
**no último calor de setembro,**  
in der letzten Septemberwärme,  
**duas brancas-das-couves cambaleiam!**  
zwei Kohlweißlinge taumeln!

**Em copas secas**  
In welken Kronen  
**se embala o outono.**  
wiegt sich der Herbst.

**Folhas púrpuras**  
Purpurne Blätter  
**flutuam,**  
schweben,  
**tombam.**  
fallen.

**Névoa**  
Nebel  
**já tece,**  
webt schon,

**corvos crocitam.**

Krähen krächzen.

**De novo,**

Noch einmal,

**exausto,**

müde,

**sai o sol.**

scheint die Sonne.

**No lago sereno,**

Am stillen See,

**na pequena ponte,**

auf der kleinen Brücke,

**reclinado no velho, enviesado peitoril de ripas, musgo-mefítico,**

über das alte, krumme, morschmoosige Balkengeländer gelehnt,

**sob o sombrio,**

unter den dunklen,

**ciclópico plátano a se ramificar multiserpenticolor,**

riesigen, schlangensbunt verästelten Platanen,

**fixo-me e fito**

stehe ich und starre

**um paraíso espelhado!**

in ein gespiegeltes Paradies!

[19]

**Sobre as folhas marrom-secas às margens dos lagos do Tiergarten**

Auf das braune, vertrocknete Laub um die Tiergartenseen [p. 85]

**sai o sol de novembro.**

scheint die Novembersonne.

**Com cabeças fosforescentes de um verde-feitiço,**

Mit schillernden Köpfchen aus verzaubertem Grün

**lá se aquecem os patos.**

wärmen sich in ihr die Enten.

**Na calma**

In stilles,

**água azul, nublada,**

blaues Wasser mit Wolken

**árvores pretas crescem de ponta-cabeça!**

wachsen verkehrt schwarze Bäume!

[20]

**Olhos no solo de folhas podres, a mão que sustenta a cabeça,**

Den Blick zu Boden in verwesendes Laub, den Kopf in die Hand gestützt, [p. 85]  
**sinto o sangue correr lento no meu coração.**  
 fühle ich, wie mein Blut langsam durch mein Herz strömt.

**Um brado**  
 Ein Schrei  
**me sobressalta!**  
 ruckt mich auf!

**Pelo último azul-lilás, o sol descendente ainda o acende,**  
 Durch ein letztes Fliederblau, die sinkende Sonne beglänzt es noch, [p. 86]  
**precipitam-se três patos do mato.**  
 stoßen drei wilde Enten.

**Como vassouras imóveis, imensas, dois álamos pretos espetam o espaço.**  
 Wie starre Riesenbesen in die Luft stechen zwei Schwarzpappeln.

**Seus ramos nus,**  
 In ihren nackten Zweigen,  
  
**trêmulos:**  
 zitternd:  
**mil aurifolhas mínimas faíscam!**  
 Tausend kleine, blinkernde Goldblättchen!

V

[21]

**Graças a Deus!**

Gottseidank! [p. 113]

**A porta de casa trancada,**

Die Haustür ist zu,

**mais ninguém para me visitar!**

mich kann niemand mehr besuchen!

**Sossego incitante! Paz solitaríssima! Silêncio ambrosíaco!**

Erquickendste Ruhe! Einsamster Friede! Ambrosischste Stille!

**Ânimo que alivia aliciente! Enlevo que atenua terno! Encanto que enleva brando! Volúpia que alicia etérea!**

Köstlichst tröstendstes Labsal! Sänftigendst linderndstes Wohlgefühl! Süßest seligstes Entzücken! Immer wieder wonnigst unfaßbares Glück!

**Sem crianças, sem vira-latas,**

Keine Kinder, keine Köter,

**sem gramofones ecoando Caruso ou pianolas automáticas martelando,**

keine Caruso schmetternden Grammophone und automatisch klimpernden Kunstklaviere,  
**sem aqueles revoltantes beberroucos, ouvidemolidores alardeando mata-moscas, terra de plantio e jornal em edição extra,**  
keine empörend ohrenzermarternd schnapsheisern Fliegenstöcke-, Blumenerde- und Extrablatt-Ausbrüller,  
**sem aqueles varapaus com calças de franjas, tamancos verdes gritantemente bordados com miçangas à la gentil-homem, com grassos**  
[capacetes pretos amassados de apache, piscando a graxa,  
Gents in ausgefransten Hosen, grünen, prahlerisch perlbestickten, hochgestöckelten Kavaliere-Lulatschpantoffeln, schwarzen, verbeulten,  
[schmierig fettglänzenden Apachenhelmen,  
**com longas gravatas tipo corda-à-gorja, de bolinhas vermelho-sangue, enroscando-se pitorescas e com sem colarinhos,**  
langen, betupfest blutrot malerisch verschlungenen Gurgelstrickschlipsen und mit ohne Krägen [sic],  
**fulanos cuja mera prima aparição melosa já faz a pele toda arrepiar,**  
Kerls, bei deren erstem, süßem, bloßem Annahen einem schon immer regelmäßig die Haut schaudert,  
**nada de amoladores de tesouras e de buzinadores de leite Bolle,**  
keine Scherenschleifer, keine Bollebimmler,  
**sem empregadinhas picadas por tarântulas, que – como se ensandecidas –**  
keine wie von der Tarantel gestochnen Dienstbolzen, die wie blödsinnig,  
**contra todas as normas policiais,**  
gegen jedes Polizeireglement,  
**de janelas abertas**  
aus offenen Fenstern,  
**bem à minha frente e de viés-a-vis, de cima e de baixo, da direita e da esquerda,**  
mir grad gegenüber und quer-a-vis, oben und unten, rechts und links,  
**em loggie, em terraços-jardins e em sacadas**  
auf Loggien, Dachgärten und Balkonen,  
**desempoeiram roupas, edredons, tapetes, estofados, rolos de cabeceira, almofadas de sofá, cobertores velhos, púidos, descartados, roídos**  
[de traça,  
Kleider, Betten, Teppiche, Polstersessel, Schlummerrollen, Sophakissen und alte, defekte, ausrangierte, mottenzerfressene Decken ausklopfen,

— **a primavera toda, o verão todo, o outono todo,**  
— den ganzen Frühling, den ganzen Sommer, den ganzen Herbst über,  
**cinco lances de escada acima,**  
fünf Treppen hoch,  
**na minha pequena, aérea, obliquarestada, clariaudiente gaiola-alcova rente à chaminé,**  
in meiner kleinen, luftig schrägwinklig schallundichten, schornsteinnahen Vogelbauerbude,  
**durante o meu trabalho,**  
bei meiner Arbeit,  
**o quão indizível-,**  
unsäglichst,  
**temível-, terrivelmente**  
gräßlichst, grauenhaft,  
**essa corja raivosa, hórrida, toscamente antimusal**  
habe ich unter all diesem rabiaten, wüsten, banausisch amüsischen Pack  
**me fez suspirar, aturar, gemer, desvairar, enfurecer,**  
geseufzt, geduldet, gestöhnt, gerast, getobt,  
**ranger dentes e sofrer! —**  
Zähne geknirscht und gelitten! —  
**nada a perfurar o meu pobre cérebro esfolado, escoriado, irresponsável e arrepiantemente maltratado,**  
kein über meinem armen, zerschundnen, mißhandelten, geplagten, unverantwortlich haarsträubendst malträtierten,  
**entra-ano-sai-ano,**  
Jahr aus, Jahr ein,  
**todo dia, toda hora, todo minuto, todo segundo,**

tächlich, stündlich, minütlich, sekundlich,  
**nada a triturar incessante-**,  
 unausgesetzt,  
**insistente-, estafante-, tensa-, torturantemente**  
 hartnäckigst mühsamst, angespanntst qualvollst  
**este meu cérebro em embate com os mais filigranissutis, intrepidificultosos, amplicomplexos**  
 mit den fernfeinst subtilsten, schwierigst gewagtesten, weitreichendst komplexesten  
**construtos, análises, sínteses, expertises, explorações, cálculos, divergências, nuances e problemas de dar nó em pingo d'água,**  
 Konstruktionen, Analysen, Synthesen, Expertisen, Explorationen, Kalkülen, Divergenzen, Nüancen und Nadelöhrproblemen ringenden,  
**nada a devorar o meu cérebro brusca- e subitamente assustado, como se num-abrir-e-fechar-de-olhos,**  
 jählingst, plötzlichst, im Handumdrehn,  
**em meio à sua voluntária reclusão eremítico-anacorética,**  
 mitten aus seiner eremitisch anachoretisch freiwilligen Weltabgeschiedenheit  
**nada a revolvê-lo,**  
 aufgeschreckten Hirn  
**nada a sacolejá-lo estrepitante a quilômetros de altitude**  
 sich ratternd, knatternd, kilometerhoch  
 — **Rattaknang! Kattaplant! Knattaknax!** —  
 — Rattaknang! Kattaplant! Knattaknax! — [p. 114]  
 ou seja, nenhuma gigantesca baleia de alumínio da Hansa se contorcendo cruelmente com suas cem-mil asas de moinho de vento,  
 unbarmherzig wie mit hunderttausend Windmühlenfügeln durch die Luft bohrender, malmender, fressender, wühlender, wölternder Riesen-  
 [„Hansa“-Aluminiumwalfisch,  
**nada não menos agradavelmente afável,**  
 kein mit nicht minder angenehm lieblichem,



**a rufflar, resbunar, arruaçar, repercutir, retumbar em um grandestardalhaço, pinicando por todos os poros, nada a rodopiar,**  
surrendem, schnurrendem, purrendem, pupperndem, pufferndem, alle Poren durchsprickelndem Klapperradau wie wahnsinnig um sich

**avolumando-se odioso, horroroso, hediondo em um desafiante, excitante, rapinante tubarão, esdruxulamente autointitulado "Percival",**  
gräulichst gräßlichst grimmigst zum grausamst herausfordernst aufreizendst räuberischsten Hai geballter, sich so drolligst betitelnder „Parseval”,

**nada a me acuar bem ao centro, pobre de mim,**

keine mich Ärmsten als Zentrum nehmende,

**nada a me impelir ignóbil, insistente, constante, incessantemente ao epicentro, entre os doces e gráceis círculos, curvas e laços**  
mich immer gemeinst im Mittelpunkt, beharrlich, konstant und unentwegt graziöse, gefällige Kurven, Kreise und Schleifen ziehende,

**delineados por uma – aliás, em termos musicais,**

im übrigen aber, in Sachen Musik

**ao que tudo indica, ainda por cima indecente-, indiligente-, insolente-, intoleravelmente trepidante Pomba de Etrich,**  
sich womöglich noch sträflich rücksichtslos insolent schofler betätigende „Rumplertaube”,

**sem máquinas infernais lá embaixo,**

keine unten, mit jedem Ruck,

**parecendo – a cada tranco, a cada avanço, a cada solavanco – instrumentadas por Satã em pessoa,**  
mit jedem Tuck, mit jedem Zuck, wie vom Satan selber in eigner Person spektakelnd instrumentierte Höllenmaschinen,  
**sem bicicletas sobre o asfalto preto e discreto, sem triciclos a explodir, a detonar a pelotonar, sem mais ciclonetes girando, acoçando,**  
[acelerando,

über den schwarzen, schweigenden Asphalt hin, explodierend detonierend pelotonierend sich drehenden, jagenden, rasenden Bicykles, Tricykles  
[und Cyklonetten mehr,

**e no momento, nem sequer**

ja sogar selbst, im Moment,

**automóveis buzinando como um fabulosos bulldogues alemães, bravios e beligeros, latindo, ladrando, alardeando, alarmando,**  
keine wie eifernde, geifernde, belfernde, bäffende, kläffende, bläffende, fabelhafte Bullenbeißer,  
**como cacatuas topetudas, intrépidas, irestridentes, muflões balindo, gansos ganindo, bugios guinchando, cervos bramindo,**

zänkische, zeternde, zornschrille Kakadus, blökende Mufflons, gackernde Ganter, kreischende Brüllaffen, meckernde Böcke,

**ou como javalis raivosos,**

oder wie wütend gewordene Wildschweine tutenden Automobile mehr,

**ou talvez só de vez em quando, no máximo,**

oder doch, höchstens, nur ab und zu noch,

**e assim-espero, assim-espero,**

und hoffentlich, hoffentlich,

– é de ficar de cabelo em pé, que Deus me proteja, a qualquer momento o horrendo elemento em questão pode tocar a campanha –  
die Haare stehen mir zu Berge, der Herr soll mich bewahren, der betreffende Schreckensmensch kann jeden Augenblick klingeln

**assim-espero, assim-espero, assim-espero,**

hoffentlich, hoffentlich, hoffentlich,

**e por fim, sem telegramas urgentes a serem entregue de madrugada, com resposta pré-paga!**

nun auch kein dringliches Telegramm mehr, zu bestellen auch nachts, mit bezahlter Rückantwort!

**Enfim, fim!**

Schluß und Schicht!

[.....]

[22]

**Abro um pacote de Blaubienenkorb**

Ich öffne ein Päckchen Blaubienenkorb [p. 115]

**e enfio no cachimbo comprido.**

und stopfe die lange Pfeife.

**Chuva boa!**

Es regnet so schön!

**Enrolado no roupão,**

In den Schlafrock gewickelt,

**paff... paff... paff,**

paff... paff... paff,

**a fumaça azulada remoinhando, enroscando-se no lustre, sobe até o teto de súbito,**

der wirbelnd bläuliche Rauch, um die Lampe sich windend, steigt sofort fast bis an die Decke,

**é isso aí, é isso aí, hoihoh, hoihoh,**

recht so, recht so, hoihoh, hoihoh,

**inspiro a mais balsâmica brisa da manhã vinda do extremo leste, meu corcel alado relincha,**

ich wittre östlichst balsamischste Morgenluft, mein Flügelroß wiehert,

**por entre o insueto, abracadabrantesco agreste de ravinhas em fioritura**

zwischen dem seltsam abenteuerlich verschnörkelten Rankengewirr

**da minha inebriante, ancestramente crispada,**

meiner betäubend urväterlich krausen,

**inaudita**

wunderlichen,

**tapeçaria, infelizmente já com falhas dignas de inquietação,**

leider bereits etwas recht bedenklich schadhaft gewordenen Tapete entlang,

**sob configurações de folhas engelhadas,**

unter verhuzzelten Blättergebilden,  
**que – dependendo do que se deseje, do que se precise e do que quer que seja – assumem as mais trelouçadas formas, figuras e feições em**  
 [um vivo e intrincado convoluto,  
 die je nach Wunsch, Bedarf und Laune die allerdenkbar verschmitzt, vertrackt, verwirbelt zipfelsinnigsten Formen, Figuren und Gestalten  
 [annehmen,

**sobre bizarros arabescos,**  
 auf bizarren Arabesken,  
**que – em sua fantasia e desatino – continuam a seduzir por instinto,**  
 die, phantastisch und übergeschnappt, unwillkürlich weiterlocken,  
**em torno de grotescos, multicolores florimonstros**  
 um bunte, groteske Blumenungeheuer,  
**que mais se assemelham a colossais, assombradas ilhas pré-diluvianas, cartografadas feito fábulas,**  
 die wie große, verwunschne, fabelhaft vorsintflutlich kartographierte Inseln aussehen,  
**todo montículo, toda fissura mínima, todo mínimo desfundo**  
 jedes Buckelchen, jedes Rißchen, jedes Untiefchen in ihr  
**usado com a mais atenta astúcia,**  
 schlaust umsichtigst benutzt,  
**cada mínima cesura e voluta bem capitalizadas, cada curva e serrilha incorporadas com engenho,**  
 aus jedem Kerbchen und Windungchen Kapital geschlagen, jede Biegung und Auszackung ingeniös verwandt,  
**e no conforto da poltrona,**  
 bequem im Lehnstuhl,  
**paff ... paff... paff,**  
 paff ... paff... paff,  
**segue-se agora magnificamente para terras antigas!**  
 fährt sichs jetzt prächtig nach alten Ländern!

**Através do Kattegat ... paff ... pelo Canal da Mancha,**  
Durch das Kattegat... paff... durch den Ärmelkanal,  
**para além de Biskaya, com seus seios aos saltos,**  
über den hüpfenden Busen von Biskaya hinweg,  
**por um longo trecho de água turvicinza, serpentestreita, com bordas verdimarrons, paff,**  
an einem langen, schmutziggrau schlangendünnen, sich bräunlichgrün rändernden Wasserstrich, paff,  
**descendo a pronta e precisamente**  
die prompt, präzis und exakt  
**mensurável costa de Portugal, exatos setecentos e cinquenta quilômetros abaixo,**  
siebenhundertundfünfzig Kilometer messende Küste von Portugal hinab,  
**paff, paff, paff, paff,**  
paff, paff, paff, paff,  
**passando sob a mais dissimulada espia, sob a ameaça mais esconsa, sob a espreita mais secreta dos rifles**  
**de Gibraltar,**  
unter den spähend drohend heimlichst hämischst versteckt lauernnden Hinterladern von Gibraltar vorbei  
**Mediterrâneo e seu azul-deslumbre adentro!**  
in das köstlich azurne Mittelmeer!

**MARE INTERNUM SIVE MEDITERRANEUM!**  
MARE INTERNUM SIVE MEDITERRANEUM!

**"Havel! Havel!"**

„Havel! Have!!“

**Pelo meu binocular telescópio portátil,**  
 Durch mein binokulares Handfernrohr,  
**sistema Zeiß,**  
 System Zeiß,  
**com prismas de alinhar imagens,**  
 mit bildaufrichtenden Prismen, [p. 116]  
**– a chuva se choca contra a vidraça; tangenciando o telhado, o vento de outono retine –**  
 — der Regen gegen meine Fenster platscht, ums Dachwerk faucht der Novemberwind —  
**velas içadas ao sol,**  
 bei ausgespanntem Sonnensegel,  
**enquanto abaixo a hélice gira rítmica pela cabine vibrante,**  
 während sich unter mir durch den vibrierenden Schiffsraum rhythmisch die Schraube dreht,  
**eu observo**  
 beobachte ich  
**os peixes voadores!**  
 die fliegenden Fische!

[23]

**Do leste mais prata,**  
 Aus silbrigstem Osten, [p. 117]  
**neblina ao meio-dia,**

mittagsdunstig,  
**mais próxima e mais,**  
immer näher und näher,  
– **o vento na chaminé, repentinamente irado, rumoreja,**  
— der Wind im Rauchfang, plötzlich wie rasend geworden, rumort,  
**o forninho de ferro flameja morno, telhas trepidam –**  
das kleine, eiserne Öfchen, mollig, glüht, die Dachziegel klappern —  
**com fendas e frinchas, com cimos e ameias, com pontas e picos,**  
mit Schlüften und Schlünden, mit Zinken und Zinnen, mit Schroffen und Zacken,  
**protuberante,**  
hochaufragend,  
**entre circumprecipícios, entre tempestuondas,**  
klippenumgürtet, wellenumbrandet,  
**rundicintilante em minha Kuckulot,**  
glitzernd kreisrund in meinem Kuckulorum,  
**uma ilha penedia quimericolor!**  
ein farbig märchenbunter Inselfels!

**Ah, cara mia! Isola bellissima! Salve, salve!**  
Ah, cara mia! Isola bellissima! Salve, salve!

**É você? Você mesmo? Sim, é você!**  
Bist du es? Bist du's? Ja, du bist's!

**Há mais de três milênios, na minha mente,**  
 Eine seit drei Jahrtausenden in meinem Gehirn  
**uma válvula ignominiosamente sinterizada por uma ignóbil e indigna ferrugem metrispessa em decorrência da mais erma e besta**  
 [negligência e o que há de mais ingrato  
 schmählichst mit schnödem, freventlich meterdickem Rost, ödester, blödester Undankbarkeit und Vergessenheit übersinterte Klappe  
**gira, rangendo, e se rompe!**  
 dreht sich mir, knarrend, wieder auf!

**Onirilinda Ogígia!**  
 Traumschönes Ogygia!

**Solitária, luzidia, primitiva ínsula de rosas, mirtos e ciprestes!**  
 Einsames, schimmerndes, uraltes Rosen-, Myrten- und Cypresseneiland!

**Hoje Malta!**  
 Heute Malta!

**Numa distante, dardejante manhã munditemporã dos mares do sul,**  
 An einem fernen, flimmernden, weltfrühen Südmeermorgen,  
**as vagas espumavam e espirravam em suas grutas azuis de alabastro,**  
 die Wogen um deine blauen Alabastergrotten gischteten und spritzten,  
**a última tábuia negra do meu barco ainda vacilava atrás, a água branca de sal pingava de minha longa barba,**  
 meine letzte, schwarze Bootsplanke hinter mir schaukelte noch, das blanke Salzwasser aus meinem langen Bart tropfte,  
**escalei tua praia.**



erklomm ich deinen Strand.

„ **Ἀνδρα μοι ἔνεπε** “... **Doce Calipso!**

„ **Ἀνδρα μοι ἔνεπε** “... **Süße Kalypso!**

[24]

**Lotada com três camisas,**

Den mit drei Hemden, [p. 120]

**escova de dente, brilhantina, um Baedeker sobre a Ásia Central,**

einer Zahnbürste, Schmierfett, dem Bädcker für Zentral-Asien,

**alguns curativos ingleses,**

etwas Englisch Heftpflaster,

**pacote de gaze, espelho de barbear,**

einem Päckchen Verbandwatte, einem Rasierspiegel

**abarrotada com vários outros, dos mais urgentes mantimentos, alimentos e bagatelas,**

noch verschiedenen, notwendigsten, andern Fressalien, Viktualien und Kleinigkeiten

**a mochila à prova d'água,**

und vollgepfropften, vollgestopften, wasserdichten Rucksack

**atuhlada conforme as leis da estática, dinâmica e gravitação, bem como de todas as ciências integrantes,**

nach allen Gesetzen der Statik, Dynamik und Gravitation, sowie sämtlicher sonst noch integrierenden Wissenschaften,

**e em observância às artes,**

kunstgerecht verstaut,

**o capuz pontiagudo de pele de cordeiro à nuca,**  
 die spitze Lammfellmütze ins Genick,  
**a respiração em compasso exato,**  
 mit genau eingeteiltem Atem,  
**uma perna à frente da outra,**  
 ein Bein vors andre,  
**passo a passo,**  
 Schritt für Schritt,  
**sem mirar nem o mínimo para a direita ou para a esquerda,**  
 ohne auch nur im geringsten nach rechts oder links zu sehn,  
**por silenciosos, suave-, ascendente-, crescentemente verdes,**  
 durch stille, sanft ansteigend kletternd grüne,  
**apacante-, apaziguante-, anuviamente foliossombrios bosques de**  
 tröstlichst beschwichtigendst dunkelst laubschattende  
**áceres, macieiras, cerejeiras, figueiras, pessegueiros, amendoeiras, nogueiras, oliveiras, tamarindeiros, limoeiros, acácias e pistaches,**  
 Ahorn-, Apfel-, Kirschen-, Feigen-, Pfirsich-, Mandel-, Walnuß-, Oliven-, Tamarinden-, Zitronen-, Akazien- und Pistazienwälder,  
**por fechados, cerrados, selvagens campos de centeio, aveia e trigo aromipulverizados, ondulando em tamanho humano,**  
 dichte, dicke, duftüberstäubte, wilde, mannshoch wogende Roggen-, Hafer- und Weizenwiesen,  
**por repentinos, erráticos,**  
 jäh, wirre,  
**giratórios, sinuosos,**  
 sich drehende, windende,  
**noctissombrios**  
 nachtfinstre,

**precipícios estalactílios em respingos e frio bafio, despenhadeiros ombristreitos em ziguezague,**  
 kühlmodrigst rieselndst tropfsteinnasse, stalaktitischst schulternenge Zickzackschluchten, [p. 121]  
**por borbulhantes, remoinhantes, espumantes, sibilantes**  
 strudelnde, sprudelnde, gischende, zischende,  
**quedas d'água vertendo em vórtices,**  
 wirbelnd brodelnde Sturzwässer  
**e, terrivelmente sobretorreados em pedras e fendas, desertos cársticos da mais erma, seca e sedenta incandescência, do mais amplo,**  
 [franco e ofuscante branco,  
 und weite, breite, blendendst weiße, grausigst zerschrundendst steinigst drübergetürmte, lechzendst verödetst wasserlos glühende Karstwüsten  
**conquisto, pela primeira vez,**  
 erledige ich, fürs Erstemal,  
 — *Amor vincit omnia!* **Tudo por amor! Vixe, meu fio!** —  
 — *Amor vincit omnia!* Alles aus Liebe! Hoppla, mien Sahn! —  
**meio Indocuche!**  
 den halben Hindukusch!

[25]

**A bússola sobre o peito de feltro,**  
 Der Kompaß auf meiner Lodenbrust, [p. 122]  
**em pleno terreno de acidentes oro-hidrográfico-tectônicos,**  
 bei der oro-hydrographisch-tektonischen Schwierigkeit des Terrains,  
**a postos na mão, por sábia precaução e para possíveis imprevistos,**  
 absichtlich, mit weisestem Vorbedacht und für jede Eventualität nicht erst abgestellt,

**dança,**  
 tanzt,  
**balança e lateja;**  
 zittert und tuckt,  
**as garrafas térmicas pendulam rítmicas;**  
 rhythmisch baumeln die Thermosflaschen,  
**cada passo, cada avanço,**  
 jeden Schritt, jeden Tritt,  
**mecânico, fidedigno, constante:**  
 mechanisch, zuverlässig, regelmäßig,  
**no bolso esquerdo do meu colete,**  
 in meiner linken Westentasche,  
**o meu podômetro**  
 registriert  
**os protocolos!**  
 mein Pedometer!

*Avanti!*  
 Avanti!

**Por uma mata salpicada de choupos, bétulas, álamos, freixos, salgueiros,**  
 Durch einen vereinzelt von Pappeln, Birken, Espen, Eschen, Weiden,  
**zimbros rastejando nodosos, mutilados,**  
 kriechend knorrig verkrüppeltem Wachholder,

**madressilvas, rosas**

Gaisblatt, Rosen

**e groselhas de um negro-fundo faiscoriscando orvalho,**

und blitzend tauig tiefschwarz funkelnden Johannisbeeren durchsetzen,

esta floresta repleta do mais interminável, do mais entorpecente alarido de aves com seus mil assobios, sibilos, crocitos, trilos, trinos e [gritos,

von unaufhörlich trillerndst schnatterndst pfeifendst schmetterndst krähendst krächzendst betäubendstem Vogellärm erfüllten,

**floresta de lárices, pinheiros e falsos-abetos a me remeter a algo insolitamente nórdico, conterrâneo e conhecido,**

mich seltsam nordisch altvertraut heimatlich anmutenden Lärchen-, Föhren- und Rottannenwald

**repleta dos rastros mais aterradores, assombrosos, sinistros de tão malignos,**

voller beängstigend bedrohlichst unheimlich böser,

**gravados fundo no solo, nas folhas e no lodo, inequívocos,**

tief in den Boden, in Laubwerk und Moos, unverkennbar abgestapfter,

**mais nítidos impossível**

allerdeutlichster

**esses rastros de lobo,**

Wolfs-,

**de lince e de urso,**

Luchs- und Bärenspuren,

**que – num susto, num surto de pânico de tirar o fôlego, súbito, brusco de derrubar –**

die mir, in einem bestürzend jähen, plötzlichen, atemberaubenden Anprall von panischem Schrecken,

**por um momento,**

einen Moment lang,

**quase me fazem tremer os membros, tiritar os dentes, fraquejar os joelhos;**

die Glieder fast zitternd, die Zähne fast klappernd und die Kniee fast schlotternd machen,  
**sobre tapetes de um ambrosíaco e fantástico claro,**  
 über köstlichst herrlichst lichte,  
**de um macio mais que túmido,**  
 schwellendst weiche,  
**de esmeralda tais tapetes, solares de cegar,**  
 blendendst sonnigste Smaragdmaten,  
**sobre os quais violetas, margaridas, prímulas, campânulas e calêndulas,**  
 auf denen Veilchen, Maßliebchen, Primeln, Glocken- und Ringelblümchen,  
**entre arbustos de rododendro crepitando em copioso rubro-carne, ostentando opulenta corpulência,**  
 zwischen strotzendst wuchernd feisten, üppigst fleischrot flackernden Rhododendrenbüschen,  
**entre retorcidos torsos de pinheiros coriscorroídos com seu obstinabalável siso,**  
 unter krummen, storrstarr ernsten, sturmzerfetzten Wettertannen,  
**ao redor das quais orgulhosos argalis circumcórneos em curiosa fieza e vigorosa esgueiz e cinzargênteos asnos de sagaz audácia e arguta**  
[astúcia espíam  
 um die, neugierig zutraulich, stolze, kraftvoll schlanke, rundgehörnte Argalis und mutig kluge, listig spitzohrig verschlagne, silbergraue Wildesel  
[äugen,  
**inocentíssimos**  
 unschuldigst,  
**e medram uma vida do mais invejável devaneio, da mais idílica eremitania,**  
 ein beneidenswertst verträumtes, idyllischst weltabgekehrtes Dasein blühn,  
**chaphinham, felizes, saltitando cintilantes por pocinhas mínimas**  
 durch die, selig, kleine, blinkend hüpfende Wässerchen plätschern  
**e, com sua doce paz desnublada de sombra, do fundo de um coração gratilariante,**  
 und die mich mit ihrem süßen, wolken Schattenlosen Frieden, aus tiefstem, dankjubelndstem Herzen,

**me fazem feliz e me refazem álaçre, lépido, leviandante,**  
wieder unbekümmert lustig lachend leichtschrittig und fröhlich sein lassen,  
**sobre estreitas encostas de estonteante e temerário risco, rente a abruptas e bruscas escarpas fundas de mil obstinadas braças,**  
auf schmalen, schwindelnd tollkühn halsbrecherischen Steilbändern, neben jähén, schroffen, trotzig tausend Klafter tiefen Abstürzen,  
**nuas muralhas acima, quebradiças, vide Martinswand,**  
nackte, bröckelnde Martinswände hoch,  
**nas quais eu, escalando atrevido e intrépido,**  
an denen ich, klimmend waghalsig vermessen, [p. 123]  
**sob um par de águias circumpairando em silêncio de tácita ameaça,**  
überkreist von einem drohend lautlos schweigenden Adlerpaar,  
**águias cujas sombras , alongando-se oblongas, por um triz tangenciando-me com as asas, roçam meus ombros emboscadas;**  
dessen sich langhin dehnende Schatten, oft schon beinah flügelnah, lauernd um meine Schultern streifen,  
**eu, afortunado como outrora**  
fortunierter noch wie weiland  
**o iluminado teutônio Weißkunig e Theuerdanck, Kaiser Maximilian, o último cavaleiro,**  
Teutschlands erlauchter Weißchunich [sic] und Theuerdanck, Kaiser Maximilian, der letzte Ritter,  
**escoltado por anjo nenhum,**  
beschirmt von keinem Engel,  
**passo apumado,**  
trittsicher,  
**procuro a minha trilha!**  
mir meinen Weg suche!

**E mesmo que o mundo se replete de capetas! E mesmo que o Pelion se empilhe à minha frente, sete vezes, sobre o Ossa! Ao forte a sorte!**

Und wenn die Welt voll Teufel war! Und wenn der Pelion siebenfach sich vor mir auf den Offa türmt! Dem mutig Starken hilft das Glück!

***Plus haut!! Mais alto!! Excelsior!!***

Plus haut!! Höher!! Excelsior!!

**Com o meu martelo duplo de geólogo, sagazmente seguro,**

Mit meinem verschmutzt zuverlässig zweischläfrigen Geologenhammer,

**bem *en passant*,**

so ganz nebenbei,

**só para fazer gemer a minha insaciável sede de saber, esta febril empáfia autodidata, esta gargantoíce lasciva,**

nur um meinem autodidaktisch glühend übermütigen, lechzend heißhungrigen, unersättlichen Wissensdurst

**eu, condenável de tão à vontade, magnífico de tão descontraído, inconstante de tão temerário,**

verwerflichst sportsmäßig, erhaben lässigst, launischst frechdachsig zu stöhnen,

**a cada nariz e meio,**

alle anderthalb Nasen lang,

**martelo as mais diferentes espécies de rocha!**

zerpoche ich die verschieden Gesteinsarten!

**Hmhmhmm! Aiaiai! Stzossossoh!**

Hmhmhmm! Eieiei! Szoßoßoh!

**Feldspato triclino, diatomito,**

Trikliner Feldspat, Kieselgur,

**lavas recentes,**



recente Laven,  
**hornblenda,**  
Hornblende,  
**sienito, granulita e augengnaisse,**  
Syenit, Granulit und Augitgneis,  
**arenito cinza,**  
Grauwacke,  
**lamelosa mica de magnésio do amarelo ao marrom e tênue brancargêntea muscovita,**  
lamellarer, gelblicher, bis dunkelbräunlicher Magnesium- und zarter, silbrig weißer Kaliglimmer,  
**vesuvianita colunar, com brilho verde-vidro, tetragonal,**  
tetragonaler, glasgrün glänzender, säulenförmiger Vesuvian,  
**marga de braquiópodes,**  
Brachiopodenmergel,  
**quartzito, calcários coralíneos e numulíticos do Eoceno,**  
Quarzite, Korallen- und Nummulitenkalke aus dem Eocän,  
**ardósias paleozóicas, jurássicas e ardósias comuns e corriqueiras!**  
paläozoischer, jurassischer und gewöhnlicher, ganz kommuner Tonschiefer!

*Tout comme chez nous!*

Tout comme chez nous!

*Oui! C'est ça!*

Oui! C'est ça!

[26]

**Através deste cascalho em roladiço e escorregadio deslize, dissipando-se liso e ruidoso,**

Durch rutschend rollend gleitenden, sich polternd glitschig spreitenden, [p. 124]

esquivo a qualquer passo firmaciço, a qualquer andar decidida e enfaticamente enérgico, a qualquer pisar de proficua e resoluta

[desenvoltura,

jedem entschieden nachdrücklichst energischen, resolut vollkräftigst durchgreifenden, robust derbfesten Fußfassen widerstreitenden,

**a se deslocar a cada segundo,**

sich jede Sekunde,

**a cada instante e momento,**

jeden Augenblick und Moment,

**ricocheteando seixos aos feixes,**

kollernd schotternd verschiebenden, stiebenden Schotter,

**através de negros,**

schwarzes,

**pegadiços charcos viscoalhados,**

klumpklebrig schmieriges,

insular-, solitária-, esparsamente transflorescidos por ditossedosos, tranquilongínquos, antiqüísimos prados de verbasco branco-prata,

von greisen, stillen, silbrig weißlichen, abseits friedlichen, selig seidigen Wollkrautwiesen verstreut inselartig einsam überblühtes,

**efervescentes,**

blasentreibendes,

como se convulsionados por cem mil pequenos, frescos perlichafarizes voraginosos num afã, numa azáfama de furtivos

[Heinzelmännchen,

wie von hunderttausend kleinen, kühlen, quirlenden Perlquellchen geschäftigst betriebsamst heinzelmännchenheimlichst unterkluckertes,

**espelhando em claríndigo o longínquo, altivo, desmedido céu corisca-nuvens a ofuscar fundo,**

klarblau den fernen, hohen, weiten, tiefen, jetzt blendend wolkendurchblitzten Himmel spiegelndes,  
**através desses pântanos fluidos**  
fließendes Morastgesümpfe  
**e da rangente avalanche de neve velha, restante de antes,**  
und knirschend althart liegen gebliebenen,  
**rebutando em rompante após alguns passos, após alguns pulos e após alguns saltos,**  
alle paar Schritt, paar Hupf und paar Sprung weit, klaffend durchborstnen,  
**perfurada em gris-cinza à cor de pedra-pome,**  
durchlöchert aschgrau bimssteinfarbnen,  
**porosamente minada em malha por córregos roedores devoradores revoltos a enxaguar e gargarejar,**  
von nagenden, fressenden, wühlenden, spülenden, gurgelnden Rinnsalen porös netzartig unterminierten,  
**através dessa neve-avalanche turva a pés de profundeza!**  
fußtief durchschmutzten Lawinenschnee!

**Ao alvo!! Ao ao!!**  
Zielwärts!! Wärtwärts!

**O ar areja esparso,**  
Die Luft weht dünn, [125]  
**ambas as locomotivas ativas em mim há muito, candentíssimas, com o mais assíduo, exaurido vigor pulmonar em dobro, vibram velozes**  
[e mais velozes,  
die beiden schon längst mit emsigst angestrengtst doppelter Lungenkraft hitzigst in mir arbeitenden Dampfmaschinen vibrieren schneller und  
[schneller,  
**uma brisa repentina fria de arrepiar**

eine plötzlich kühl aufschauende Brise  
 – **de onde? de onde? do próximo pico!** –  
 — Woher? Woher? Vom nächsten Zipfel! —  
**me gateia as garras!**  
 verklamt mir die Prätzen!

**Lépido, lépido! Hílare, hílare!! Allegro, allegro!!**  
 Hurtig, hurtig!! Munter, munter!! Allegro, allegro!!

**Cresce, colore-se,**  
 Große, bunte,  
**entre dispersos**  
 in losen,  
**detritos de moraina amalgamados granulares em aclave, triturados em fuligem negricinza,**  
 körnig schrägsteil gelagerten, pulvrig grauschwarz zermahlten Moränenschutt,  
**à volta de poderosos blocos de granito, com grumos e quinas,**  
 um kantig klumpig mächtige,  
**asperiduros e rústicos em suas fissuras, como se forrados de ferrugem,**  
 rillig hartrauh rohe, wie mit Rost überwucherte Granitblöcke  
**e em meio ao agreste,**  
 und zwischen wildes,  
**dilacerado**  
 zerrissnes,

**rochedo ancestre desnudando-se à tona,**  
nackt zu Tage tretendes Urgestein

**crece, colore-se esporádico o rijorretraído tufo avulso, esse estofado pegadiço como gordo, rolho, redondo ouriço encolhido,**  
sich nur noch vereinzelt, sporadischst, zähnscheu wie dicke, pumplich rundkuglig geduckte Igel klemmende Polsterbüschel

**esse feixe de andrósaces, gencianas, primaveras,**  
aus Mannsschild, Enzian, Felsaurikeln,

**anêmonas alpinas, miosótis, ranúnculos e musgos acrocárpicos,**  
Hexenbesen, Himmelsherold, Eisranunkeln und Goldhaarmoos,

**e acima, assíduos, azáfamos,**  
über die, emsigst, geschäftigst,

**em veludo,**  
samtwamstig,

**como ruidosos miniursos alados hilariamente hirsutos,**  
wie kleine, schnackische, drollig bramstige Flügelbären,

**revoam zangões resmungões em turbilhões;**  
brummelnde Hummeln tummeln;

**entre mortas encostas, lapidadas em negro-baço,**  
zwischen toten, schwarzstumpf geschliffnen Hängen,

**arreganhando os dentes – colina acima, acima de mim – às horrendas fendas fundas, intracorroídas em círculo oblíquo,**  
die noch berghoch über mir die tiefen, grausen, längsrings eingemahlten Schründe fletschen,

**e, ultrovejando em surdina de quando em quando, raivosa a rasgar verdejante, vastoceânica, uma avalanche de sete – sete!! – milhas,**  
ein zerrissen seebreit grünlich grimmer, sieben — sieben!! — Meilen langer, ab und zu dumpfaufdonnernder Gletscherstrom,

**de cujas fundabismais rachaduras azul-mar**  
aus dessen meerblau abgrundtiefen Spalten

coriscam os mais insólita e audaciosamente difusos, os mais bárbara e goticamente assombrados, os mais voluteante e fantasticamente [arquitraveados

allerhand seltsamst abenteuerlichst verworrene, barbarischst gotischst verwunschne, geschwungenst phantastischst brückenverbundne

**cidos-basílicas, picos-matrizes, cristas-catedrais;**

Münsternadeln, Kathedralspitzen und Domzacken blitzen;

**sob um céu irradilariante em seu recém-sempre azul-susto,**

unter einem strahlendst jauchzendsten Himmel aus nun wieder wie ewigstem, schauerndstem Blau,

**enfim, enfim, enfim,**

endlich, endlich, endlich

**um branco rebaixo aveludado, arredondando-se brando, valvasto, a cegar o cérebro,**

eine sanfte, samtne, weiße, talgroß runde, hirblendende Firnmulde,

**em torno do qual culminam, de extremo protoprimevo ermo, os mais altos, altivos, altívolos cimos, pinos, picos, espigas e grimpas!**

um die, aus urweltfrühster Einsamkeit, nur noch die kühnsten, kecksten, allerhöchsten Zinken, Zinnen, Zacken, Schroffen und Gipfel ragen!

[27]

**Imensa, sempre pretendida Pamir!**

Die große, längst schon heißersehnte Pamir! [p. 126]

**Única,**

Eine einzige,

**grandiosa,**

grandiose,

**tão gigante-, gradeada-, agastadamente complexa, concaviconvexa, circunflexa,**

gigantischst gattrigst grimm komplexe, konkav konvexe, zirkumflexe,

**interdilacerada por confusas, profundas, sulcadas gargantas, angusturas, fissuras, frinchas, ravinas e várzeas fluviais,**  
von immer wieder wirr, tiefst unter mir, neu eingeschnitten Schluchten, Schlüften, Klammen, Klüften, Hohlschlünden und Flußtälern,  
**por entrecruzantes cumeadas, vigas de viés, longíssimas latitudes e serras paralelas,**  
sich kreuzenden Kämmen, Querstöcken, Längsgraten und Parallelketten durchsperrangelte,  
**semeada de agrestes e de verdes,**  
mit wilden, grünen,  
**(lá onde jamais ousou profanar nenhum risivelmente inimizante nanismo humano, em sua tosca torpeza, assim repulsivo de tão**  
[arrogante e irrisório]  
noch durch keine häßlich plumpe, eitel nichtig ekle, lächerlich freche Menschenpygmäerei entweihten  
**de verdes florestas, estepes e lagunas de altitude tal,**  
Hochwäldern, Hochsteppen und Hochseen übersäte,  
**em seu caoticolorido e louco enroscado,**  
wie chaotisch verrücktst kunterbunt durcheinandergewirbelte,  
**intrincada, inextricável,**  
zerknirbelte, verzwirbelte,  
**violenta-, tremendamente arrebatante, arremessante,**  
überwältigendst niederschmetterndst hinreißende, hinschmeißende, hinkreißende,  
**retumbante, retininte, revituperante**  
hinwetternde, hinschmetternde  
**cordilheia!**  
Gebirgsveste!

**Engraxo**

Ich öle

**minha bota de setenta-e-sete-léguas!**  
 meine Siebenundsiebzigmeilenstiefel!

**Noventa quilômetros arriba, noventa ladeira abaixo! Noventa...**  
 Neunzig Kilometer abi, neunzig wieder nuffi! Neunzig ...

***Presto!! Presto!!***  
 Presto!! Presto!!

**Sobre o congelado Kizil,**  
 Auf dem vereisten Kisil-Yard,  
**face para Lassa,**  
 das Gesicht nach Lhassa,  
**para a única gravura única,**  
 dem ein und einzigen,  
**em formato de fólio oblongo ou quase,**  
 ungefähr gut querfoliogrößen,  
**pregada à minha parede com quatro tachas,**  
 mit vier Reißnägeln gegen meine Wand gepinnten,  
**pristinantiga, colorida à mão,**  
 altehrwürdigst handkolorierten,  
**essa metalogravura de uma topografia todavia nem tão fidedigna,**  
 wenn allerdings auch vielleicht, topographisch, nicht grade eben allzu zuverlässigen Kupferstich



**repleta de protuberantes e colossais palácios esmaltescarlates, auriculares,**  
voller ragend riesenhaft lackrot goldkuppliger Paläste,  
**de monastemplos alcantúngremes e de altivos torreterraços nubirrevoltos com seus altos pináculos,**  
steiler, kletternder Klostertempel und stolzer, hochzinnig wolkenumbrandeter Turmterrassen,  
**circumparamentados com brasões multicolorripilantes,**  
umbrämt von grausig bunten Wappen, [p. 127]

**de ostensivas insígnias pitorescas e todo tipo de crédulo fabulobestiário naïf,**  
prunkend pittoresken Insignien und allerhand zutraulich naivem Fabelgeziefer,  
**que me deu na telha adquirir em algum antiquário ou leilão,**  
den ich mir mal, in irgend einer Anwendung, bei irgend einem Antiquar, oder auf irgend einer Auktion,  
**por compra, creio eu, por dois marcos e cinquenta,**  
ich glaube für Zwei Mark Fünzig, käuflich erstanden habe,  
**eu aqui me degelando com uma picante dose dupla de ponche de *brandy* de cereja,**  
taue ich mir mit einem doppelt gepfefferten Cherry-Brandypunsch,  
**já pronto em um pequeno aquecedor de conhaque, todo niquelado,**  
den ich durch einen kleinen, vernickelten Spirituskocher,  
**sempre a postos para casos desse tipo e gênero,**  
der für solche und ähnliche Fälle,  
**para quaisquer apertos, dilemas, becos-sem-saída, crises, eventualidades e emergências,**  
Klemmen, Dilemmen, Patschen, Krisen, Modalitäten und Notlagen,  
**em cima de uma delicada mesinha vienense de três pés,**  
auf einem dreibeinig niedlichen Wiener Tischchen

**ao lado da minha pequena, mas extremamente seleta biblioteca, que,**  
 neben meiner zwar kleinen, aber äußerst auserwählten,  
**além de Bautz: *Der Himmel*, Bautz: *Die Hölle*,**  
 außer aus Bautz: „Der Himmel“, Bautz: „Die Hölle“,  
**consiste apenas de treze volumes da *Brockhaus* mil-oitocentos-e-trinta-e-três –**  
 nur noch aus dreizehn Bänden Brockhaus Achtzehnhundertunddreiunddreißig bestehenden „Bibliothek“,  
**como sempre e também hoje providencialmente a postos,**  
 wie schon immer so auch heute, vorsorglichst parat und bereit steht,  
**de modo a aquecê-lo à temperatura total-, absoluta-, incondicional- e indubitavelmente indispensável**  
**neste insigne instante,**  
 in die für diesen feierlichen Moment aber auch ganz und gar absolut unbedingt zweifellos nötige Temperatur  
 verseht habe,  
**eu aqui degelo as minhas vísceras congeladas!**  
 meine gefrorenen Eingeweide wieder auf!

[28]

**De**  
 Ab [p. 128]  
**Kashgar,**  
 Kaschgar,  
**senão a coisa vai virar um tédio,**  
 die Sache wird mir sonst zu langweilig,  
**— a vida escorre, os caros, valiosos minutos correm! —**

— das Leben rinnt, die teuren, kostbaren Minuten rollen! —

**parto em um zepelim aparatado para tal,**

in einem eigens dazu hierherbeordneten Zeppelin,

— **lá em cima, nítido, bem aqui no meio do meu teto de estuque remendado!** —

— da, mitten oben in meiner geflickten Kalkdecke, ganz deutlich! —

**número sequencial: cinquenta, "Mors Imperator", salve a frota aérea alemã,**

laufende Nummer Fünfzig, „Mors Imperator“, Hoch die deutsche Luftseeflotte,

**envia-se à Sua Majestade, com toda a reverência que se requer nesses casos,**

an Seine Majestät, allerehrerbietigst, in solchen Fällen unerlässlich,

**envia-se de imediato, em tributo, um telegrama devidamente informativo, morto de medidas,**

wird sofort ein entsprechend informierendes, alleruntertänigst ersterbendes Huldigungstelegramm abgefunkt,

**da modesta altitude de parques quinhentos metros**

in der bescheidenen Höhe von nur fünfhundert Metern,

— **sob mim, no Tarim e no Lop-Nor, espelha-se a nossa imponente, principesca, soberba gôndola de alumínio brasidourada,**

— unter mir, im Tarim und im Lob-nor, spiegelt sich unsre stattlichst fürstlichst feierlichst feuervergoldete Aluminiumgondel,

**constata-se com certa satisfação a incorrência nada rara de todo tipo de salsolas espicacéspinhosas cinza-verdes,**

das keineswegs spärliche Vorkommen von allerhand graugrün spitzstacheligen Salsolaceen,

**mesmo no mais escasso e assolado solo arenoso ou sobre cascalho,**

selbst auf dem dürftigsten, trostlosesten Sand- und Kiesgrund, wird mit einer gewissen Genugtuung konstatiert,

**e quanto aos camelos no ermo, tempestuando-se rápidos sob nosso trovejante estrépito de hélice com suas volutas através do silêncio sem**

[som:

den vor unserm wirbelnd sich durch die sonst lautlose Stille donnernden Propellerradau wie rasend dahinstürmenden, wilden Kameelen

**consigo cuspir entre suas duas corcovas, com todo sossego, moroso e sereno!** —

kann ich in aller Bequemlichkeit, Gemächlichkeit und Gemütsruhe mitten zwischen die beiden Höcker spucken! —

**atravesso eu o deserto de Gobi.**

überquere ich die Wüste Ghobi.

**Inóspitas, extensas**

Ode, lange,

**cadeias de colinas cobertas de pedregulho, ondulando turvicinzas, imprevisíveis,**

wellig schmutzgrau unabsehbar schuttbedeckte Hügelketten,

**planos, pálidos paludes de junco, como carborizados, ressequindo-se mefíticos em nódoas de um ocre pútrido,**

flache, fahle, wie verbrannte, mephitisch fleckig faulgelb austrocknende Schilfsümpfe,

**salinas,**

Salztennen,

**estepes secas, espinhentas, escassas, esquálidas de arbústeo, brenhoso e parco saxaul esfolhado,**

karge, dürre, dornig magre- reisig strauchig blattlos kümmerliche Saxaulsteppen

**e candentes dunas desnudas afilando-se esguias, seu insólito pó migrando em meias-luas, búzios, fissuras!**

und glühe, kahle, kammspitz schmale, seltsam muschlig krisslich halbmondförmig wandernde Staubdünen!

**De quando em quando,**

Ab und zu,

**em veredas de caravanas já tresventadas, há muito desertas, quase irreconhecíveis,**

an fast schon verwehrem, längst schon verlassnem, kaum noch erkennbarem Karawanenpfad,

**um esquecido poço circunfundo, erodindo em ruínas,**

ein verwitternd verwahrlost rundtief verfallner Brunnen,

**muros soterrareados, pilares de portais rebentriturados e escombros rochosos em tombo, uma antiquíssima, solitária ruína perdida,**

[devastada, imergindo em olvido

übersandeten Mauern, zerborstnen, bröckelnden Torpfosten und gestürzten Steintrümmern eine verloren verwüstet vergessen uralt einsam

**e alvejando em risos, branco-giz,**  
und, bleichend, grinsend, kreideweiß,  
**a ressequir, a deteriorar, esqueletos, ossos e restos de crânio dispersos afora!**  
dörrend modernd wegwärts hingestreute Gerippe, Knochen und Schädelreste!

[29]

**Medito.**

Ich meditiere. [p. 142]

**Será que esta minha viagem, empreendida**  
Soll ich meine, mit so großartigstem Aplomb,  
**com tão descomunal *aplomb*, com tão extrema e seleta *courage***  
mit so ausgesuchtester Courage  
**e sob auspícios tão magníficos,**  
und unter so glänzendsten Auspizien unternommne,  
**amparada pelos mais modernos e complexos artifícios da técnica, genial- e engenhosamente engendrados,**  
von allen modernsten, genialst scharfsinnigst ausgeklügelt, kompliziertesten Hilfsmitteln der Technik unterstützte  
**e, se eu não estiver equivocado a ponto de me lançar contra o chifre do bode,**  
und, wenn ich mich nicht einfach gradezu selbst ins Bockshorn jage,  
**se refletir sobre tudo isso**  
wenn ich mir alles überlege

**e repassar rápido em revista todo o negócio,**  
 und noch einmal den ganzen Kitt schleunigst vor mir Revue passieren lasse,  
**até aqui e até este ponto,**  
 bis hierher und zu diesem Punkt  
**enfim, na verdade e querendo ou não,**  
 doch eigentlich, schließlich und immerhin,  
**em suma,**  
 alles in allem,  
**esta viagem propiciada**  
 von dankenswert merkwürdigst seltenstem Glück  
**pela mais rara, grata e insólita sorte,**  
 begünstigte Reise,  
**empreendida por mim, novo Super-Amadis, novo Super-Marco Polo**  
 als neuer Über-Amadis, neuer Über-Marco Polo  
**e novo Super-Simbad, o Marujo,**  
 und neuer Über-Sindbad, der Seefahrer,  
 — **“Vivemos numa época, numa época, digo, numa época!”**,  
 — „Wir leben in einer Epoche, in einer Epoche, sage ich, in einer Epoche!“,  
**palavras sublime-, gloriosa-, fanfarronesca-, pomposa-, vangloriosa-, solene-, verborrágica-, bombasticamente inesquecíveis**  
 erhaben glorreichst fanfaronadischst pomphafst geschwellenst feierlichst maulvollst hochtrabendst unvergeßliches Wort  
**de Sua Alteza Real,**  
 Seiner Königlichen Hoheit,  
**nossa mais majestosa, misericordiosa et cetera, et cetera,**  
 unsres durchlauchtigsten, gnädigsten etcetra, etcetra,

**mas para quê remexer no fundo do baú? assez, passou, *passé*, já deu! —**  
 wozu olle Kamellen wieder aufblättern? assez, vorüber, *passé*, genug! —  
**será que esta minha aventura de todas as aventuras,**  
 soll ich mein Abenteuer aller Abenteuer,  
**este meu deslize romântico,**  
 meinen Rutsch ins Romantische,  
**esta minha escapada pelo ultrasupercandidoniríndigo,**  
 meine Eskapade ins Ultraüberkandideltraumblaue,  
**sem embates,**  
 kampflos,  
**por mero respeito aos meus seca-, fraca-, duramente debilitados, relutantemente enfraquecidos, sensivelmente retesados nervos do**  
 bloß mit Rücksicht auf meine saftlos kraftlos elend marachen, rebellierend schwachen, empfindsam besaiteten Magennerven, [estômago,  
**talvez nas últimas mesmo, pois meu eventual futuro público,**  
 oder gar am Ende, weil mein eventuell zukünftiges Publikum,  
**ainda mais tremenda e trementemente arredo,**  
 noch schlotternd jämmerlich bangbüchsigiger,  
 — **sem falar da altíssima, por mim já desde sempre**  
 — von der hohen, von mir schon seit jeher und immer [p. 143]  
**pasmipálida e trepidamente adorada de joelhos, a assim intitulada (ãh-hm!) “crítica” —**  
 schreckensbleich, bibbernd und auf meinen beiden sämtlichen Knien verehrten, sich so betitelnden (eh-hm!) „Kritik“ schweige ich —  
**arrepiando-se perante aquilo**  
 schaudernd vor dem,  
**que – com toda probabilidade, aposto-doze-contra-um,**

was dann aller Wahrscheinlichkeit nach, Zwölf gegen Eins gewettet,  
**ou seja, sem dúvida alguma, com certeza quase absoluta – estaria para advir, prestes a se precipitar,**  
 also eigentlich bereits beinahe so gut wie totsicher, arrivieren, eintretenden Falles sich ereignen und kommen dürfte,  
**poderia se assustar em sanhoso assombro, em ominosa censura, em contrafeito sobressalto e se acuar trêmulo, com-o-rabo-entre-as-**  
**[pernas, cheio de não-me-toques,**  
 betreten ahnungsvollst mißbilligendst indigniert grusligst zusammenschuttern und etepeteterigst zimperlich angstmeierischst zitternd  
 [zurückzuppen könnte,

**será que este meu *opus* principiado com pompa e gala,**  
 soll ich mein so pompös prächtigst,  
**com o ímpeto das mais ousadas odes, das mais fogosas rapsódias, dos mais atrevidos hinos,**  
 mit pfiffigft feurigst kühnstem Oden-, Rhapsoden- und Hymnenschwung,  
**iniciado idílica-, bucólica-, elegíaca-, cancionística-, cantilenística-, extaticamente,**  
 idyllischst bukolischst elegischst kanzonischst kantilenischst kantatischst ekstatischst begonnenes,  
**pontuado a cada linha, a cada parágrafo,**  
 fast in jeder Zeile, in jedem Absatz,  
**pelo menos a cada três, quatro, cinco, seis ou, sabe-se-lá, a cada dezessete palavras,**  
 zum mindesten aber nach jedem dritten, vierten, fünften, sechsten, oder meinetwegen auch nur siebzehnten Wort,  
**por aliterações soando a retumbo, ribombo, ruído, estampido, estrépito, estrondo,**  
 von rollend rallend rasselnd prasselnd knitternd knatternd knallenden Alliterationen,  
**por assonâncias a fluir gruindo, tinindo, zunindo, rulando, arrolando,**  
 girrend schwirrend irrend flirrend tönend schmiegsamen Assonanzen  
**e de vez em quando, até mesmo pelas mais secretas, destrás, inevidentes,**  
 und ab und zu auch sogar, heimlichst, versteckt, geschickt,  
**pelas mais ternas rimas internas,**  
 von zartest,



**astutas, argutas,**  
 geriebenst, durchtriebenst,  
**capazes de captar até o mais sensível, o mais seletivo e difícil, o mais vivo, rígido e estrito dos ouvidos,**  
 auch dem diffizilst krittelndst verwöhnt wählerisch anspruchsvollst argwöhnischsten Ohr  
**distraíndo-os e seduzindo-os em folia e carícia,**  
 tändelnd kosend schäkernd verführerischst schmeichelnden,  
**elevando-se, entretecendo-se, tremendo de tão vivas**  
 schwebend webend bebend lebenden,  
**essas rimas internas, emergindo leves pérolas,**  
 graziös perlartig auftauchenden Binnenreimen  
 — e admito que adiro às rimas , corando contrito, mas apenas nesta forma gaga, rápida, parentética de preterição —  
 — zu den Reimen, errötend schuldbewußt, bekenne ich mich nur in dieser rapid parenthetisch stotternden Form der Präteritio —  
**este meu opus pontuado, portanto, engenhosa-, helicônica-, hipocrênica-, apolínica-, dionísíaca-, dítiramicamente**  
 helikonisch hippokrenisch apollinisch dionysisch dithyrambisch kunstvollst durchspicktes,  
**por todos os tipos de divertidos e descontraídos interlúdios, intermezzi, cabriolas, caprichos, farças, facécias e quimeras**  
 von allerhand locker lustig hansquastisch münchhausiadisch erstunken schindludermäßig märchenkrämerischen  
**em falaciloquência hansquastiana e münchhausiana, em falacioso engodo de fadas,**  
 Interludien, Intermezzis, Kapriolen, Capriccios, Farcen, Facetien und Lügenheckereien  
**este opus opulenta-, obscena- e farcescamente entremeado**  
 opulent unverschämt schnurrigst schnurrigst intermittiertes,  
**pelos mais imponente e solenemente magníficos, colossal e significativamente seletos, proeminente e primorosamente insignes**  
 von imposant stattlichst hervorragenden, süperb bedeutsamst auserlesnen, prominent exquisit ruhmwürdigsten  
**tropos,**  
 Tropen,

**hipérboles, metáforas,**  
 Hyperbeln, Metaphern,  
**metalepses,**  
 Metalepsen,  
**metaplasmos, metáfrases e metábases**  
 Metaplasmen, Metaphrasen und Metabasen  
**sem fim, enfim,**  
 über und über,  
**este opus petriprecioso a cintifaiscar, a ofuscoruscar penas de pavão,**  
 gleißend pfauenschweiffunkelnd, sprühend edelsteinglitzernd,  
**tremeluzindo em cores estrelicelestes,**  
 flimmernd sternhimmelbunt,  
**opulenta- e debordantemente abundante, mutante- e dilatantemente extravagante, efervescente e grandseigneurmente**  
*[nonchalant,*  
 üppigst strotzend abundant, variabelst schwellend extravagant, grandseigneurhaft sprudelndst nonchalant,  
**estusiástica-, exabundante-, estroinamente hiper-remendado**  
 enthusiastischst schwelgendst verschwenderischst überklittertes  
**e, se me permitem do mesmo modo, justo com o mesmo direito e assim mesmo,**  
 und, wie ich mir vielleicht wohl gleichfalls, genau mit dem selben Recht und ebenso,  
**me elogiar sem tanto autoincensamento, afetação, bufoneria, empáfia e imodéstia,**  
 ohne allzu große Überhebung, Hoffart, Aufgeblasenheit, Bramarbasierei und Selbstverhimmelung schmeicheln darf,  
**este opus arrematado até aqui e até este ponto,**  
 bis hierher und zu dieser Stelle  
**este *Epoioion* escrito, por assim dizer, com o mais conhecidamente reconhecível, “o mais consequente naturalismo”**

auch mit sozusagen bekanntst anerkanntswertest „konsequentestem Realismus“ durchgeführtes Epopoion,

**este *fabliau*,**

Fabliau,

**ou – de qualquer forma, ao menos, sem mais, sem restrição e sem dúvida alguma,**

oder aber jedenfalls, mindestens, ganz fraglos, einwands- und zweifelfrei,

**no mais manso, no mais modesto, no mais moribundo modo de dizer –**

bescheidenst ersterbendst höflichst ausgedrückt,

**este Rhythmikon:**

Rhythmikon:

**será que tudo, tudo, tudo isso,**

soll ich das alles, alles, alles,

**ainda antes deste primeiro e parco prelúdio, nem sequer digno de menção,**

schon vor diesem ersten, kümmerlichen, kaum der Rede werten Anlauf,

**antes deste – por fim, sob o crivo da luz,**

diesem doch schließlich und bei Licht besehn,

**conforme requerem as circunstâncias – deste aperitivo simples-, saborosa-, deliciosa-, aliciatemente lucúleo,**

nach Maßgabe der Umstände, einfach deliziös appetitreizend lieblich lukullischen Vorkosthäppchen,

**e eu me retroconcentrando firme,**

tapfer mich nach rückwärts konzentrierend,

**receoso, coração-de-coelho, acanhado aqui no meu canto,**

kleinmütig memmenhaft hasenherzig, mitten in meiner eignen Bude hier,

**no qual sou senhor de mim,**

in der ich mein Herr bin,

**no qual ninguém me controla,**  
 in der mich keiner,  
**sejam quais forem os gracejos, as caretas, os trejeitos, os *scherzi*, as gesticulações, as grimanças, as facécias,**  
 so viel Wippchen, Fratzen, Faxen, Scherzos, Gestikulationen, Grimassen und Fisimatenten [p. 144]  
**em meus amalucados cerebrincendiários monólogos, em meus duetos, em minhas paródias e cantorias, em meus improvisos dramáticos,**  
 bei meinen verdrehten, hirnverbrannten Monologen, dramatischen Duos, Persiflagen, Singereien und Extempores ich mir auch leiste,  
**e ninguém com nenhuma empáfia, crítica, perfídia,**  
 überlegen kritisch heimtückisch kontrolliert,  
**eu aqui no meu canto, onde a cada momento,**  
 in der ich jeden Moment,  
**assim que eu queira e sem que ninguém me impeça,**  
 sobald ich das will und ohne daß mich jemand daran hindert,  
**com o poder de fazer que todo esse negócio,**  
 das ganze Zeugs,  
**todo esse pandemônio, todo esse bricabraque**  
 den ganzen Brimborium, den ganzen Schnickschnack  
**suma no ar em meio ao nada do qual eu, eufórico, acabei de criá-lo,**  
 aus der Luft in sein Nichts Verblasen kann, aus dem ich ihn mir eben erst, übermütig, geschaffen,  
**será que devo mesmo,**  
 soll ich das jetzt alles, alles wirklich,  
**mesmo,**  
 wirklich,  
**mesmo, mesmo, mesmo, de fato, deixar tudo isso de lado?**  
 wirklich, wirklich, wirklich und wahrhaftig wieder aufstecken?

[30]

**Fut-blut e dut-dut,**  
Das Futt-Blutt und Dutt-Dutt, [p. 193]  
**ninho de colibri,**  
das Kolibrinest,  
**cinto solto, tamareira,**  
das Lösen des Gürtels, den Dattelbaum,  
**lótus corado, riso da rola oriental,**  
den errötenden Lotos, das Girrtaubenlachen,  
**abraço de lírio, borboleta,**  
die Lilienumarmung, den Schmetterling,  
**orgulho à parte,**  
das Beseitigen des Stolzes,  
**arrepio de pelos,**  
das Härchensträuben,  
**sit-sit e sut-sut e him-ham-him,**  
das Sitt-Sitt und Sutt-Sutt und Himm-Hamm-Himm,  
**aperto de peitos, beber do botão,**  
das Pressen der Brüste, den Knospentrunck,  
**abrir-se e fechar-se,**  
das sich Öffnen und Schließen,

**a aliança, a ... Isso não!! Isso não!! Pelo amor de Deus, isso não!! Isso não!! Isso não!!... A aliança, a rampa!**  
 den Ring, den ... Bloß nicht!! Bloß nicht!! Um Gottes willen bloß nicht!! Bloß nicht!! Bloß nicht!!... Den Ring, den Stieg!

**Quero mais é... Quero mais é... Quero mais é...**

Mir ist zu Mut... mir ist zu Mut... mir ist zu Mut...

**Aliança, bonança!**

Den Ring, den Sieg!

**Cornucópia, cabeça de peixe, fortúnio-minuto,**

Das Füllhorn, den Fischkopf, die Freudensekunde,

**trilha de fera na selva,**

den Wildpfad durchs Dschungel,

**obelisco,**

den Obelisk,

**adaga-e-grito, esconderijo, muro do forte, arremessa-lança, perfura-escudo,**

den Dolchschrei, das Schlupftor, die Festungsmauer, den geschleuderten Wurfspieß, den durchbohrten Schild,

**saguão, salão de chá,**

die Halle, das Teehaus,

**tabernáculo,**

das Tabernakel,

**taça de saquê, amuleto,**

das Sakeschälchen, das Amulett,

**sovela, bate-estaca, cogumelo, fetiche,**

den Pfriem, den Rammpflock, den Pilz, den Fetisch,

**lingam de jade,**

den Lingam aus Jade,

**Patagan,**

den Patagan,

**foice prata a se voltear entre nuvens, arado cravado, parelha de touro,**

die durch Wolken sich wühlende Silbersichel, den grabenden Pflug, das Stiergespann,

**o espiciforme aloé púrpura com sua carnuda polpa succudensa a prumo, protuberando exuberante, o tamarisco de copiosa corpulência  
[mais que florescente, sob véus de um rosa-rubro, pairalastrando plumas e leques,**

die strotzendst schießendst saftsteifst fleischigst steile, purpurkolbige Aloe, die blühendst schleirigst rosarotst üppigst feiste, schwebendst fedrigst  
[fächrigst sich spreitende Tamariske,

**os dois enormes sicômoros circunrameados, ascendendo ao céu incandescentes, assim lascivos, folhidesnudos, tronquencorporados,  
[serpenteperneados,**

das große, glühendst buhlerischst blattnackst starrstämmigst schlangenarmigst himmelanstrebendst sich umästelnde Sykomorenpaar,

**o campo de sorgo em ondas sinuosas, oscilantes, ventifedentes,**

das sich wellendst wiegendst windspaltendst wogende Durrhafeld,

**cisterna, poço,**

die Cysterne, den Schöpfbrunnen,

**moinho d'água,**

das Wasserrad,

**canoa, laca-japonesa, cedro do Líbano, mangue agreste, jangada,**

den Einbaum, den Lackbaum, die Libanonzeder, das Mangrovendickicht, das Ausliegerboot,

**em sua largueza xilomêmbrea, maciça, sólida, suntuosa, a barçaça titanicamente potente no rio Indo, a nau rema-contracorrente,  
die starke, prachtvollst plankengliedrigst gediegenst breite, gewaltigst machtvollst stromanrudernde Indusbarke,**

**o alto, altivesguia-, maciçamente velinflado junco, esse veleiro labaredeante-, crepitante-, oscilantemente dracoflamulado em pleno rio  
[Yangtzé,**

die hohe, gedrungenst stolzschlankst segelgeschwellte, flammendst flackerndst flatterndst drachenbeflaggte Pang-tse-kiangdschunke,

**corrida naval de proa, a escada do Ganges, o oscilante *punkah*, o mergulho por pérolas,**  
 den Schiffsschnabelwettlauf, die Gangesteppe, die schwingende Punkah, das Perlentauchen,  
**lâmpião, guarda-sol de palha, o salão suntuoso,**  
 die Laterne, den Strohschirm, den Saal der Herrlichkeit,  
**leque, tocha, pelourinho,**  
 den Fächer, die Fackel, den Opferpfahl,  
**soma para beber,**  
 den Somatrank,  
**a sílaba om,**  
 die Silbe Om,  
**uma longa, ruidosa-, ridente-, turbulentamente filirretilínea viela em Yoshiwara, fervilhando exultante, vivilariente, lanterniluzente,**  
 die lange, lärmendst lachendst ausgelassenst schnurgerade, seligst lebenslustigst lampenglitzernst wimmelnde Ioshiwaragasse,  
**o dente molar de Buda, o esforço de Mitra, múrex, arum,**  
 den Backzahn des Buddha, die Mitramühe, die Purpurschnecke, den Aronstab,  
**pagode, dagobá, cripta em gruta, gopurá torreado, mesquita de pilares,**  
 die Pagode, die Dagobe, die Felshöhlenkrypte, die sich türmende Gopura, die Pfeilermoschee,  
**aleia de ciprestes, e ... isso não!!!... Isso não!!!... Isso não!!!... o Taj Mahal!**  
 die Cypressenstraße, den ... Bloß nicht!!!... Bloß nicht!!!... Bloß nicht!!!... den Tädsch-Mahal!

**Paredes de crisoprásio, escadarias de turmalina, arcadas de berílio,**  
 Wände aus Chrysopras, Treppen aus Turmalin, Säulenbögen aus Beryll,  
**tetos de opala,**  
 Decken aus Opal,



**longos, saíricos, azeviches, turqueses,**

lange, saphirne, gagatne, türkisine,

**topázicos, coríndicos**

topasne, korundne

**corredores se enleando labirínticos e, ao que parece, espiralando-se acima em crescente delírio!**

sich labyrinthischst verwickelnde Korridore, die, wie es scheint, sich immer verrückter aufwärts drehn! [p. 194]

**O Taj Mahal!!**

Den Tadsch-Mahâl!!

## VI

[31]

**Em torno**  
 Rings [p.209]  
**do polo norte,**  
 um den Nordpol,  
**de dentro de verdes, luzentes, fluorescentes sarcófagos de gelo,**  
 aus grünen, gleißenden, durchglitzernden Eissärgen,  
**cintilando, oscilando, vacilando,**  
 schimmernd, flimmernd, glimmernd,  
**brilham,**  
 glitzen,  
**chispam, faíscam**  
 blitzen, sprüh-spritzen  
**as relíquias dos nossos mais novos mártires,**  
 die Gebeine unserer neuesten Märtyrer,  
**enquanto eu aqui, em meu "bravio budoar",**  
 während ich mir hier, in meinem „schwellenden Boudoir“,  
**no meio do meu colorido, sedimacio tapete de primavera turquestano,**  
 mitten auf meinem bunten, turkestanischen, seidenweichen Frühlingsteppich,  
**na minha escrivantina,**  
 vor meinem Schreibtisch,

**com todo conforto, bem cômodo, todo absorto, com todo sossego, todo sereno,**  
in aller Behaglichkeit, in aller Bequemlichkeit, in aller Gemächlichkeit, Beschaulichkeit und Gemütsruhe  
**acendo um cigarro.**  
eine Zigarette anzünde.

. . . . .

**Na oscilante poeira solar**  
In die tanzenden Sonnenstäubchen  
**a fumaça se espirala.**  
wirbelt der Rauch.

**De dentro do escuro, tormentoso oceano fosforescente de corais, luzindo leitoso em todas as cores,**  
Aus der dunklen, milchig in allen Farben leuchtenden, brandend phosphoreszierenden Korallensee,  
**lá do outro lado**  
drüben auf der andern Seite  
**do nosso – graças aos céus – antigo,– graças a Deus – nem tão frio,**  
unsres leider Gottes alten, Gott sei Dank noch nicht ganz kalten,  
**inadvertido, inabatido,**  
unbedachten, ungeschlachten,  
**volúvel planeta em desaprumo,**  
unzuverlässigen Wackelplaneten,  
**cospe agora rubro-sangue, de súbito, de súbito, cospe de súbito agora, alta noite,**

speit sich jetzt blutrot, plötzlich, plötzlich, speit sich jetzt plötzlich, hoch in die Nacht,  
**vociferoz, uma montanha cospe agora sobre uma ilha que submerge,**

speit sich jetzt brüllend ein Berg über eine sinkende Insel,

**sobre cidades em ruínas vacila o mar!**

über stürzende Städte taumelt das Meer!

**Um céu, explosivo breu de cinzas, um abismo que rodopia, remoinha e mói —**

Ein schwarzer, berstender Aschenhimmel, ein sich drehender, wirbelnder, mahlender Schlund —

**uma terra-luz azul, em riso, extática**

ein blaues, lachendes, seliges Lichtland,

**que floriu por um trilhão de anos**

das Jahrbillionen lang geblüht hat,

**não**

ist

**é mais!**

nicht mehr!

**Sobre as pernas esguias da minha garça de bronze**

An den dünnen Beinen meines Bronzereihers

**bato a cinza do cigarro.**

streife ich die Asche ab.

**Enquanto isso,**

Zugleich

**no petricalvo, ocultomudo, idiliongínquo pátio solitário**

wurden in einem steinern kahlen, versteckt stummen, idyllisch einsam abseits gelegenen Höfchen

**da calma, austera, amigável fortaleza de São Pedro e São Paulo, circumbanhada pelo Neva,**

der stillen, altehrwürdig newa-umspülten, freundlichen Peter Paulsfestung

**em frente ao Palácio de Inverno,**

gegenüber dem Winterpalast

**a cruz de Cristo despida lá em cima, acorrentada à direita e à esquerda sobre a longínqua cúpula – cebola dourada essa cúpula– de**

**[alguma torre esguia de catedral, cintilava no sol da manhã,**

das hohe, blanke, nach rechts und links kettenverankerte Christuskreuz über der fernen, vergoldeten Zwiebelkuppel irgendeines schlanken

[Kathedralturms in der Morgensonne flinkerte,

**vapores buzinavam,**

Dampfer tuteten,

**o "trânsito" na trovejante ponte férrea da Trindade, cercana, se afobava —**

der „Verkehr“ über die nahe, donnernde, eiserne Dreifaltigkeitsbrücke raste —

**vinte e três indivíduos de ambos os sexos, entre os quais dois de doze anos,**

dreiundzwanzig Individuen beiderlei Geschlechts, darunter zwei Zwölfjährige. [p.210]

**acuados contra um muro recém-caiado para este propósito festivo,**

gegen eine eigens zu diesem festlichen Zweck frisch geweißte Mauer gestellt,

**um upper ten thousand-man em Nova York, 85 Wallstreet, desconhecido em outros círculos no mais,**

ein upper ten thousand-man in New-York, 85 Wallstreet, in weiteren Kulturkreisen sonst unbekannt,

**organiza de seu escritório coberto de autênticos gobelins florentinos, de bom gosto até,**

*arrangierte* von seinem mit echt florentiner Brokatgobelins wirklich nicht ganz geschmacklos verhangenen

Privatkontor aus,

**para o próximo outono, no sul da Índia,**  
 für den kommenden Frühherbst, im südlichen Indien,  
**por meio de um telegrama a cabo,**  
 per Kabeltelegramm,  
**– projeção de um lucro mínimo de 4 ½ milhões de dólares –**  
 — voraussichtlicher Mindestprofit 4 ½- Millionen Dollars —  
**uma pequena onda de fome entre *lunch e dinner*;**  
 zwischen lunch and dinner eine kleine Hungersnot,  
**o Sr. Pastor Müllensiefen de Büdekump, nas imediações de Brühebüttel, Vestfália,**  
 Herr Pastor Müllensiefen aus Büdekump bei Brühebüttel, Westfalen,  
**até ontem sacerdote paroquial de Lüdenscheid,**  
 noch gestern amtierender Ortsgeistlicher in Lüdenscheid,  
**deixou**  
 hinterließ,  
**— levando sob seus cuidados o recém-improbado cofre da igreja, no trem de 9h31 para Höxter, e de lá para Hamburgo, —**  
 unter fürsorglicher Mitnahme der erst kürzlich revidierten Kirchenkasse in den 9 Uhr 31 Zug nach Höxter, von da ab Hamburg,  
**deixou para a sua comunidade de fiéis, agora em pesaroso luto,**  
 seiner ihm schmerzlichst nachtrauernden Gemeinde,  
**além desse escândalo revoltante,**  
 außer diesem empörenden Skandal,  
**— conforme se viria a descobrir, comprovar ou concluir sem demora, confirmadas todas as suspeitas —**  
 — wie es sich allem Vermuten nach wohl nur allzubald Herausstellen, bestätigen, beziehungsweise ergeben dürfte —  
**repito:**  
 ich wiederhole:

**além desse escândalo revoltante,**  
außer diesem empörenden Skandal,  
**mais dezessete,**  
auch noch siebzehn,  
**digo, grito, escrevo e vocifero, dezessete,**  
sage, schreie, schreibe und brülle, siebzehn,  
**dezessete,**  
siebzehn,  
**infelizmente já não mais tão intocadas, por ele abominavelmente defraudadas,**  
leider nicht mehr ganz intakte, scheußlichst von ihm angelackte,  
**três delas um tanto anafadas,**  
drei davon durchaus kompakte,  
**cristãs,**  
christliche,  
**jovens crismandas, respectivamente "virgens",**  
jugendliche Konfirmandinnen, respektive „Jungfrauen“,  
**das quais cinco abaixo de treze anos!**  
wovon fünf unter Dreizehn!

**Esbaforo círculos mínimos.**  
Ich puste kleine Kringel.

**Enquanto isso,**

Unterdessen

**um príncipe prussiano, ainda em fraldas, se torna tenente;**

wird ein preußischer Prinz in Windeln Leutnant,

**já no Brasil explode uma rã-touro;**

in Brasilien platzt ein Ochsenfrosch,

**o ônibus de uma linha nova**

ein eben erst neu eingestellter Autoomnibus

**transita zunindo em plena, em plena, em plena Paris,**

saust mitten, mitten, mitten in Paris,

**Place de l'Opera,**

Place de l'Opera,

**em meio, em meio, em meio, em meio às estrondíspares, discordecoantes,**

mitten, mitten, mitten, mitten in die nach allen Seiten auseinanderrasselnden, auseinanderprasselnden,

**discrepitanes lustrivitrines de um salão de *coiffeur*;**

auseinandertrümmernden Spiegelscheiben eines Coiffeurgeschäfts,

**já na Câmara dos Comuns da Inglaterra,**

im englischen Unterhaus,

**durante uma ocupação de *suffragettes*,**

in einem Häufchen eingedrungner Suffragettes,

— *shocking, shocking, Mister Focking! Mister Focking, shocking, shocking!* —

— *shocking, shocking, Mister Focking! Mister Focking, shocking, shocking!* —

**ocorre um parto prematuro,**

ereignet sich eine Frühgeburt,

em Tóquio, um homem desonrado, seguindo um rito antigo – o que outros antes, por que não agora? –, vai para trás de um arbusto de



[seringa em flor  
gekränkter Mann in Tokio, nach altem Brauch — was andre früher taten, kann man auch — hinter einem blühenden Syringerstrauch,

**dilacera a barriga com a lâmina!**  
noch nachträglich, schlitzt sich den Bauch auf!

. . . . .

**O resto eu registro**  
Ich knipse den Rest  
**na folha de lótus verde-pátina,**  
in das patinagrüne Lotosblatt,  
**sobre a qual rasteja um pequeno caramujo com concha marrom e antenas retesas;**  
über das mit bräunlichem Gehäuse, die Fühleraugen vorgestreckt, eine kleine Schnirkelschnecke kriecht,  
**em prazer extremo, eu me reclino,**  
lehne mich, äußerst vergnügt, zurück,  
**recapitulo o que esses quatro minutos e meio me trouxeram,**  
gedenke, das, was mir diese viereinhalb Minuten gaben,

**a ser entretecido de certa forma, em certo onde, em certo quando neste meu Gigante-Phantásus-Poema-Nonplusultra,**  
mal irgendwie, mal irgendwo, mal irgendwann mit in mein Riesen-Phantásus-Nonplusultraepoem zu verweben, [p. 211]

— "A vida é assim!" —

— „So ist das Leben!" —

**vejo a última fumaça, o último hálito que acaba de surgesvanecer, aflorapagar, tremorrer**

sehe das letzte Rächlein, das letzte Häuchlein, noch grade soeben, spurlos verzittern, verschweben, verbeben  
**e me entorneço com a guirlanda de miosótis que já flutua na minha terrina de pedra octogonal há catorze dias!**  
 und freue mich über den schönen Vergißmeinnichtkranz, der nun schon seit vierzehn Tagen in meiner achteckigen Steinschüssel schwimmt!

[32]

**Debruçado sobre um antigo livro de capa de couro todo desfolhado**  
 Über einen alten, scheußlich zerlesenen Schweinslederband gebückt, [p. 218]  
**de cujo terrível, sombrio latim**  
 aus dessen üblem, finstrem Latein  
**me acomete o suprassumo do contrassenso**  
 mich der ganze, gräßlich konzentrierte Irrsinn  
**de cinco**  
 von fünf,  
**séculos cristãos ainda secretamente incandescentes em nós,**  
 heimlich noch immer in uns nachschwelenden, christlichen Jahrhunderten anweht,  
**esqueço tudo**  
 habe ich alles um mich  
**à volta.**  
 vergessen.

***Malleus ... maleficarum!***  
 Malleus ... maleficarum!

*O*  
Der  
***Martelo das Bruxas!***  
Hexenhammer!

**Súplica sufocada, gemido agônico,**  
Ersticktes Jammern, herzerreißendes Gestöhn,  
**gritos,**  
Schreie,  
**a tosca, atroz, orgiástica avidez do algoz e —**  
dumpfe, unbarmherzige, brunsttolle Henkersgier und —  
**ranço de sangue!**  
Blutbrodem!

**Enfeitiçado por uma torturante repugnância, quase paralisado pelo mais íntimo pavor,**  
Von all dem qualvoll Widerlichen wie gebannt, vor innerstem Entsetzen fast gelähmt,  
**só com esforço,**  
mühsam, [p. 219]  
**frase a frase, linha a linha,**  
Satz für Satz, Zeile um Zeile,  
**entro no arrepiante capítulo final.**  
arbeite ich mich durch das schauerliche Schlußkapitel.

**O menor ruído, ao virar mais uma página,**  
 Das leise Geräusch, mit dem ich eine neue Seite umdrehe,  
**de súbito me faz**  
 läßt mich, plötzlich,  
**desviar o olhar.**  
 aufblicken.

**A cortina rubro-fundo na janela,**  
 Der tiefrote Fenstervorhang,  
**insolitamente longa,**  
 seltsam lang,  
**pende imóvel, em ameaça petrificada,**  
 hängt unbeweglich, drohend starr,  
**repleta de negras, densas, horrendas sombras sinistramente mudas, fantasmagóricas!**  
 voll schwarzer, schwerer, grauser, unheimlichst stummer, gespenstischster Schatten!

**A luz**  
 Die Lampe  
**acesa;**  
 brennt,  
**de todas as paredes**  
 von allen Wänden  
**silenciam à volta ... livros sombrios.**

schweigen um mich ... die dunklen Bücher.

**Uma mosca, mínima, com algum ânimo ainda,**

Eine kleine Fliege, die noch munter ist,

**se perde**

verirrt sich

**no círculo amarelo de luz.**

in den gelben Lichtkreis.

**Sobre as bordas do papel grisalho de poeira,**

Sie klettert über den grau verstaubten Büttensrand,

**apura as asas,**

putzt sich die Flügel,

**percorre toda expedita três polegadas de crespa babel de letras,**

läuft geschäftig drei Finger breit durch das krause Letterngewirr,

**amua,**

stutzt,

**recua, pontua com a tromba o termo:**

duckt sich und tupft mit dem Rüssel auf das Wort:

**INFERNO.**

INFERNO.

[33]

**Não espie por trás das coisas. Não cisme. Não se busque.**  
 Horche nicht hinter die Dinge. Zergrübele dich nicht. Suche nicht nach dir selbst. [p. 223]

**Você não é.**  
 Du bist nicht.

**Você é a fumaça azul que flutua à volta de seu charuto em volutas,**  
 Du bist der blaue, verschwebende Rauch, der sich aus deiner Zigarre ringelt,  
**a gota que acaba de bater no latão do batente,**  
 der Tropfen, der eben aufs Fensterblech fiel,  
**a sóbria canção crepitante que canta no silêncio de sua lâmpada.**  
 das leise, knisternde Lied, das durch die Stille deine Lampe singt.

[34]

**Por sete setilhões de anos**  
 Sieben Septillionen Jahre [p. 232]  
**contei as pedras miliárias à margem da via láctea.**  
 zahlte ich die Meilensteine am Rande der Milchstraße.

**Não acabavam mais.**

Sie endeten nicht.

**Por miríades de eras**

Myriaden Äonen

**imersi no milagre de uma única gota de orvalho.**

versank ich in die Wunder eines einzigen Tautröpfchens.

**E assim se abriam outras.**

Es erschlossen sich immer neue.

**Meu coração tremia.**

Mein Herz erzitterte!

**Entregue ao musgo,**

Selig ins Moos

**eu me estirei e virei terra.**

streckte ich mich und wurde Erde.

**Agora arvoram amoras**

Jetzt ranken Brombeeren

**por cima de mim;**

über mir,

**em um ramo oscilante de abrunho**

auf einem sich wiegenden Schlehdornzweig  
**ressoa um pintarroxo.**  
 zwitschert ein Rotkehlchen.

**Do meu peito**  
 Aus meiner Brust  
**irrompe feliz uma fonte,**  
 springt fröhlich ein Quell,  
**do meu crânio**  
 aus meinem Schädel  
**crecem flores.**  
 wachsen Blumen.

[35]

**A cada mil anos**  
 Alle tausend Jahre [p. 237]  
**me crescem asas.**  
 wachsen mir Flügel.

**A cada mil anos**  
 Alle tausend Jahre  
**meu corpo púrpura de dragão cruza**  
 saust mein purpurner Drachenleib



**o breu.**  
durch die Finsternis.

**No céu inerte**  
In entseelte Himmel  
**cuspo**  
spei ich  
**miríades de estrelas!**  
Myriaden Sterne!

**No córrego,**  
Am Bach,  
**sob sálices,**  
unter Weiden,  
**sento-me e tranço meu longo cabelo louro,**  
sitz ich dann, flechte mein langes Goldhaar,  
**canto**  
singe  
**e aprecio seu cintilo acima.**  
und freue mich, wie sie oben glitzern.

**Em florestas que sangram rubras**  
 In rote Fipsternwälder, die verbluten, [p. 237]  
**ação meu corcel alado.**  
 peitsch ich mein Flügelroß.

**Avante!**  
 Durch!

**Atrás de dilacerados sistemas planetários e de protossóis glaciares,**  
 Hinter zerfetzten Planetensystemen, hinter vergletscherten Ursonnen,  
**atrás de desertos de noite e nada,**  
 hinter Wüsten aus Nacht und Nichts  
**surgem Novos Mundos em lusco-fusco— quadrilhões de flores de croco!**  
 wachsen schimmernd Neue Welten — Trillionen Krokusblüten!

[37]

**Com cores estridentes grita a coluna de anúncios:**  
 Mit grellen Farben schreit die Litfaßsäule: [p. 247]

**"Mondamin!"**  
 „Mondamin!"

**"Trinta mil pessoas no Messpalast!"**  
„Dreißigtausend Menschen waren im Meßpalast!"

**„Psiu, você aí!**  
„Pst, Sie!  
**Emma, a mulher que explode!"**  
Die geplatzte Emma!"

**""Spera aí!**  
„Halt!  
**Mais Goethe!"**  
Mehr Goethe!"

**"O papa Cohn!"**  
„Papst Cohn!"

**"Wilhelm, o *Bon Gôut*, como educador!"**  
„Wilhelm, der Geschmackvolle, als Erzieher!"

**"A Nova Mulher!"**  
„Das neue Weib!"

**"Abeles, o neorromântico!"**

Abeles, der Neo-Romantiker!" [p. 248]

**"A lei da substância desvenda o enigma do mundo!"**

„Das weltenträtselnde Substanzgesetz!"

**"Como**

„Wie

**contar isso ao meu filho?"**

sag' ich's meinem Kinde?"

**"Nietzsche ou a filosofia da dançarina serpentina!"**

„Nietzsche oder die Philosophie als Serpentin tänzerin!"

**"Vote em Zubeil!"**

„Wählt Zubeil!"

**Uma borrasca**

Ein Platzregen

**devasta;**

prasselt,

**esse lixo todo ... se rasga em retalhos.**

der ganze Dreck ... hängt in Fetzen.

[38]

**Monótonos chuviscam à minha volta os dias cinzas.**

Eintönig rieseln um mich die grauen Tage. [p. 249]

**Minha alma**

Meine Seele

**ronca.**

schnarcht.

**Em sonhos sombrios uiva o vento;**

In dunkle Träume heult der Wind,

**em queda pesada, opaca, as gotas na calha contam**

schwere, dumpf auffallende Tropfen, durch die Regenrinne,

**o tempo.**

zählen die Zeit ab.

**Em algum lugar faz sol agora! Em algum lugar grassa alegria!**

Irgendwo scheint jetzt die Sonne! Irgendwo blüht Glück!

**Nunca mais vou abrir as venezianas;**

Ich werde nie wieder die Läden aufstoßen,

**em minhas flores,**

in meinen Blumen  
**o breu putrefaz!**  
 fault Finsternis!

[39]

**Em torno do meu castelo luminoso,**  
 Um mein erleuchtetes Schloß, [p. 322]  
**de onde — preta, pesada, opressiva,**  
 aus dem, in die schwarze, schwere, schwüle,

**muda, calada**  
 stumme, lautlose  
**noite adentro —**

Nacht,

**soam alegres, hilares,**  
 frohe, jubelnde,

**ridentes, fervilhantes, tinintes, sibilantes**  
 lachende, schwirrende, brausende, klirrende,

**sons martelando, de onde**  
 schmetternde Klänge tönen,

**trilam csárdás, de onde tinem tamborins,**

aus dem Tschardaschs rasseln, aus dem Tamburins prasseln,  
**de onde ecoam cornetas, címbalos, tímpanos, pratos, tubas, trombones e trumpetes,**

aus dem Zinken, Zymbeln, Pauken, Becken, Tuben, Posaunen und Drommeten dröhnen,

**em cujas ferventes, fosforescentes, fluorescente, fuscolumescentes,**

in dessen gleißenden, glimmernden, glitzernden, schimmernden,

**velocitilantes**

kerzenflimmernden

**salas de espelho em arcadas, corredores de espelhos em arcadas e saguões de espelho em arcadas,**

Säulenspiegelsälen, Säulenspiegelgängen und Säulenspiegelhallen,

**pelos quais se precipitam flores, pelos quais soam perliturbilhantes, perliprolíficas, perlipontilhadas e cristalinas,**

durch die Blumen fallen, durch die, perlenstrudelnd, perlensprudelnd, perlenprudelnd, perlenprickelnd und kristallen,

**lascivas, libidinosas, lúbricas cantigas,**

lustvolle, lusttolle, luschäumende Lieder schallen,

**pelos quais estouram rolhas de champagne,**

durch die Champagnerpfropfen knallen,

**enquanto copos se lançam relapsos, ruidosos, selvibravios, tempestuosos, impetuosos, insolentes contra a parede e se estilham,**

während die achtlos ausgelassen lärmend wildhitzig stürmisch ungestüm übermütig gegen die Wand geschleuderten Gläser springen,

**enquanto olhares libidinosos, fogosos, febris, ébrios, imersos, extáticos,**

während sich feurig, begehrllich, entflammt, trunken, versunken, hingerissen,

**buscam**

hingehend [p. 323]

**olhares e se enovelam em olhares,**

Blicke in Blicke schlingen,

**enquanto nós, hilários, ao som de fanfarras, pairamos enlevados aos pares:**

während uns, jauchzend, Fanfaren klingen, wir uns, selig, zu Paaren schwingen:

**sem ninguém perceber, sem ninguém saber,**  
 von niemand gewußt, von keinem bedacht,  
**sem ninguém ver,**  
 nicht von einem gesehn,  
**elevam-se, ventam**  
 stehn, wehn,  
**suspiram,**  
 seufzen,  
**sussurram, espreitam**  
 rauschen, lauschen  
**ciprestes!**  
 Zypressen!

**Não os ouço! Sinto-os!**  
 Ich höre sie nicht! Ich fühle sie!

**As minhas luzes todas a se extinguir,**  
 Alle meine Lichter werden verlöschen,  
**a última nota do violino**  
 der letzte Geigenton  
**se dissipa,**  
 verklingt,  
**se desvia, se extravía,**  
 verfingst, zerspringt,



**solitude, escuro,**  
Einsamkeit, Dunkelheit,  
**escuro, solitude e amargura em torno**  
Dunkelheit, Einsamkeit und Verlassenheit um mich  
**silenciam;**  
schweigt,  
**abaixo, emergindo do fundo de um sussurro indigonírico**  
unten, aus dem raunend traumhaft violenblau tiefen,  
**desse cintilante, sibilante,**  
blinkernden, fiinkernden,  
**foscoruscante mar,**  
mattaufglänzenden Meer hoch,  
**sobre o qual jamais,**  
über das jetzt nie,  
**jamais, jamais, jamais algum sol virá a cintilar,**  
nie, nie, nie mehr wieder die Sonne blitzt,  
**jamais, jamais, jamais uma vela voltará a passar, enquanto a onda lá embaixo goteja**  
nie, nie, nie mehr wieder mein Segel flitzt, während unter mir die Welle spritzt,  
**e vai subindo,**  
steigt,  
**subindo, subindo, subindo:**  
steigt, steigt es, steigt es  
**e sobe**

und steigt:  
**através da janela,**  
 durchs Fenster,  
**no meu olhar aquebrantado,**  
 in meinem brechenden Blick,  
**enquanto o coração convulsa, enquanto o respiro ofega,**  
 während mein Herz sich krampft, während mein Atem verröchelt,  
**enquanto o corpo**  
 während mein Leib  
**se estira,**  
 sich streckt,  
**estático,**  
 starr,  
**escarpado, estarecido,**  
 steil, stier,  
**se espelha ... a lua!**  
 spiegelt sich ... der Mond!

[40]

**Obscuro,**  
 Dunkel, [p. 335]  
**às minhas costas,**  
 hinter mir,

**jaz agora o mundo.**  
liegt nun die Welt.

**Para todo o sempre!**  
Für ewig und immer! [p. 336]

**Um céu-inferno a se extinguir lesivo, ilusório, turvo,**  
Ein übler, trügerischer, trüb erloschner Höllenhimmel,  
**um confuso, difuso, efuso deserto de névoa, uma paisagem de sombras se descorando insossa, fosca, tosca!**  
eine irre, wirre, flirre Nebelwüste, eine schale, kahle, fahl verblichne Schattenlandschaft!

**Acima e mais acima**  
Höher und höher  
**aspira**  
strebt  
**o meu espírito,**  
mein Geist,  
**se expurga, se expia,**  
läutert sich, erlöst sich,  
**se eleva,**  
hebt sich,

**se dilui, se mescla**  
verschwebt sich, verwebt sich  
**ao universo!**  
ins All!

. . . . .

**Meu pó**  
Mein Staub  
**virou pó;**  
verstob;  
**como um astro,**  
wie ein Stern  
**o que me lembra se alastra!**  
strahlt mein Gedächtnis!

#### 4 A TRADUÇÃO DO MOVIMENTO: PRINCÍPIOS TEÓRICOS DO PROJETO TRADUTÓRIO

À presente tradução, cujo critério de seleção textual foi a variedade de desafios tradutórios impostos pelo *Phantasus* de 1916, subjaz uma concepção poético-tradutória que já foi delineada nos capítulos anteriores e agora será especificada em termos teóricos. A afinidade desta concepção tradutória com a teoria da transcriação de Haroldo de Campos e com poética da tradução de Henri Meschonnic também será abordada, ao lado daquilo que a distingue de ambas.

A proximidade teórica desta proposta, interessada em uma correspondência estética com o original, com a prática e a teoria da transcriação de Haroldo de Campos é dada, considerando o seu papel formador na apresentação – via crítica e tradução – de significativos autores da vanguarda do início do século XX até então desconhecidos do público leitor brasileiro, sendo – juntamente com Augusto de Campos – o primeiro tradutor de Arno Holz para nosso idioma. Também foram ambos – ao lado de Décio Pignatari, no contexto do grupo Noigandres – a ampliar e mobilizar o potencial de inovação linguística por meio de suas traduções de poesia de diversas épocas e línguas. A iniciativa da presente investigação e da tradução aqui apresentada parte diretamente dessa contribuição de Haroldo de Campos, de modo que a referência não é fortuita. Foram os poetas do Grupo Noigandres que revisaram no Brasil o cânone da literatura considerada até então relevante para as novas gerações, deslocando – inspirados nos escritos críticos e tradutórios de Ezra Pound (com sua ênfase à inovação: *make it new*) – a tônica de seu repertório de leituras para uma linhagem de renovação da linguagem poética. Além disso, Arno Holz fazia parte dos autores recuperados pelos fundadores da Poesia Concreta na Alemanha e no Brasil, de modo que diversos pontos da poética desse autor alemão foram resgatados como antecipações das práticas verbivocovisuais da vanguarda literária concreta. O alinhamento da poética do grupo Noigandres à de Arno Holz é um fato, no que se refere à priorização da materialidade visual, sonora e musical-notacional da linguagem como elementos centrais da poesia. Não é à toa, portanto, que os irmãos Campos tenham traduzido Arno Holz segundo parâmetros poetológicos afins ao autor, conforme mostra a sua tradução conjunta do poema "Marinha Barroca".

Já a proximidade deste trabalho com o pensamento de Henri Meschonnic começa com a centralidade do conceito de ritmo em sua obra e com o fato de sua conceituação se aproximar, em alguns pontos, das

considerações holzianas sobre o ritmo, apesar de ambos terem propósitos diversos com suas respectivas teorizações. Quanto às convergências, em primeiro lugar, os dois contrapõem métrica e ritmo (HOLZ 1948: 229; MESCHONNIC 1982: 215ff), atribuindo a este um potencial estético mais complexo e intenso. Foi nos anos 1890 que Arno Holz passou a combater os metros fixos, reconhecendo – na escansão de poesia – nuances acentuais mais complexas do que o esquema dual de sílabas acentuadas e não-acentuadas, derivado do padrão greco-romano de longas e breves (HOLZ 1899/sd: 51). Da mesma forma, Meschonnic desenvolve uma noção prosódica de ritmo poético a partir de suas traduções bíblicas, demonstrando gradações mais diferenciadas do que as divisões dos esquemas métrico-acentuais tradicionalmente binários ou ternários (DESSONS/MESCHONNIC: 1998, 94) e criticando a oposição aristotélica entre verso e prosa incorporada pela poética ocidental (DESSONS/MESCHONNIC: 1998, 110ff). Além disso, ambos concordam em que a metrificação é um artifício alheio ao processo da escrita e que o sentido não pode ser medido pela escansão (HOLZ 1899/sd: 27; MESCHONNIC 1982, 215); ambos abandonam a noção de verso para se aterem à de "linha" como unidade fundamental do poema (HOLZ 1925-X: 705; DESSONS/MESCHONNIC: 1998, 106); ambos reconhecem na disposição tipográfica do poema um fator rítmico (IDEE 1918/1919 in HOLZ 1921: 37; HOLZ 1899/sd: 29; DESSONS/MESCHONNIC: 1998, 106; MESCHONNIC 1982, 299<sup>183</sup>) –

---

<sup>183</sup> "Não a audição, sentido do tempo, por um lado, e por outro, a visão, sentido do espaço. O ritmo insere a visão na audição, estendendo as categorias uma dentro da outra, em sua atividade subjetiva, transubjetiva. O visual é inseparável de seu conflito com o oral. Como toda prática da linguagem, a página escrita, impressa, coloca em jogo uma teoria da linguagem e uma historicidade do discurso, a prática sendo a realização, e o desconhecimento. É o problema da tipografia." (« Il n'y a pas d'un côté, l'audition, sens du temps, d'un autre, la vision, sens de l'espace. Le rythme met de la vision dans l'audition, continuant les catégories l'une dans l'autre dans son activité subjective, transubjective. Le visuel est inséparable de son conflit avec l'oral. La page écrite, imprimée, met en jeu, comme toute pratique du langage, une théorie du langage et une historicité du discours, dont la pratique est l'accomplissement, et la méconnaissance. C'est l'enjeu de la typographie. »; MESCHONNIC 1982, 299) Ver também (MESCHONNIC 1982, 306-307): "Sempre se trata de reconhecer o que um ato de linguagem faz, o que ele mostra e o que ele esconde dentro do que diz. De esboçar algumas das relações desse ato com a tipografia. Entendendo-se por isso o conjunto da página, as relações entre o impresso e o branco, bem como a pontuação e os caracteres". (« Il s'agit toujours de reconnaître ce que fait un acte de langage, ce qu'il montre,

apenas para mencionar alguns pontos de convergência quase total. De modo geral, no entanto, o que mais aproxima as noções de ritmo de Holz e de Meschonnic é o vínculo desse conceito ao ato de verbalização e à distensão temporal da escrita, com a sua dinâmica prosódica. Para Holz, segundo já exposto nos capítulos anteriores, o ritmo é "uma necessidade permanente de forma, das mais complexas, sempre renascendo das coisas" („permanente, sich immer wieder aus den Dingen neu gebärende, komplizierterste Formnotwendigkeit", IDEE 1918/1919 in HOLZ 1921: 28). Como se absorvesse as oscilações do ato da escrita, o ritmo se torna um elemento de singularização do texto, pois ele "cresce a cada vez, novo, [...] como se antes dele nada tivesse sido escrito" („als wäre vor ihm irgend etwas andres noch nie geschrieben worden", HOLZ 1899/sd: 45).

Esse aspecto da singularidade de um padrão rítmico é essencial na conceituação de Henri Meschonnic, com sua concepção de linguagem ligada ao discurso como manifestação subjetiva: "Como só há sentido pelo e para o sujeito, o ritmo só existe pelo e para o sujeito. A relação do ritmo com o sentido e com o sujeito de um discurso libera o ritmo do domínio da métrica". (« Comme il n'y a de sens que par e pour les sujets, il n'y a de rythme que par et pour des sujets. La relation du rythme au sens et au sujet dans un discours libère le rythme du domaine de la métrique. »; MESCHONNIC 1982, 72). Liberta da aprioridade da métrica, a linguagem – como discurso de um sujeito – é organizada, disposta, configurada pelo ritmo como instância fundamental de significação (MESCHONNIC 1982, 70). O que singulariza a teoria do ritmo de Meschonnic é a constatação da influência recíproca entre ritmo e sentido, ou seja, a constatação não apenas de que o sentido gera o ritmo, como também a de que o ritmo gera o sentido.<sup>184</sup> Dessa forma, Meschonnic endossa Émile Benveniste na reabilitação do ritmo como instância de

---

ce qu'il cache, dans ce qu'il dit. Esquisser quelques-uns des rapports de cet acte à la typographie. Entendant par là l'ensemble de la page, les rapports entre l'imprimé et le blanc, autant que la ponctuation et les caractères. »

<sup>184</sup> "E como tudo é sentido na linguagem, no discurso, o sentido é gerador de ritmo, tanto quanto o ritmo é gerador de sentido, ambos inseparáveis – um grupo rítmico é um grupo de sentido – e assim como não se mede, não se conta o sentido, o ritmo também não se mede." (« Et comme tout est sens dans le langage, dans le discours, le sens est générateur de rythme, autant que le rythme est générateur de sens, tous deux inséparables – un groupe rythmique est un groupe de sens – e autant le sens ne se mesure pas, ne se compte pas, le rythme ne se mesure pas. »; MESCHONNIC 1982, 215)

significação, retirando-o da posição de uma mera "subcategoria da forma".<sup>185</sup>

Analogamente a Arno Holz, que concebe o ritmo como função do processo de verbalização, como uma "necessidade de forma" („Formnotwendigkeit”), Henri Meschonnic o define como "sentido do imprevisível", como "a realização daquilo que depois se denominaria 'necessidade interior'", citando uma formulação de Arnold Schönberg.<sup>186</sup> Surgindo como necessidade de expressão, o ritmo funciona, portanto, como um impulso não-verbal que coloca o discurso em andamento e o modula. Dessa forma, ele é definido como "a organização do movimento da *parole*, '*parole*' no sentido de Saussure, de atividade individual, tanto escrita quanto oral" ("l'organisation du mouvement de la parole, '*parole*' au sens de Saussure, d'activité individuelle, écrite autant qu'orale"; DESSONS/MESCHONNIC 1998: 26). É também a atribuição desse caráter cinético ao ritmo, além de sua concepção como um contínuo sem direção pré-definida, que aproxima as conceituações de Holz e de Meschonnic.

Com a linha, com o versículo, a poesia alcança sua própria prosa: jogando justamente com a etimologia da palavra "prosa", ao contrário do que entendeu a tradição, que a opõe à poesia por identificar esta com o verso: a poesia é sua própria

---

<sup>185</sup> "A partir de Benveniste, o ritmo deixou de ser uma subcategoria da forma. Ele é a organização (disposição, configuração) de um complexo. Estando na linguagem, em um discurso, o ritmo é a organização (disposição, configuração) de um discurso. E como não se pode separar o discurso de seu sentido, o ritmo é inseparável do sentido desse discurso. O ritmo é a organização do sentido no discurso." [« A partir de Benveniste, le rythme peut ne plus être une sous-catégorie de la forme. C'est une organisation (disposition, configuration) d'un ensemble. Si le rythme est dans le langage, dans un discours, il est une organisation (disposition, configuration) du discours. Et comme le discours n'est pas séparable de son sens, le rythme est inseparable du sens de ce discours. Le rythme est organisation du sens dans le discours. »; MESCHONNIC 1982, 70].

<sup>186</sup> "O ritmo é o sentido do imprevisível. A realização daquilo que depois se denominaria 'necessidade interior' (Arnold Schönberg: *Tratado de harmonia*, 1913). O ritmo é a inscrição de um sujeito em sua história. Ao mesmo tempo, é algo irreversível e aquilo a que não se para de retornar." (« Le rythme est le sens de l'imprévisible. La réalisation de ce qui, après coup, sera dénommé "nécessité intérieure" (Arnold Schönberg: *Traité d'harmonie*, 1913). Le rythme est l'inscription d'un sujet dans son histoire. Il est donc à la fois un irréversible et ce à quoi il ne cesse pas de revenir. » (MESCHONNIC 1982, 85)



prosa quando for seu próprio movimento adiante, seu próprio desconhecido.<sup>187</sup>

Em decorrência de seu trabalho de tradução das cinco Meguilot da Bíblia hebraica<sup>188</sup>, Henri Meschonnic fez uma revisão da dissociação ocidental entre verso e prosa, adotando os conceitos de versículo ou de linha (e coincidindo neste ponto, mais uma vez, com Arno Holz e sua concepção da linha – *Zeile* – como unidade mínima do poema). O que distinguiria a poesia em linhas rítmicas daquela em versos metrificados seria justamente a sua contínua progressividade, o fato de ela incorporar os estímulos e as oscilações não-verbais do processo de verbalização rumo ao desconhecido, ou seja, ao que está para se configurar como linguagem.

Em suma, a afinidade desta proposta de tradução e de seu eixo conceitual com as teorias de Haroldo de Campos e de Henri Meschonnic reside, em primeiro lugar, na proximidade de ambos os autores com aspectos do objeto deste estudo, ou seja, a poética de Arno Holz. Enquando Haroldo de Campos, que incluiu o poeta alemão em seu *paideuma*, estabelece uma relação de autofiliação à sua linhagem de vanguarda e às de alguns outros autores do início do século XX, Henri Meschonnic compartilha com o autor de *Phantasus* uma noção de textualidade que tem como instância central o ritmo, compreendido como elemento dinamizador e condutor da escrita. Além disso, a proximidade da presente proposta de tradução com esses teóricos decorre daquilo que as suas poéticas da tradução têm em comum, ou seja, sua ênfase na

---

<sup>187</sup> « Avec la ligne, avec le verset, la poésie atteint sa propre prose: en jouant justement sur l'étymologie du mot "prose", contrairement à ce qu'y a compris la tradition, qui l'oppose à la poésie parce qu'elle l'identifie au vers: la poésie est sa propre prose quand elle est son propre mouvement en avant, son propre inconnu. »; DESSONS/MESCHONNIC 1998: 109)

A analogia que aqui se faz com o pensamento de Arno Holz toca apenas o "movimento adiante", pois qualquer aproximação da poesia com a prosa seria alheia ao poeta alemão. Holz refuta as críticas de que seus versos dispostos ao longo de um eixo central de diagramação poderiam ser perfeitamente alinhados e lidos como prosa, qualificando-as como "parcialidade ignorantemente superficial" („unwissend oberflächliche Voreingenommenheit“; HOLZ 1925-X: 659). A fim de mostrar que não era arbitrariedade a sua forma de seccionar os versos em *Phantasus*, Holz aponta para a produtividade de estratégias como o eixo central de diagramação e os efeitos da áudio-imagem do poema, além de mencionar a função das relações numéricas no arranjo dos versos (HOLZ 1925-X: 658ff).

<sup>188</sup> Henri Meschonnic: *Les Cinq Rouleaux* (1970). Paris: Gallimard, 1986.

complexidade estética de um texto e sua concepção da tradução poética como uma operação dinâmica.

Há que se apontar, no entanto, que os dois teóricos em questão partem de concepções muito diversas de linguagem, tendo – em decorrência disso – propósitos e tônicas contrastantes. Do ponto de vista teórico, a concepção de linguagem que transparece nos escritos críticos de Haroldo de Campos acerca da própria produção tradutória é de matriz estruturalista, com sua ênfase na noção de signo e sua proximidade constante do universo referencial da semiótica, conforme ele recapitula no artigo "Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora", de 1985:

Finalmente, o *medium* por excelência da operação "transcriadora" passava a ser a própria "iconicidade" do estético. Signo estético que eu entendia então como "signo icônico" (na acepção do discípulo de Peirce, Charles Morris): "aquele que é de certa forma similar àquilo que denota". Traduzir a iconicidade do signo implicava recriar-lhe a "fiscalidade", a "materialidade mesma" (ou, como diríamos hoje, as propriedades do significante, abrangendo este, no meu entender, tanto as formas fonoprosódicas e grafemáticas da expressão, como as formas gramaticais e retóricas do conteúdo). (CAMPOS 2013: 85)

Aderindo à dissociação estruturalista de significado e significante (e eventualmente também à categorização hjelmsleviana de plano da expressão e plano do conteúdo)<sup>189</sup>, Haroldo compreende o signo à luz dessa cisão conceitual, deslocando a coincidência de ambos os planos apenas para o "signo estético" ou "signo icônico", que se assemelharia

---

<sup>189</sup> Na seguinte passagem do artigo "Da tradução como criação e como crítica" (1962), Haroldo de Campos dissocia, em suas explicações, os planos do significante e do significado: "Então, para nós, a tradução de textos criativos será sempre recriação, ou criação paralela, autônoma porém recíproca. Quanto mais inçado de dificuldades esse texto, mas recriável, mais sedutor enquanto possibilidade aberta de recriação. Numa tradução dessa natureza, não se traduz apenas o significado, traduz-se o próprio signo, ou seja, sua fiscalidade, sua materialidade mesma [...]. O significado, o parâmetro semântico, será apenas e tão somente a baliza demarcatória do lugar da empresa recriadora. Está-se, pois, no avesso da chamada tradução literal." ("Da tradução como criação e como crítica", CAMPOS 1976: 24).

àquilo que ele representa. Em suas traduções, Haroldo atenta minuciosamente às "formas fonoprosódicas e grafemáticas da expressão" e às "formas gramaticais e retóricas do conteúdo". O que o singulariza como tradutor, nesse sentido, é a reconstituição (não raro *in loco*, isto é, no mesmo lugar de incidência no original) dos efeitos verbivocovisuais do texto constituintes de sua significação. Quanto ao resgate da sonoridade do texto que está sendo traduzido, não é raro sua primeira opção tradutória recuperar a textura fônica da língua original, a opção por construções somente análogas ocorrendo apenas quando – em decorrência de outras prioridades poéticas – a sua escolha de palavras não permitir uma reconstituição sonora coincidente. O conceito de "isomorfia"<sup>190</sup>, posteriormente revisado e redenominado "paramorfismo",<sup>191</sup> define com exatidão essa exigência de se reconstituírem as correspondências (às vezes simétricas) com o original.<sup>192</sup>

O empenho das traduções haroldianas em reconfigurar a matéria fônica do original, muitas vezes tal como ela se apresenta na outra língua, pressupõe a identificação – no texto estrangeiro – de uma correspondência de ordem "icônica" entre significante e significado, a ser reproduzida na tradução. Como o "signo estético" se definiria por essa coincidência, nada mais coerente do que tentar reconstituí-la no texto traduzido.

A base estruturalista do conceito haroldiano de linguagem perdura em sua obra crítico-teórica, mesmo após ele começar a dialogar mais

---

<sup>190</sup> No mesmo "Da tradução como criação e como crítica" (1962), Haroldo de Campos se remete a um conceito de Max Bense, qualificando a tradução como "uma outra informação estética, autônoma", que – no entanto – estabeleceria um tipo de relação isomórfica com o original: ambos estariam "ligad[o] s entre si por uma relação de isomorfia, pois seriam diferentes enquanto linguagem, mas, como os corpos isomorfos", se cristalizariam "dentro de um mesmo sistema". (CAMPOS 1976: 24)

<sup>191</sup> Haroldo justifica essa alteração conceitual da seguinte forma: "Em meu ensaio de 1962, 'Da tradução como criação e como crítica', procurei definir a tradução criativa ('recriação', 'transcrição' como uma prática isomórfica (no sentido da cristalografia, envolvendo a dialética do diferente e do mesmo), uma prática voltada para a iconicidade do signo. De uns anos para cá, tenho preferido usar o termo paramorfismo para descrever a mesma operação, acentuando no vocábulo (do sufixo grego para-, 'ao lado de', como em 'paródia', canto paralelo) o aspecto diferencial, dialógico, do processo, aspecto, aliás, presente em meu ensaio de 1962 [...]". ("Tradução, Ideologia e História", 1983. In: CAMPOS 2013: 37)

<sup>192</sup> As traduções bíblicas de Haroldo de Campos são um exemplo adequado dessa tentativa de corresponder ao original ponto a ponto, de preferência, sem muitos deslocamentos ou compensações de efeito.

intensamente com o discurso filosófico de Jacques Derrida. Nos artigos sobre tradução literária escritos por Haroldo entre meados dos anos 1980 e os anos 2000, reunidos postumamente no volume *Transcriação* (2013), fica bastante nítida a sua recorrente tentativa de justificar a pertinência das referências linguístico-filosóficas primordiais de sua teoria da tradução, desde Charles Sanders Peirce até Roman Jakobson, passando por Walter Benjamin, e de demonstrar a afinidade delas com o universo conceitual desconstrutivista.<sup>193</sup> Ocorria que, desde o início dos anos 1980, Haroldo começara a incorporar elementos do pensamento pós-estruturalista em suas reflexões sobre tradução poética, passando a se dedicar desde então – em sua atividade teórica – a uma conciliação entre as referências linguístico-filosóficas de sua teoria da transcriação com as correntes pós-estruturalistas que se haviam se propagado nos discursos teóricos francês e norte-americano ao longo das duas décadas antecedentes.

Diferente é o caso de Henri Meschonnic, cuja reflexão sobre tradução literária – contemporânea à de Haroldo de Campos – já nasceu de um impulso antiestruturalista, revelando desde o princípio a sua oposição à abordagem linguística fundada na noção de signo, à dissociação entre significante e significado e a outros dualismos inerentes ao pensamento linguístico (segundo Meschonnic equivocadamente) derivado de Ferdinand de Saussure. Apesar de se remeter constantemente ao Formalismo Russo ou ao Círculo Linguístico de Praga, destacando diversos de seus achados teóricos, Meschonnic também rejeita a singularização da linguagem poética em contraste à linguagem cotidiana ou como desvio dela<sup>194</sup>, ou seja, como um valor diferencial – pensamento este que está na base da definição de poeticidade daquelas correntes teóricas e da concepção haroldiana de poesia, segundo se revelou acima. Dessa forma, a sua ideia de tradução "como reveladora do pensamento da

---

<sup>193</sup> Sobre o empenho de Haroldo de Campos em livrar Walter Benjamin de sua "clausura metafísica" e associá-lo diretamente a uma dinâmica discursiva mais contemporânea, ver *HOMEM DE MELLO* 2013: 51.

<sup>194</sup> "É a visão da linguagem comum, instrumental, veicular, diante da qual cabe à poesia desempenhar o papel mítico de uma linguagem não utilitária, a única capaz de reencontrar a união primordial entre palavras e coisas, entre homem e universo, concepção esta que sacraliza a poesia, tornando-a indiscernível do sagrado." (« C'est la vision du langage ordinaire, instrumental, véhiculaire, en face duquel la poésie se trouve jouer le rôle mythique d'un langage non utilitaire [...], seul capable de retrouver l'union primitive des mots e des choses, de l'homme e de l'univers – conception qui sacralise la poésie en la rendant indiscernable du sacré. »; *DESSONS/MESCHONNIC* 1998: 35)

linguagem e da literatura"<sup>195</sup> parte de referenciais teóricos bastante diferentes dos de Haroldo de Campos. Ao contrário do poeta-tradutor brasileiro, que deriva a sua "metafísica da tradução" de Walter Benjamin (em especial do texto "Die Aufgabe des Übersetzers", A tarefa do tradutor) e a sua "física da tradução" de Roman Jakobson, recorrendo em suas especificações teóricas à semiótica peirceana e à estética bensiana, Meschonnic tem como referências teóricas um Saussure reinterpretado e lido a contrapelo, bem como Émile Benveniste, além de demonstrar afinidade explícita com o pensamento de linguagem de Alexander von Humboldt. Apesar de revelar, em suas reflexões, afinidades pontuais com a prática da transcrição haroldiana, Meschonnic parte de fundamentos teóricos distintos, adotando, em suas considerações poético-tradutórias, uma concepção de linguagem como discurso e uma noção de historicidade antagonista ao que considera a atemporalidade do estruturalismo.

O que justifica, neste estudo, o resgate da teoria da transcrição de Haroldo de Campos e das teorias da tradução e do ritmo de Henri Meschonnic é a ênfase de ambos os pensadores no caráter dinâmico do fazer tradutório, algo que igualaria a tradução – em nível discursivo-produtivo – a uma atividade de escrita.

#### 4.1. TRADUÇÃO E CONCEPÇÃO DE LINGUAGEM (POÉTICA)

O ponto de partida do processo reflexivo-prático que norteou esta proposta de tradução foi a formulação de um conceito de linguagem (poética) com base naquilo que o *Phantasus* de 1916 veicula e realiza como texto. O fato de se tratar de um poema de vanguarda, no qual a linguagem em sua performance e materialidade é de fundamental importância, reforça a opção por esse ponto de partida. Além disso, em se tratando de um texto poético da vanguarda europeia do início do século XX, a investigação da concepção de linguagem se faz à luz do ceticismo moderno em relação à possibilidade de se representarem os fenômenos extralinguísticos via palavra. Desse modo, definir o conceito de

---

<sup>195</sup> “De onde o papel singular, e ignorado, da tradução como reveladora do pensamento da linguagem e da literatura, ignorado por causa da situação ancilar que lhe reserva a tradição, e de sua condição.” (« D’où le rôle unique, et méconnu, de la traduction comme révélateur de la pensée du langage et de la littérature, méconnu par la situation ancillaire que lui réserve la tradition, et sa condition. »; MESCHONNIC 1999, 10)

linguagem (poética) realizado por um texto de vanguarda implica rastrear como se manifesta nele (a reação a) a crise da linguagem.

Neste estudo, a crise da linguagem foi apreendida nas discrepâncias entre gesto programático intencional do texto e seu resultado estético (calculado ou não), algo que remete àquilo que o próprio Arno Holz destacava – desde seus experimentos naturalistas – como sendo o ponto nevrálgico da consumação de uma obra de arte. O programa de enfrentamento da crise da linguagem no *Phantasmus* de 1916 inclui a potencialização da dimensão material (gráfica e sonora) das palavras, o impulso neologístico, a livre extensibilidade das frases e dos versos, bem como a atribuição de um valor de significação à espacialização do texto em modo partitural, entre outros fatores que colaboram para colocar em evidência o caráter corpóreo da linguagem, do texto e do livro. O uso contínuo desses procedimentos de intensificação da expressividade e do poder de encenação da linguagem, associado ao impulso de incessante reescrita, incorre no risco de reverter o texto literário em uma textura ilegível e inapreensível em seu acúmulo verbal, em sua extensão e em sua opacidade. Em outras palavras, no projeto *Phantasmus*, a tentativa de enfrentar a crise da linguagem por meio de uma potencialização dos recursos poéticos acaba por revelar, de forma ainda mais perceptível, os sintomas da própria crise.

A aporia acima descrita é, aliás, análoga à diagnosticada por Arno Holz em um de seus principais escritos estéticos, *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze* (1891), e sintetizada na fórmula "Arte = Natureza – x", representando a incógnita x justamente o intervalo que separa a concepção da obra de sua realização.<sup>196</sup> Diante do ceticismo em relação ao potencial de representação do código verbal, ampliam-se os limites da linguagem poética, a ponto de o código verbal se superar e passar a exercer funções de outros códigos, como o imagético, o cênico, o musical, entre outros. No entanto, a radicalização desse processo e a própria intensificação dos aspectos materiais da linguagem como elementos de significação levam a uma saturação semântica e a uma redução da legibilidade que podem ameaçar a eficácia do código poético e reduzir o potencial do texto em criar uma ilusão de transparência. A reversão inicial daquilo que havia sido diagnosticado como impossibilidade de se representar por meio do código verbal em uma mais-valia estética, capaz de encenar por meio de recursos derivados de outros códigos (a iconicidade da escrita, a gestualidade das palavras, a fisionomia dos sons, o caráter cênico e partitural do texto, entre outros), acaba se revertendo

---

<sup>196</sup> Ver capítulo 1, especialmente I.1, I.3, I.4, I.5 e I.5.1.

novamente: é a ênfase radical na potencialização da linguagem verbal que tende a tornar o texto opaco, dificilmente visualizável ou legível como malha coesa de significação. Dessa forma, o que foi mobilizado para se reverter a crise de representação torna-se um fator potencial de turvamento da textualidade – aporia esta que se revela em diferentes níveis do *Phantasus* de 1916, sintetizados aqui como "totalidade fragmentária", "ruído da notação" e "autonomia aderente".

Alguns elementos da concepção de linguagem de Arno Holz em *Phantasus* foram apresentados no primeiro capítulo deste estudo. O que importa agora, nesta sintetização dos parâmetros teóricos do projeto tradutório, é explicitar qual é a concepção de linguagem que a tradução identifica no texto original e que norteia a definição de estratégias tradutórias.

Com relação ao projeto *Phantasus*, desenvolvido ao longo de quatro décadas, podem-se notar concepções distintas de linguagem poética, dependendo da edição da obra. Caberia distinguir três momentos: a primeira versão de *Phantasus* em livro, de 1898/99; a edição de 1916, objeto desta tradução; e as de 1925 e 1961, que se diferenciam entre si quanto à extensão e ao grau de radicalismo dos procedimentos, mas não quanto ao conceito de linguagem. A primeira edição, da qual remanesceram alguns poemas praticamente intactos nas posteriores, se distingue das demais por ainda ser uma coletânea de poemas isolados, mas também pelo fato de os poemas introduzirem – por meio dos ritmos livres – um novo tipo de segmentação do discurso poético na literatura de língua alemã e absorverem as pausas ao fim de cada linha como parte da significação textual. A incorporação do silêncio como contraponto da palavra poderia ser considerada um aspecto central da concepção de linguagem do *Phantasus* de 1898/99. Já a edição de 1916 responde à crise de representatividade da palavra por meio de uma potencialização da linguagem poética. A intensidade do gesto poético – enumerativo, neologístico, autorreferencial – se revela como uma busca de linguagem, de modo que a textualidade passa a ser concebida como movimento: movimento de contínua reescrita, dinâmica de montagem verbal, moção primordialmente sonora de uma deriva textual, para citar apenas os principais fatores cinéticos do *Phantasus* de 1916. Desde a edição de 1925 até a interrupção da reescrita do poema em 1929, a linguagem volta a seguir padrões numéricos, mesmo que menos transparentes que os das formas poéticas fixas. Ao proclamar uma "mística numérica" da escrita, supostamente incipiente na versão de 1916 e levada a cabo de modo deliberado nas edições subsequentes, Arno Holz resgata uma motivação

apriorística da composição poética, renegando a concepção de uma rítmica diretamente ligada ao ato de verbalizar.

Para o *Phantásus* de 1916, a dinâmica instável de ressignificação e dessignificação característica do processo de (re)escrita do poema representa o modo de engendramento textual a ser resgatado na operação tradutória. Em relação aos três eixos de instabilidade diagnosticados no poema, a tradução faz intervenções específicas, a fim de reencenar as aporias deles advindas.

Quanto ao que se denominou "totalidade fragmentária", ou seja, o ímpeto verbal onivoraz que, quando intensificado, incorre em fragmentação e pulverização semântica, a tradução propõe um movimento – de certa forma – contrário. O processo de ampliação sintático-textual por meio do inflacionamento vocabular, típico da reescrita enumerativa de *Phantásus*, se modifica na tradução. Enquanto o texto alemão tende a se expandir à medida que enumera palavras de uma mesma classe gramatical em sequências lineares, a tradução muitas vezes reagrupa esses termos sequencializados, transformando inclusive estruturas paratáticas em sintagmas hipotáticos.

Como lagarto largo e lasso, com carapaça córnea e pescoço de girafa, deslizando em disforme corpulderza a passo pesado e compassado [...].

(„Als träge, langsam stapfend schrittweis, schwerfällig fleischwanstig ungeschlacht, giraffenhalsig hornschildig haushoch wandelnde Riesenechse [...].“)

Em alguns casos, sequências vocabulares – especialmente adjetivos precedidos de advérbios – são compactadas em palavras compostas, um procedimento que também visa a constituir núcleos semânticos que relativizem a tendência textual de disseminação de sentido, a fim de equiparar as forças de constituição e diluição de sentido no poema.<sup>197</sup> Alguns exemplos dessa conversão seriam

---

<sup>197</sup> Neste ponto, a presente prática tradutória se distancia da de Haroldo de Campos. Há que se ressaltar, no entanto, que as amostras textuais traduzidas por Haroldo tendem a ser breves e bem delimitadas. Dentro delas, ele opta prioritariamente por uma correspondência simétrica aos procedimentos poéticos do original. A abertura para se deslocar o uso de procedimentos do poema na tradução se justificaria mais no caso de uma amostra textual extensa (e sobretudo em uma eventual tradução integral de um poema longo).



sinistranho = *seltsam fremden*;  
 difusíntimo = *wirr vertrauten*;  
 horrendoctogonal = *scheußlichst achteckig*;  
 em risorror = *greulichst grinsend*;  
 ultimístico = *mystisch letzt*;  
 veribrilhante = *wahrhaft strahlend*;  
 orfinsondavel = *orphisch unergründlich*;  
 exaltamado = *enthusiastischst geliebt*;  
 magnificolorido = *herrlich bunt*;  
 lusco-louconfuso = *irr, wirr, flirr*;  
 rosargênteo = *rosa silbern*;  
 cintilirisante = *irisierend flimmernd*;  
 filigranissutil = *fernfeinst subtilst*;  
 runcintilante = *glitzernd kreisrund*;  
 brancargênteo = *silbrig weißlich*;  
 irradiariante = *strahlendst jauchzendst*;  
 retroconcentrando = *rückwärts konzentrierend*;  
 surgesvanecer, aflorapagar, tremorrer = *spurlos verzittern, verschweben, verbeben*.

Com esse atenuamento do procedimento enumerativo linear, a tradução busca estabelecer um grau de tensão análogo ao do original no que diz respeito ao equilíbrio entre especificação semântica e fragmentação do sentido, a fim de restabelecer um atrito balanceado entre as duas tendências.

O jogo de forças, aqui analisado sob a rubrica "ruído da notação", refere-se à tensão entre nitidez e difusão, legibilidade e ilegibilidade. Embora o procedimento enumerativo, que ocasiona o adiamento indefinido da finalização dos períodos sintáticos, tenda a diluir uma imagem coesa do estrato figurativo do poema (uma situação ou uma cena visualizáveis, por exemplo), as palavras compostas em alemão, em geral dotadas de grande transparência visual, garantem uma nitidez imagética que compensa essa outra tendência. Transformar, esporadicamente, estruturas paratático-enumerativas em sintagmas nominais concentrados e coesos pode contribuir para a manter a tensão entre o visualizável e o menos visualizável em *Phantásus*:

Em cólera, sob minha ombrivasta maxilarga  
 sobransaliente nasichata couricastanha gris-rubra  
 ardosinegra tenebra, / eu, hercúleo, pescocigordo

coxicurto bracilongo, em obeso ventripotente desgrenho, / como pré-diluviano antropopiteco, / num lusco-louconfuso bosque de faz-de-conto-de-fábula, / com palmibrenhosos, cortexconcêntricos pterocarpos de uma maravilha rara e desmesurada, alçando colossal céu-acima, colorifólios em seu entorpecente aroma de lis-em-flor, / eu e minha desgrenhada crina, caninos arreganhados, com um bloco de granito de cinco arrobas à mão direita, rodando o brenhoso punho peludo-hirsuto, / ergo-me ereto e, / diante do impávido Python empinado em fúria, estridulinsuflante, a se enlear, serpentear e se contorcer, / o que saliva mortisedento e ávido de repasto, esse escancara-bocarra, açoitando a seca, flamifaiscante e florifervente relva rasteira, / defendo meu ninho, minha fêmea e minha prole!

„Als grimmer, breitschultrig kiefernmassig augenbrauenwulstig plattnasig lederbraun graurot schieferswarz düstrer, / herkulisch dickhalsig kurzschenkelig langarmiger, gedunsen trommelbäuchig zottiger, / vorsintflutlicher Androdryopithekus, / in einem irren, wirren, flirren Zauberfabelmärchenwald / von seltsamst riesigst kolossischst himmelhochragendst wunderbaren, betäubendst lilienglockenblütenduftend blätterbunten, palmkronenbüschlig rindenringligen Drachenblutbäumen, / mit gesträubtem Kamm und gefletschten Eckzähnen, den anderthalbcentnerschweren Granitblock in der rechten, buschig puschtig pelzborstig behaarten Schleuderfaust, / verteidigte ich, hochaufgereckt, / gegen das wütend sich bäumende, pfauchende, zischende, züngelnd kringelnd sich windende, / speichelnd mordhungrig fraßgierig rachenweitauf den dürren, glühend sprühend blühend brühen Grasboden peitschende Pythonungetüm, / mein Nest, mein Weib und mein Junges!“

Quanto ao que aqui se tem denominado "autonomia aderente", ou seja, a tendência de o texto seguir a dinâmica dos significantes, gerando efeitos de identificação fisionômica entre palavra e imagem mental do referente ou entre palavras adjacentes, a tradução tende a enfatizar mais esta segunda vertente, exacerbando a contaminação sonora entre palavras

sequenciadas, a fim de se configurarem sintagmas em que os elementos se relacionem por afinidade fônico-fisionômica. Em um nível bem diferente, a tradução tende a realçar o gesto de autonomização ou de autorreferencialidade linguística: o uso de um léxico menos usual na linguagem corrente, muitas vezes restrito aos dicionários, também tem a função de mostrar que a escrita também é conduzida por conexões meramente sinonímicas ou por associações sonoro-fisionômicas entre as palavras. Embora a linguagem de Arno Holz tenda a não se distanciar do léxico corrente, excetuando-se os casos explícitos de apelo a algum jargão específico (peleontológico, geológico, entre outros) ou a registros dialetais, aqui considera-se que a tendência enciclopédica do projeto *Phantastus*, cujas séries enumerativas de palavras muitas vezes já soam como um dicionário, justifique a mobilização de um léxico fora do uso corrente e do repertório da fala, sobretudo se a escolha vier a implicar efeitos de sonoridade.

#### 4.2. IMPULSO DE LINGUAGEM E TRADUÇÃO DO MOVIMENTO

A localização dos focos de tensão que instabilizam a linguagem, dinamizam a significação e funcionam como estímulo propulsor do texto original é a base do processo de tradução como movimento. Não se trata de reconstituir uma forma, mas de restabelecer as condições da instabilidade geradora do movimento do texto ou – usando uma formulação de Robert Wohlleben em relação ao *Phantastus* – a sua "moção profunda" (WOHLLEBEN 1979: 100).

No caso de *Phantastus*, escrito ao longo de quatro décadas como "obra em expansão" (Haroldo de Campos), essa "moção profunda" deixa marcas em cada fase do poema, podendo-se confundir com a trajetória genética do texto. No entanto, o diagnóstico de uma textualidade em movimento na obra poética central de Arno Holz não se refere somente ao processo de reescrita de *Phantastus* ao longo de suas edições.<sup>198</sup> O fato de Arno Holz ter concebido as fases iniciais do poema como fragmentos, e ter retrabalhado esses textos pré-existentes nas fases posteriores, permite ao tradutor operar com uma visão diacrônica da obra, diferenciando abordagens tradutórias diversas para momentos distintos

---

<sup>198</sup> Em sua conceituação de escrita como atividade, Henri Meschonnic deixa claro que não está se referindo ao processo de composição de uma obra, objeto de estudo da crítica genética: "Aqui não levanto questões de gênese, mas só de funcionamento." (« Je ne pose pas ici de questions de genèse, mais seulement de fonctionnement. »; MESCHONNIC 1982: 64).

do texto. Além disso, encarar a tradução como a produção de uma dinâmica estética análoga à operante no original implica a opção de não necessariamente se reproduzirem procedimentos pontuais do texto estrangeiro, mas sim de encará-los como estratégias textuais em sua virtualidade, aplicáveis quando o tradutor considerar necessário. Esses posicionamentos fazem jus à forma do poema longo, apontando uma identificação com o método composicional do autor e com a noção de escrita como movimento, ação e dinâmica.

Mesmo diante do processo de dessignificação em *Phantasia*, o movimento do texto como "poética verbogenética" (KLEINSCHMIDT 2001/2002: 8) ou "máquina de linguagem" (KLEINSCHMIDT 2001/02: 7) permanece como gesto prosódico. Isso é algo que não se configura em palavras, mas continua sendo marcado pelo ritmo, independentemente do grau de legibilidade sintático-lexical do trecho em questão. Ou seja, apesar do ruído gerado pela expansão incontida da obra, a escrita se mantém nítida do ponto de vista gestual, como movimento prosodicamente oscilante. Isso significa que a opacidade verbal não neutraliza os principais "atos de fala" identificáveis em alguns impulsos

do texto – o enumerativo<sup>199</sup>, o hiperbólico<sup>200</sup>, o narrativo-protelador<sup>201</sup>, o detalhador<sup>202</sup>, apenas para citar alguns. A presente abordagem tradutória

---

<sup>199</sup> Um exemplo do gesto enumerativo poderia ser o seguinte: "Sem crianças, sem vira-latas, / sem gramofones ecoando Caruso ou pianolas automáticas martelando, / sem aqueles revoltantes beberroucos, ouvidemolidores alardeando mata-moscas, terra de plantio e jornal em edição extra, / sem aqueles varapaus com calças de franjas, tamancos verdes gritantemente bordados com miçangas à la gentil-homem, com grassos capacetes pretos amassados de apache, piscando a graxa, / com longas gravatas tipo corda-à-gorja, de bolinhas vermelho-sangue, enroscando-se pitorescas e com sem colarinhos, / fulanos cuja mera prima aparição melosa já faz a pele toda arrepiar, nada de amoladores de tesouras e de buzinares de leite Bolle [...]" („Keine Kinder, keine Köter, / keine Caruso schmetternden Grammophone und automatisch klimpernden Kunstklaviere, / keine empörend ohrenzernernd schnapshaisern Fliegenstöcke-, Blumenerde- und Extrablatt-Ausbrüller, / Gents in ausgefranst Hosen, grünen, prahlerisch perlbestickten, hochgestöckelten Kavaliere-Lulatschpantoffeln, schwarzen, verbeulten, schmierig fettglänzenden Apachenhelmen, / langen, betupft blutrot malerisch verschlungenen Gurgelstrickschlipsen und mit ohne Kragen, / Kerls, bei deren erstem, süßem, bloßem Annahen einem schon immer regelmäsig die Haut schaudert, / keine Scherenschleifer, keine Bollebimmler [...]").

<sup>200</sup> O gesto hiperbólico se torna legível em passagens como esta: "nada a sacolejalo estrepitante a quilômetros de altitude / — Rattaknang! Kattapläng! Knattaknax! — / ou seja, nenhuma gigantesca baleia de alumínio da Hansa se contorcendo cruelmente com suas cem-mil asas de moinho de vento, / nada não menos agradavelmente afável, / a ruflar, resbunar, arruaçar, repercutir, retumbar em um grandestardalhaço, pinicando por todos os poros, nada a rodopiar, / avolumando-se odioso, horroroso, hediondo em um desafiante, excitante, rapinante tubarão, esdruxulamente autointitulado 'Percival'" („aufgeschreckten Hirn / sich ratternd, knatternd, kilometerhoch / — Rattaknang! Kattapläng! Knattaknax! — / unbarmherzig wie mit hunderttausend Windmühlenflügeln durch die Luft bohrender, malmender, fressender, wühlender, wölternder Riesen-„Hansa"-Aluminiumwalfisch, / surrendem, schnurrendem, purrendem, pupperndem, pufferndem, alle Poren durchprickelndem Klapperradau wie wahnsinnig um sich schleudernd, / gräulichst gräßlichst grimmigst zum grausamst herausfordernst aufreizendst räuberischsten Hai geballter, sich so drolligst betitelnder „Parseval" [...]").

<sup>201</sup> A protelação narrativa ocorre em diversos momentos de *Phantásus*, como neste: "o Sr. Pastor Müllensiefen de Büdekump, nas imediações de Brühbüttel, Vestfália, / até ontem sacerdote paroquial de Lüdenscheid, deixou / — levando sob seus cuidados o recém-improbado cofre da igreja, no trem de 9h31 para Höxter, e de lá para Hamburgo, — / deixou para a sua comunidade de fiéis, agora em pesaroso luto, / além desse escândalo revoltante, / — como se viria a descobrir, comprovar ou concluir sem demora, confirmadas todas as suspeitas —

opta por seguir o *Phantásus* em seus "atos de fala" mais contundentes, atendo-se textualmente à processualidade da escrita e ao gesto disseminador da escrita (*écriture*), a fim de constituir na tradução a instabilidade e a não-unidade da obra original.

Esta concepção do ato tradutório como dinâmica e movimento revela afinidades com o pensamento de Henri Meschonnic e de Haroldo de Campos, autores que convergem no destaque ao caráter (cri)ativo da tradução, mesmo que teorizem acerca de suas respectivas práticas tradutórias sobre bases conceituais distintas. Ao publicar a sua coletânea de ensaios exclusivamente referentes à teoria da tradução, *Poétique du traduire* (1999), Meschonnic justifica o título da seguinte forma: "Digo poética do traduzir, em vez de 'poética da tradução', para marcar que se

---

/ repito: / além desse escândalo revoltante, / mais dezessete, / digo, grito, escrevo e vocifero, dezessete, / dezessete, / infelizmente já não mais tão intocadas, por ele abominavelmente defraudadas, / três delas um tanto anafadas, / cristãs, / jovens crismandas, respectivamente "virgens", / das quais cinco abaixo de treze anos!" („Herr Pastor Müllensiefen aus Büdekump bei Brühebüttel, Westfalen, / noch gestern amtierender Ortsgeistlicher in Lüdenscheid, / hinterließ, / unter fürsorglicher Mitnahme der erst kürzlich revidierten Kirchenkasse in den 9 Uhr 31 Zug nach Hötter, von da ab Hamburg, / seiner ihm schmerzlichst nachtrauernden Gemeinde, / außer diesem empörenden Skandal, / — wie es sich allem Vermuten nach wohl nur allzubald Herausstellen, bestätigen, beziehungsweise ergeben dürfte — / ich wiederhole: / außer diesem empörenden Skandal, / auch noch siebzehn, / sage, schreie, schreibe und brülle, siebzehn, / siebzehn, / leider nicht mehr ganz intakte, scheußlichst von ihm angelackte, / drei davon durchaus kompakte, / christliche, / jugendliche Konfirmandinnen, respektive 'Jungfrauen', / wovon fünf unter Dreizehn!" ).

<sup>202</sup> A minúcia descritiva holziana, criada originariamente em sua prosa naturalista, identificada no chamado *Sekundenstil*, também pode ser observada no *Phantásus*, como mostra esta passagem: "Numa reles macieirazinha carcomida, vermidevorada sob discreto gris-pó, / com pequenos frutos de um verde-veneno, larvipiferados em nigromarrom, / entre circunzonos marimbondos, entre zumbircundantes abelhas, / entre circuncabriolantes borboletas, / foi ali, sim, / justamente, / foi naquela bifurcação que / – equilíbrio-me com brio sobre meu rochedo, quase despenco de espanto – / a morte pendeu sua foice!" („In einem schäbigst unscheinbarst staubgrauen, raupenzerfressnen Apfelbäumchen, / mit kleinen, giftgrünen, braunschwarz madenlöchrigen Knollenfrüchtchen, / umbrummt von Hummeln, umsummt von Bienen, / umtummelt von Schmetterlingen, / wahrhaftig, / ganz deutlich, / zwischen einer Gabelung, / — ich balanzieren mit Mühe auf meinem Stein, ich falle entzückt beinahe von ihm runter — / hing der Tod seine Sense auf!" ).

trata de atividade, através de seus produtos." (« Je dis poétique du traduire, plutôt que 'poétique de la traduction', pour marquer qu'il s'agit de l'activité, à travers ses produits. »; MESCHONNIC 1999, 10) A ideia da tradução como atividade tem diversos desdobramentos e facetas na reflexão de Meschonnic. Partindo de uma concepção de linguagem como ação de um sujeito, ele só considera a língua existente na atualização discursiva, sendo o texto uma "realização e uma transformação da língua pelo discurso".<sup>203</sup> Ao definir o discurso – em referência a Humboldt – como uma atividade do sujeito enquanto fala,<sup>204</sup> Meschonnic enfatiza a dinâmica desencadeada tanto pelo emissor quanto pela própria linguagem. Ao qualificar suas reflexões tradutórias como "poética do traduzir", ele reitera sua ênfase nos diversos modos de "agir da linguagem", através daquilo que as palavras dizem, passando pelo que elas mostram, mas não dizem, rumo ao que elas fazem.<sup>205</sup> Além de

---

<sup>203</sup> "Em que transparece que um texto não está dentro de uma língua (em hebraico, em inglês, em francês), como um conteúdo dentro de um continente. Nesse sentido, não se traduz de uma língua. Mas de um discurso dentro da língua. Já que o discurso é uma atividade histórica do sujeito, e não um mero uso da língua, o texto é uma realização e uma transformação da língua pelo discurso." (« En quoi il apparaît qu'un texte n'est pas dans une langue (en hébreu, en anglais, en français, etc.) comme un contenu dans un contenant. Dans cette mesure, ce n'est pas des langues qu'on traduit. Mais un discours d'une langue. C'est parce que le discours est l'activité historique des sujets, et non simplement l'emploi de la langue, qu'un texte est une réalisation et une transformation de la langue par le discours. »; MESCHONNIC 1999, 191)

<sup>204</sup> "Se o discurso é a atividade, como diz Humboldt, do homem 'enquanto fala' – e historicamente só temos o homem no momento da fala de fato –, o que implica (conforme Benveniste foi o primeiro a reconhecer e analisar) a inscrição gramatical daquele que diz 'eu' em seu discurso, essa enunciação não se teria como se limitar a ser lógica ou ideológica. Ela traz consigo uma atividade do sujeito que, de sujeito da enunciação, pode se tornar uma subjetivação do contínuo dentro do contínuo do discurso, rítmico e prosódico. (« Si le discours est l'activité, comme dit Humboldt, d'un homme *en train de parler* – historiquement nous n'avons jamais affaire qu'à l'homme réellement en train de parler" – impliquant, comme Benveniste a été le premier à le reconnaître et à analyser, l'inscription grammaticale de celui qui dit je dans son discours, cette énonciation ne saurait se borner à être logique ou idéologique. Elle entraîne une activité du sujet qui, de sujet de l'énonciation, peut devenir une subjectivation du continu dans le continu du discours, rythmique et prosodique. »; MESCHONNIC 1999, 13)

<sup>205</sup> "Por meio do que as palavras dizem, [a poética] tenta alcançar o que elas mostram, mas não dizem, e o que elas fazem, algo mais sutil do que aquilo que a

destacar uma função ativa e mobilizadora do sujeito do discurso e da linguagem, Meschonnic mostra o desdobramento dessa dinâmica em outras instâncias do processo literário, incluindo o leitor e o tradutor, o próprio texto e a metalinguagem. Desde suas reflexões da década de 1970, o teórico francês se engajou em definir a tradução "como atividade de escrita de um texto".<sup>206</sup> Com isso, Meschonnic aponta a autoralidade do tradutor como agente do discurso, assim como faz Haroldo de Campos em "Da tradução como criação e crítica" (1962). Por outro lado, a ideia da tradução como escrita ganha em Meschonnic uma conotação mais histórico-textual, pois, para ele, "quanto mais o tradutor se inscrever como sujeito na tradução, mais o traduzir pode dar continuidade ao texto"<sup>207</sup>, um pensamento que evoca a transmissão literária – via tradução – como marca da historicidade da escrita e de sua contínua recepção como reescrita. O movimento que Meschonnic – com base na concepção humboldtiana de língua como *energeia*<sup>208</sup> – atribui à linguagem, vista como discurso atualizador da língua, também se aplica ao texto, apreendido como instância transformadora e também passível de ser transformada:

Não é apenas a linguagem que é, como postulava Humboldt, menos um produto, *ergon*, do que uma *energeia*, uma atividade. Todo ato de linguagem

---

pragmática contemporânea acredita ter colocado em pauta. É o agir da linguagem. Ela nos influencia mesmo que não saibamos o que ela nos faz. Ela o faz." (« [La poétique] tente d'atteindre, à travers ce que disent les mots, vers ce qu'ils montrent mais ne disent pas, vers ce qu'ils font, qui est plus subtil que ce que la pragmatique contemporaine a cru mettre au jour. C'est l'agir du langage. Il agit sur nous même si nous ne savons pas ce qu'il nous fait. Il le fait. »; MESCHONNIC 1999, 176)

<sup>206</sup> "Traduzir um texto é uma atividade translinguística, como a própria atividade de escrita de um texto, e não pode ser teorizada pela linguística do enunciado, nem pela poética formal de Jakobson." (« Traduire un texte est une activité translinguistique comme l'activité d'écriture même d'un texte, et ne peut pas être théorisée par la linguistique de l'énoncé, ni par la poétique formelle de Jakobson. »; MESCHONNIC 1973: 306)

<sup>207</sup> "Quanto mais o tradutor se inscrever como sujeito na tradução, mais – paradoxalmente – o traduzir pode dar continuidade ao texto. Ou seja, em outro tempo e em outra língua a se fazer um texto. Poética por poética." (« Plus le traducteur s'inscrit comme sujet dans la traduction, plus, paradoxalement, traduire peut continuer le texte. C'est-à-dire, dans un autre temps et une autre langue, en faire un texte. Poétique pour poétique. »; MESCHONNIC 1999, 31)

<sup>208</sup> Sobre a recepção da teoria da linguagem de Alexander von Humboldt por Henri Meschonnic, ver artigo de Jürgen Trabant em DESSONS 2005: 175-186.



também o é. Bem como todo texto que corresponde à sua definição literária, ou seja, aquele que age e que perdura, todo texto está em movimento. Sendo uma sequência indefinida de reenunciações possíveis, um texto continua a transformar a leitura e a ser transformado por ela.<sup>209</sup>

Nesse movimento histórico de transformação dos textos, a tradução tem um papel de destaque, sendo considerada "o modo mais banal, mais aceito, mais visível das transformações que levam um texto a ser, ao mesmo tempo, ele mesmo e um outro".<sup>210</sup> O metadiscorso sobre a tradução é descrito por Meschonnic como um desdobramento da contínua atividade que perpassa o processo da escrita tradutória, como uma ação experimental a partir de uma prática concreta.<sup>211</sup>

Apesar de Meschonnic criticar o que denomina a "poética formal" de Roman Jakobson, é possível perceber que ele descreve a dinâmica do ato tradutório numa base análoga às funções da linguagem jakobsonianas, ao destacar o alcance da tradução como atividade. Afinal, ele identifica, como focos de atividade linguístico-tradutória, praticamente todas as instâncias do modelo de comunicação usado como base para a delimitação das funções da linguagem jakobsonianas, que inclui o emissor, o receptor, a mensagem, o contexto e o código. A reflexão de

---

<sup>209</sup> « Ce n'est pas le langage seulement qui est, comme le postulait Humboldt, non tant un produit, *ergon*, qu'une *energeia*, une activité. C'est aussi chaque acte du langage. Aussi tout texte, qui répond à sa définition littéraire, c'est-à-dire qui agit et qui dure, tout texte est en mouvement. Un texte, étant une suite indéfinie de réenonciations possibles, continue de transformer la lecture et d'être transformé par elle. » (MESCHONNIC 1999, 213)

<sup>210</sup> "Se a edição mostra e ao mesmo tempo oculta que um texto muda, dando a impressão de que ele permanece o mesmo, a tradução é o modo mais banal, mais aceito, mais visível das transformações que fazem um texto ser ao mesmo tempo ele mesmo e um outro. A própria figura de suas transformações." (« Si l'édition montre et cache à la fois qu'un texte change en donnant l'impression qu'il reste le même, la traduction est le mode le plus banal, le plus admis, le plus visible des transformations qui font qu'un texte est à la fois toujours le même et un autre. La figure même de ses transformations. »; MESCHONNIC 1999, 220-221).

<sup>211</sup> "Pela teoria dos textos que ela implica, a poética da tradução não pode ser uma linguística aplicada. A poética da tradução, como prática teórica, é uma poética experimental." (« Par la théorie des textes qu'elle implique, la poétique de la traduction ne peut pas être une linguistique appliquée. La poétique de la traduction, comme pratique théorique, est une poétique expérimentale. »; MESCHONNIC 1973: 306)

Meschonnic sobre o dinamismo do ato tradutório se torna, contudo, mais elaborada quando ele introduz outros conceitos, como o de "ritmo", que inclui os de "corporalização" (*corporalisation*) e de "recitativo" (*récitatif*), bem como o de "contínuo" (*continu* – do discurso, em oposição ao "descontínuo" do signo).

Conforme abordado acima, o ritmo é concebido – na teorização de Meschonnic – em função do processo de verbalização, veiculando e gerando sentido em seu movimento. Ao definir o ritmo como "organização do movimento do discurso de um sujeito, com seu acompanhamento prosódico, sua significância", Meschonnic não distingue entre o falado e o escrito, atribuindo àquilo que denomina "oral" "o modo de significar caracterizado pela primazia do ritmo e da prosódia no movimento do sentido".<sup>212</sup> Dessa forma, ao introduzir o conceito de "recitativo" – ou seja, "a semântica prosódica e rítmica" –, Meschonnic não está apenas se referindo à linguagem falada, mas também à escrita. Aliás, "traduzir o poema no discurso" significa para ele "traduzir o

---

<sup>212</sup>"Sendo o ritmo a organização do movimento de um discurso por um sujeito, com seu acompanhamento prosódico, sua significância, podem-se distinguir três termos, em vez de dois: o escrito, o falado e um terceiro modo, mascarado pelo dualismo do signo: pode-se denominar 'oral' o modo de significar caracterizado pela primazia do ritmo e da prosódia no movimento do sentido." (« Mais si le rythme est l'organisation du mouvement d'un discours par un sujet, avec son accompagnement prosodique, sa signification, on peut distinguer trois termes et non plus deux: l'écrit, le parlé, et un troisième mode, que le dualisme du signe masquait: on peut appeler oral le mode de signifier caractérisé par un primat du rythme et de la prosodie dans le mouvement du sens. »; DESSONS/MESCHONNIC 1998: 45)

recitativo"<sup>213</sup>, o que se oporia a uma tradução ao pé da letra.<sup>214</sup> Remetendo-se a Benveniste, Meschonnic textualiza a noção de ritmo, atribuindo-lhe um caráter dinâmico de continuidade (em oposição à descontinuidade que ele reconhece e condena na noção bipartite de signo) e conferindo à prosódia o *status* de uma "semântica não-lexical".<sup>215</sup> Assim como a linguagem se define como discurso, em termos da transitoriedade e da processualidade da formulação verbal, o ritmo, para Meschonnic, só existe quando faltar ao discurso uma direção predefinida. O sentido gerado pelo ritmo necessariamente "corre seu risco", pois a escrita está em contínuo processo de inventar seu[s] ritmo[s].<sup>216</sup> Para o teórico, é

---

<sup>213</sup> Contra a noção dualista de linguagem que ele reconhece no estruturalismo, Meschonnic propõe uma "semântica serial", ou seja, a vigência de "prosódias pessoais": "É aqui que o ritmo, como organização do movimento da palavra dentro da escrita, como sistema de uma subjetivação generalizada, pode permitir reconhecer o que sempre existiu, mas o signo não permitiu que se soubesse. Por esse viés, deixa de haver a dupla articulação da linguagem – dos fonemas, das palavras. Há apenas uma semântica serial. O que a partir de Apollinaire, mesmo em um sentido diverso do dele, eu denomino prosódias pessoais. É o recitativo." (« C'est ici que le rythme, comme organisation du mouvement de la parole dans l'écriture, comme système d'une subjectivation généralisée, peut permettre de reconnaître ce qui a toujours existé, même si le signe ne permettait pas de le savoir. Dans cette écoute, il n'y a plus de double articulation du langage – des phonèmes, des mots. Mais une sémantique sérielle. Ce qu'après Apollinaire, bien que dans un autre sens que lui, j'appelle des prosodies personnelles. C'est le récitatif. »; MESCHONNIC 1999, 175)

<sup>214</sup> "Porque no ritmo, no sentido a que me refiro, não se ouve o som, mas o sujeito. Forma nenhuma distinta do sentido. Traduzir segundo o poema dentro do discurso é traduzir o recitativo, a narrativa (*récit*) da significância, a semântica prosódica e rítmica, não o estúpido pé da letra." (« Parce que dans le rythme, au sens où je le dis, on n'entend pas du son, mais du sujet. Pas une forme distincte du sens. Traduire selon le poème dans le discours, c'est traduire le récitatif, le récit de la signifiante, la sémantique prosodique et rythmique, non le stupide mot à mot [...]. »; MESCHONNIC 1999: 29)

<sup>215</sup> "Mas é aí que se faz necessário passar da filologia à poética, do sentido ao modo de significar, do descontínuo do signo ao contínuo do ritmo e da prosódia como semântica não-lexical." (« Mais c'est là qu'il faut passer de la philologie à la poétique, du sens au mode de signifier, du discontinu du signe au continu du rythme et de la prosodie comme sémantique non-lexicale. »; MESCHONNIC 1999, 33)

<sup>216</sup> "A rítmica não é um desvio da métrica. Não haveria ritmo, nem rítmica, se não houvesse o sentido a correr o seu risco. Assim, quase se poderia dizer que cada escrita inventa o seu ritmo ou os seus ritmos. Incessantemente se inventam novos ritmos." (« La rythmique n'est pas les déviations de la métrique. Il n'y aurait ni

justamente o estar-em-andamento e o caráter interino da invenção verbal que define o que ele denomina "uma prática e um pensamento do contínuo": "contínuo rítmico, prosódico, semântico; contínuo da linguagem com o seu sujeito, contínuo da língua com a literatura, do discurso com a cultura, da linguagem com a história" ("Continu rythmique, prosodique, sémantique. Continu du langage à son sujet. Continu de langue à littérature, de discours à culture, de langage à histoire"; MESCHONNIC 1999: 30).

Outro aspecto da linguagem em movimento apontado por Meschonnic, em livro escrito em coautoria com Gérard Dessons, é o caráter gestual representado pelo ritmo e pela prosódia na escrita. Para ambos os autores, o ritmo e a prosódia são "o que a linguagem escrita pode ter de corpo, de corporalização, em sua organização".<sup>217</sup> Em Meschonnic, esse é um importante viés da materialidade da linguagem a ser resgatado pela tradução, a partir do qual a rede de significância do texto adquire uma direção. A ideia do movimento também está presente na afirmação de que "o objetivo da tradução não é o sentido, mas bem mais que o sentido, algo que inclui o modo de significar" («L'objectif de la traduction n'est plus le sens, mais bien plus que le sens, et qui l'inclut: le mode de signifier. »; MESCHONNIC 1974: 99). Nesse ponto, a poética da tradução de Meschonnic e a teoria da transcrição de Haroldo de Campos convergem.

Quanto à formulação, o "modo de significar" de Meschonnic não está muito distante da expressão que Walter Benjamin usa para nomear aquilo que ele considera importante resgatar em uma tradução: "die Art des Meinens" ("o modo do querer- dizer"), expressão essa traduzida por Haroldo de Campos como "modo de intencionalidade". A exegese que Haroldo faz dessa ideia benjaminiana, por meio do resgate do modelo

---

rythme, ni rythmique s'il n'y avait du sens que court son risque. Ainsi on pourrait presque dire que chaque écriture invente son ou ses rythmes. Il s'invente sans cesse de nouveaux rythmes. »; MESCHONNIC 1982: 224)

<sup>217</sup> "A oralidade é, portanto, o modo de significar em que o sujeito ritma, ou seja, subjetiva ao máximo a sua linguagem (*parole*). O ritmo e a prosódia fazem aquilo que a física e a gestualidade do falado fazem com a linguagem falada (*parole parlée*). Eles são aquilo que a linguagem escrita podem ter de corpo, de corporalização, em sua organização escrita." (« L'oralité est alors le mode de signifier où le sujet rythme, c'est-à-dire, subjective au maximum sa parole. Le rythme et la prosodie y font ce que la physique et la gestuelle du parlé font dans la parole parlée. Ils sont ce que le langage écrit peut porter du corps, de corporalisation, dans son organisation écrite. »; DESSONS/MESCHONNIC 1998: 46)

jakobsoniano das funções da linguagem, é a de que "o tradutor traduz não o poema (seu 'conteúdo' aparente), mas o *modus operandi* da 'função poética' no poema"<sup>218</sup>. Disso Haroldo deriva um fazer poético bastante específico, descrito da seguinte forma em sua obra teórica central sobre a arte da tradução, *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*:

Agora, a física da tradução, um índice do fazer. Traduzir a forma, ou seja, o "modo de intencionalidade" (*Art des Meinens*) de uma obra – uma forma significante, portanto, intracódigo semiótico – quer dizer, em termos operacionais, de uma pragmática do traduzir, re-correr o percurso configurador da função poética, reconhecendo-o no texto de partida e reinscrevendo-o, enquanto dispositivo de engendramento textual, na língua do tradutor, para chegar ao poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário. O tradutor de poesia é um coreógrafo da dança interna das línguas, tendo o sentido (o conteúdo, assim chamado didaticamente) não como meta linear de uma corrida termo-a-termo, sineta pavloviana da retroalimentação condicionada, mas como bastidor semântico ou cenário pluridesdobrável dessa coreografia móvel. Pulsão dionisiaca, pois dissolve a diamantização apolínea do texto original já pré-formado numa nova festa sígnica: põe a cristalografia em reebulição de lava. (CAMPOS 1981: 181)

Essa reflexão de Haroldo explícita, de forma sucinta, a predileção do tradutor-teórico por um modelo dinâmico de tradução. Fundamental nessa exegese do "modo de intencionalidade" de Benjamin é a ideia de que a tradução perfaz o mesmo percurso do original na configuração da poeticidade do texto. Isso implica o reconhecimento do que move o texto poético, ou seja, uma atividade crítica, e a reinscrição disso na tradução, isto é, uma atividade de criação. O que se traduz não é o texto em si, mas sim a textualidade, o modo de "engendramento textual" – algo que realça a natureza dinâmica do ato transcriador. Esse dinamismo é expresso, nessa reflexão de Haroldo, nas metáforas da dança e da coreografia móvel, bem como na metáfora da cristalografia.

---

<sup>218</sup> "Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora" (1985), in: CAMPOS 2013: 102.

Em diversos outros comentários crítico-teóricos sobre suas traduções, Haroldo reitera a ideia de que a tradução deve perfazer o mesmo percurso do original. O desafio que a épica homérica, por exemplo, imporia ao tradutor seria "reconfigurar, em sua língua, a logopeia" e "reorquestrar a melopeia" (CAMPOS 1999: 111), explica o tradutor, recorrendo a conceitos poundianos. Para se atingir isso, o tradutor opta por priorizar os recursos do "recorte morfossintático da estrutura do símile" e uma "orquestração fonoprosódica", com o objetivo de promover a "cinética da imagem em Homero" (CAMPOS 1999: 114). Ao "transcriar em português" uma passagem considerada "quase sonorista" da segunda parte do *Fausto* de Goethe, Haroldo se propõe a "remobilizar o texto traduzido", criando "um análogo contraponto de séries fonossemânticas" e "visando ao efeito icônico do todo" (CAMPOS 1981: 183). Ainda em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo defende a apresentação crítico-tradutória de uma obra literária por meio de amostragem, propondo-se a concentrar no fragmento traduzido aquilo que se encontra disperso no original. Para tal, o "tradutor-transcriador" deveria "redesenhar a forma semiótica dispersa, disseminando-a, por sua vez, no espaço de sua própria língua" (CAMPOS 1981, p. 189). A imagem do *design* refeito retorna na nota de tradução ao poema *Blanco*, de Octavio Paz, na qual Haroldo aponta em sua proposta tradutória "precisas opções transformadoras de natureza paramórfica", intervenções essas que teriam visado a "redesenhar a informação estética" (CAMPOS/PAZ 1986: 89-90). "Reequacionar" é outro termo que Campos utiliza para definir a operação central daquilo que qualifica como a sua "física da tradução", derivada de Jakobson. Após "descobrir (desocultar), por uma 'operação metalinguística' [...], qual o código de 'formas significantes' de que o poema representa a mensagem ou realização *ad hoc*", o poeta-tradutor deveria "reequacionar" os constituintes textuais de acordo com sua relevância, a fim de estabelecer um "isomorfismo icônico, que produza o mesmo sob a espécie da diferença na língua do tradutor" ("Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora", 1985; CAMPOS 2013: 93).

A ideia de "produzir o mesmo sob a espécie da diferença" está ligada a uma das primeiras imagens a que Haroldo de Campos recorreu para sintetizar a sua operação tradutória, a de "isomorfia", posteriormente reconceitualizada como "paramorfismo". Se, na cristalografia, duas substâncias distintas podem compor a mesma rede cristalina por apresentarem similaridades em sua constituição molecular, dois textos em línguas diferentes e distintos enquanto linguagem podem se configurar como parte de um mesmo sistema e transmitir a mesma "informação

estética". Ao conceber o "poema transcrito como re-projeto isomórfico do poema originário" (CAMPOS 1981: 181), Haroldo de Campos recodifica a reivindicação benjaminiana de que a "operação tradutora [seja] regida por uma noção de 'fidelidade' (*Treue*) muito mais voltada [...] para a redação da forma (*Treue in der Wiedergabe der Form*), do que submetida ao critério tradicional de fidelidade à 'restituição de sentido' (*Sinnwiedergabe*)" ("Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora", 1985; CAMPOS 2013: 96). Mesmo dentro de uma visão dinâmica da tradução como operação poética, Haroldo se atém, como tradutor e como teórico, à ideia de uma simetria formal, de uma afinidade morfológica ou uma correspondência icônica entre original e tradução. A revisão do conceito de "isomorfia", posteriormente substituído pelo de "paramorfismo", não altera esse dado, acentuando apenas o aspecto diferencial e dialógico da reconfiguração tradutória ("Tradução, Ideologia e História", 1983. In: CAMPOS 2013: 37).

A ideia de captar na tradução o "efeito icônico do todo" e de criar uma configuração isomórfica (ou paramórfica) implica uma operação mimética, conforme o próprio teórico explicita em *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*: "na tradução, mais do que em nenhuma outra operação literária, se virtualiza a noção de mimese, não como teoria da cópia ou do reflexo salivar, mas como produção de di-ferença no mesmo." (CAMPOS 1981: 183). Por mais que o "re-projeto" da forma culmine em uma recristalização do texto em outra língua, por assim dizer, a operação tradutória em si é dinâmica em dois sentidos: no sentido crítico, por um lado, pois a captação do "modo de intencionalidade" do texto dependeria da análise de um organismo vivo, de uma "viviseção", e não de uma autópsia, para desdobrar ainda mais a metáfora haroldiana; e, por outro lado, no sentido da produção poética, pois a operação tradutória consistiria em "desmonta[r] e remonta[r] a máquina da criação" (CAMPOS 1976: 31). A centralidade da forma na teoria da transcrição de Haroldo de Campos – nítida nos conceitos de "re-configuração", "isomorfia", "paramorfismo" e "formas significantes" – persiste ao longo de sua reflexão sobre tradução. A partir de meados dos anos 1980, no entanto, a ênfase de Haroldo passa a recair menos sobre a correspondência formal entre original e tradução do que sobre as discrepâncias entre ambos. Os conceitos posteriores de "desfiguração", "transfiguração" e "deslocação reconfiguradora", por exemplo, revelam uma menor proximidade com noções estruturalistas de linguagem do que os conceitos

iniciais de "isomorfia" e "paramorfismo".<sup>219</sup> Apesar de Haroldo, ao longo de quatro décadas de reflexão sobre a tradução poética, gradativamente deslocar sua ênfase para conceitos mais afins ao discurso desconstrutivista, ele mantém sua adesão ao princípio benjaminiano da "redução da forma" (*Wiedergabe der Form*) como base da atividade tradutória.

Em relação à concepção de tradução poética como ação, dinâmica ou movimento, Haroldo e Meschonnic apontam para direções semelhantes. Após a apresentação da diferença entre suas respectivas concepções de linguagem, restaria sintetizar aquilo que aproxima e aquilo que distingue as visões dinâmicas da tradução representadas por ambos. É relevante notar, como dado de fundo, que – apesar de ambos reivindicarem aquilo que um programa tradutório que enfatize a singularidade estética do texto traduzido e tudo que isso implica –, a mistura de referências teóricas de Haroldo se choca com a persistência de Meschonnic em sua leitura antiestruturalista de Saussure e no movimento de seu pensamento rumo a uma "antropologia histórica da linguagem".

Em primeiro lugar, a concepção de tradução como atividade em Meschonnic faz parte de um programa teórico mais amplo, dedicado a aprofundar a visão da linguagem literária como um *continuum* discursivo, alheio ao signo e às suas respectivas categorias de descontinuidade (como significante/significado, forma/conteúdo, e assim por diante). Nesse contexto, ele destaca a dinâmica rítmica do texto como a prioridade a ser traduzida e o fio condutor da estratégia tradutória. Para Meschonnic, quanto mais o tradutor se inserir na tradução, com a subjetividade e historicidade reveladas por seu discurso, mais ele se habilita a dar continuidade ao texto estrangeiro em sua língua, impulsionando assim um movimento de transmissão literária. Haroldo de Campos, por sua vez, concebe a tradução como forma a ser redesenhada pela ação

---

<sup>219</sup> "A tradução opera, assim, graças a uma deslocação reconfiguradora, a projetada reconvergência das divergências (nos limites do campo do possível, porque sua operação é 'provisória', vale dizer 'histórica', num sentido laico que substitua o 'fim messiânico' dos tempos pela noção de câmbio e fusão de horizontes). Uma prática, ao mesmo tempo, 'desconfiguradora' e 'transfiguradora'". ("Da transcrição: poética e semiótica da operação tradutora", 1985; CAMPOS 2013: 101) Ver também Haroldo de Campos: "Tradução e reconfiguração: o tradutor como transfigurador", 1987 in: CAMPOS 2013: 125: "Assim também, correlatamente, parece-me admissível entender por transfiguração, no plano dos atos de ficção, a reimaginação do imaginário do poema de partida pelo poema de chegada, através da reconfiguração do percurso dessa função 'figurativa' iseriana levada a efeito pela tradução criativa."



reconfiguradora ou transfiguradora do tradutor, deslocando o momento dinâmico do processo tradutório para a ação do tradutor, responsável por deduzir criticamente o "dispositivo de engendramento do texto" original e reprojeta-lo criativamente na tradução. Nesse sentido, quanto mais intraduzível for um texto, mais transcriável ele será<sup>220</sup> – ponto de vista que coincide com a ideia, também presente em Meschonnic, da sobrevida dos textos por meio da tradução-escrita.<sup>221</sup>

Tanto Meschonnic quanto Campos insistem na necessidade de se recuperar na tradução algo que perpassa e mova o texto como um todo. Enquanto a transcrição haroldiana se distingue por buscar captar o *modus operandi* do texto, a fim de reconfigurar o "efeito icônico do todo", a poética da tradução de Meschonnic requer a apreensão de um "continuum rítmico" que singularize o texto para além de todo dualismo conceitual, sobretudo para além da distinção entre poesia e prosa.<sup>222</sup> Se Meschonnic requer que o tradutor capte o gesto rítmico geral do texto, Haroldo de Campos o desafia a conhecer o texto por dentro, como por uma viviseção, e a desmontar e remontar "a máquina da criação" textual. Neste ponto, fica visível a diferença entre a ênfase de Meschonnic na busca do contínuo da linguagem e a tônica haroldiana na análise, decomposição e segmentação estrutural do texto a ser reconfigurado na tradução.<sup>223</sup>

---

<sup>220</sup> "Admitida a tese da impossibilidade em princípio da tradução de textos criativos, parece-nos que esta engendra o corolário da possibilidade, também em princípio, da recriação desses textos (CAMPOS 1976: 24).

<sup>221</sup> Em "Traduire: Écrire ou Désécrire" (2007), Henri Meschonnic contrapõe o ato tradutório voltado para a força ou dinâmica de um texto como escrita à mera tradução do signo como "desescrita". Ver MESCHONNIC 2010.

<sup>222</sup> É do seu processo de tradução de livros da Bíblia hebraica que Meschonnic deriva a ideia do *continuum* rítmico, bem como desloca o ritmo para o centro de sua teorização sobre linguagem e tradução: "O texto bíblico tem o interesse [...] de produzir um contínuo rítmico que não se deixa reduzir ao pensamento grego dentro do qual concebemos a linguagem desde Platão, ou seja, a dualidade do verso e da prosa, agravada por sua extensão a uma dualidade que opõe poesia e prosa." (« [...] Le texte biblique a cet intérêt [...] de produire un continu rythmique irréductible à la pensée grecque dans laquelle nous pensons le langage, depuis Platon, c'est-à-dire la dualité du vers et de la prose, aggravée par son extension en une dualité qui oppose la poésie à la prose. » (MESCHONNIC 2010: 8)

<sup>223</sup> Em um dos poucos depoimentos sobre seu processo tradutório, Haroldo descreve a notação de seu procedimento analítico na tradução de fragmentos do *Fausto* de Goethe: "A ordem colorida que você viu na página aberta de meu

Para Haroldo, somente uma operação analítica daquilo que mobiliza o texto pode habilitar o tradutor a "re-correr o percurso" da criação poética. No entanto, a remontagem do dispositivo estético do texto ocorre por meio de uma ação sintética, considerando a predileção tradutória de Haroldo pela condensação de recursos. A proposta de apresentar uma obra em outra língua por meio da tradução de fragmentos na qual se concentre a malha de significação do texto como um todo também faz parte do programa da transcrição.<sup>224</sup> Meschonnic, que renega um acesso primordialmente analítico ao texto, inclusive a separação dos elementos sonoro e imagético (MESCHONNIC 1982: 72), considera o ritmo, ou seja, aquilo a ser inscrito na tradução, não totalizável (MESCHONNIC 1982: 85).<sup>225</sup> Com o conceito de "semântica serial" (*sémantique sérielle*<sup>226</sup>), referente à disseminação do sentido no texto por meio do elemento fonológico, o teórico francês enfatiza mais o engendramento processual da escrita do que o arcabouço abstrato de elementos estruturadores do sentido. O que importa mesmo na tradução-escrita seria a força: "O significante, em sua semântica serial, é a força. Traduzir-escrever é traduzir a força." (« Le signifiant, dans sa sémantique

---

caderno de Yale, e que o fascinou, representava, exatamente, a análise micrológica a que submeti essa oitava [do 'Chorus Mysticus'] no original alemão, marcando a cores diversas a 'melodia de timbres' fonossemânticos que a percorre e entretece, e que impõe ao tradutor-transcriador uma leitura partitural, muito para além da óbvia estrutura das rimas terminais. Como uma rosácea colorida, esse estudo miniatural ficava em destaque na página, cercado por traduções, em vários idiomas, da mesma estrofe, que eu comparava e criticava, enquanto elaborava, passo a passo, minha própria "transcrição". Foi o meu *Glasperlenspiel*, o meu jogo combinatório de pérolas de vidro, que me tomou com a força de uma vertigem interior, durante o processo de tradução..." (CAMPOS 1997: 45).

<sup>224</sup> Em *Deus e o Diabo no Fausto de Goethe*, Haroldo defende a relevância da tradução poética por amostragem, lançando mão do conceito da "compactura monodológica", em referência a Leibniz. Ver CAMPOS 1981: 189.

<sup>225</sup> "A impossibilidade de se totalizar o ritmo decorre da impossibilidade de se conceber uma unidade do sujeito, pois o ritmo é uma marca de subjetividade." (« Il n'y a pas d'unité de rythme. La seule unité serait un discours comme inscription d'un sujet. Ou le sujet lui-même. Cette unité ne peut être que fragmentée, ouverte, indéfinie. » (MESCHONNIC 1982: 73)

<sup>226</sup> "O problema poético é dessemiotizar, para fazer ouvir uma semântica sufocada pela semiótica, uma semântica serial. O poema apagado pelo signo." (« Le problème poétique est de désémotiser, pour faire entendre une sémantique étouffée par la sémiotique, une sémantique sérielle. Le poème effacé par le signe. »; MESCHONNIC 2010: 10)

sérielle, est la force. Traduire-écrire, c'est traduire la force.»; MESCHONNIC 2010: 19)

Seja como for, ambos os teóricos se empenham em resgatar a singularidade estética de uma obra literária. Para Meschonnic, isso consiste em "escutar o que um texto faz à sua língua, e que ele é o único a fazer",<sup>227</sup> enquanto o conceito de "informação estética" em Haroldo está diretamente ligado à noção de que o "signo estético" seria "aquele que é de certa forma similar àquilo que denota" ("Da transcrição poética e semiótica da operação tradutora"; CAMPOS 2013: 85).

Quanto à função que a tradução cumpre em atualizar a literatura universal, ambos os teóricos concordam na ênfase no presente. Haroldo de Campos e os demais poetas do grupo Noigandres elegeram, desde cedo, um modelo sincrônico de apreciação da história literária, segundo o qual o tradutor seria responsável por colaborar para a renovação do cânone literário com sua iniciativa de selecionar textos a serem traduzidos e de torná-los relevantes para a contemporaneidade por meio de procedimentos tradutórios inventivos. Meschonnic, por sua vez, deriva a noção de modernidade da concepção humboldtiana da linguagem como atividade e não como produto, afirmando que "a modernidade de uma obra não [é] o seu caráter novo ou recente, mas sua capacidade de se manter ativa indefinidamente e, dessa forma, indefinidamente presente no presente".<sup>228</sup>

A ênfase no caráter vivo e dinâmico de uma obra literária a ser transmitido na tradução também é compartilhada por ambos os poetas-tradutores. Na teoria da transcrição, a imagem da "viviseção" ressalta

---

<sup>227</sup> "Tudo isso se resume a algo bastante simples: não opor uma identidade a uma alteridade, como uma língua à outra, mas escutar aquilo que um texto faz à sua língua, e que ele é o único a fazer [...]" (« Tout cela se ramène donc à quelque chose de très simple: non plus opposer une identité à une altérité, comme une langue à une autre, mais écouter ce que fait un texte à sa langue, et qu'il est seul à faire [...] » ; MESCHONNIC 2010: 15)

<sup>228</sup> "Toda diferença entre *atividade* e *produto*. Que extraio de Humboldt. E que faz com que a modernidade de uma obra não seja seu caráter novo, ou recente, mas sua capacidade de se manter ativa indefinidamente, e por consequência indefinidamente presente no presente. É daí que tiro a definição de escrita. Nada a ver com o estágio da língua, que pode ser antigo." (« Toute la différence entre *activité* et *produit*. Que je prends à Humboldt. Et qui fait que la modernité d'une oeuvre n'est pas son caractère nouveau, ou récent mais sa capacité d'être active indéfiniment, et par là indéfiniment présente au présent. Ce dont je fais aussitôt la définition de l'écriture. Rien à voir avec l'état de langue, qui peut être ancien. »; MESCHONNIC 2010: 19-20)

que a abordagem analítico-crítica da dissecação de um texto não compromete a vivacidade da apreensão da obra de arte, nem da ação tradutória sintético-criativa. Já Meschonnic, em sua visão da linguagem como discurso, recorre aos conceitos de "jogo de linguagem" (*Sprachspiel*) e de "forma de vida" (*Lebensform*), de Ludwig Wittgenstein, para descrever a interação entre linguagem e ação viva. *Sprachspiel*, na definição wittgensteiniana, é "o todo: a linguagem e as atividades com que ela se entrelaça".<sup>229</sup> Partindo do pressuposto de que os jogos de linguagem estão inseridos nas práticas humanas, eles só adquirem sentido se "tiverem um uso e uma função dentro de uma forma de vida".<sup>230</sup> Meschonnic associa as estruturas rítmicas a jogos de linguagens e a formas de vida (DESSONS/MESCHONNIC 1998: 54), tendo definido a poesia como "a transformação de uma forma de linguagem por uma forma de vida e a transformação de uma forma de vida por uma forma de linguagem".<sup>231</sup> Considerada um discurso com sua própria subjetividade e historicidade, a tradução será igualmente marcada pela interação entre forma de vida e forma de linguagem, algo evidenciado por seu desdobramento rítmico.

Entre os dois tradutores-teóricos há diferenças quanto à compreensão da linguagem como elemento vivo. Isso também repercute no tratamento da prioridade poética e tradutória de ambos: o tratamento da linguagem em sua dimensão material. Enquanto Haroldo de Campos aborda a materialidade da linguagem em termos de verbivocovisualidade, seguindo até suas últimas traduções esse ponto central do programa

---

<sup>229</sup> „Ich werde auch das Ganze: der Sprache und der Tätigkeiten, mit denen sie verwoben ist, das 'Sprachspiel' nennen." (*Philosophische Untersuchungen* § 7) (WITTGENSTEIN 2003: 14).

<sup>230</sup> „Sprachspiele haben nur dann einen Sinn, wenn sie eine bestimmte Verwendung und Funktion innerhalb einer Lebensform haben." (*Philosophische Untersuchungen* § 7) (WITTGENSTEIN 2003: 14)

<sup>231</sup> "A lei da subjetivação máxima de um sistema discursivo, segundo a qual – qualquer que seja o gênero literário, incluindo-se os textos filosóficos e, se houver aquilo que denomino poema, incluindo um poema de pensamento, – há a transformação de uma forma de linguagem por meio de uma forma de vida e a transformação de uma forma de vida por meio de uma forma de linguagem." (« La loi de la subjectivation maximale d'un système de discours, par quoi, quel que soit le genre littéraire, et y compris les textes philosophiques, s'il y a ce que j'appelle un poème, y compris un poème de la pensée, il y a la transformation d'une forme de langage par une forme de vie et la transformation d'une forme de vie par une forme de langage. »; MESCHONNIC 2010: 19)

estético da Poesia Concreta, Meschonnic compreende em termos corporais o ritmo e a prosódia. Esses elementos centrais em sua teoria da linguagem e da tradução seriam a correspondência, na escrita, do que a mímica e a gestualidade representam na linguagem falada. A diferença entre as tônicas dessas duas abordagens decorre diretamente da discrepância entre as concepções de linguagem de Haroldo de Campos e Henri Meschonnic, abordada acima.

A presente proposta teórico-tradutória também parte da premissa de que a transposição de um texto poético de uma língua para outra só é possível como tradução daquilo que o coloca em ação – algo que Haroldo de Campos reconhece na "máquina de criação", no "*modus operandi*" ou no "dispositivo de engendramento do texto" e que Meschonnic identifica com o "agir da linguagem", do qual o ritmo seria a manifestação axial. Enquanto Haroldo aborda o texto segundo uma visão estrutural de seu funcionamento e da mobilização dos estratos verbivocovisuais da linguagem, a fim de reconfigurar o que identificou criticamente como a informação estética do texto, Meschonnic atenta para o percurso rítmico da escrita, convergindo com Haroldo na ideia de que aquilo que se traduz não é o texto, mas sim a textualidade. A visão daquilo que coloca o texto em ação, na presente proposta teórica, advém da formulação da concepção de linguagem que perpassa e mobiliza a obra original e da qual se podem derivar o funcionamento do texto e a ação da linguagem. A concepção de linguagem pode ser considerada um foco propulsor do texto, a ser delineado crítica e inventivamente com base na obra em questão, na poética do autor e na relação do autor com a tradição literária, com sua época e com seu legado.<sup>232</sup> A proposta é partir desse foco, a fim

---

<sup>232</sup> Esta ideia da (re)construção da concepção de linguagem do texto como algo inventivo tem semelhança com aquilo que Henri Meschonnic diagnostica em relação à sua análise de ritmo: "Uma análise de ritmo não é qualquer coisa, portanto. Conduzida dentro de um texto, e por ele, ela se fundamenta numa realidade intersubjetiva (a relação entre um texto-sujeito e um leitor-sujeito), que pode ser descrita toda vez em termos concretos. Essa realidade, que pertence a um texto no momento da relação que ele suscita, não é um sentido oculto, a ser descoberto, mas um valor que se inventa, uma invenção que revela o texto à sua própria inventividade, à sua própria capacidade de invenção, ou seja, à sua capacidade de se inventar e de inventar a leitura que se faz. Essa inventividade é faz parte do infinito histórico que torna um texto obra, e continua a agir como obra, bem depois de ela ter sido escrita." (« Une analyse de rythme n'est donc pas n'importe quoi. Conduite dans le texte, mais par lui, elle se fonde sur une réalité intersubjective (une relation entre un texte-sujet et un lecteur-sujet), qui peut être, chaque fois, décrite concrètement. Cette réalité, qui appartient au texte dans le

de se identificar o que impulsiona o movimento da escrita, ou seja, rumo a quê e contra o quê o impulso de linguagem se direciona. Ao tomar como ponto de partida aquilo que se localiza criticamente como elemento propulsor da dinâmica do texto, o tradutor não necessariamente se habilita a "re-correr o percurso" do original, como postula Haroldo de Campos. Afinal, a pressuposição da possibilidade de se repetir ("recriar", "reprojetar", "redesenhar", "reconfigurar") a ação criadora do original pode conduzir, por um lado, à ideia da congenialidade com o autor ou à constatação de que não há como se estipular o percurso do original, no singular, considerando-se que de um texto se podem deduzir inúmeros percursos. A construção de uma concepção de linguagem do original como força propulsora da tradução também não permite a "desmonta[gem] e a remonta[gem] [d]a máquina da criação" haroldiana, pois o movimento gerado por essa força é mais da ordem da fluidez ou do "contínuo" concebido por Meschonnic no "agir da linguagem". Nesse sentido, a presente proposta teórico-tradutória define inicialmente apenas um dínamo, no qual a "tradução-escrita" pode tomar impulso para um movimento escritural a ser delimitado pelo repertório de recursos verificáveis no original e pela ordem de prioridade dos procedimentos adotada na tradução. Além disso, uma proposta como esta não necessariamente conduz à "reconfiguração" do "efeito icônico do todo". O que aqui se busca não é uma correspondência isomórfica, mas uma ação de linguagem que, mesmo seguindo parâmetros preestipulados, pode ocasionar assimetrias em relação ao original. Cabe notar que a relação de (as)simetria com o texto original compõe um espectro variável. Enquanto o poema longo geralmente permite uma margem maior para eventuais deslocamentos de procedimento, o poema breve dispõe de um espaço mais restrito para a antecipação ou o adiamento de certos recursos do original, podendo requerer da tradução maior simetria intratextual e intertextual.

Além de partir da concepção de linguagem da obra original como dínamo da tradução, a presente proposta inclui outro fator de movimento: a tendência de configurar a sonoridade do texto como processo

---

moment de la relation qu'il suscite, n'est pas un sens caché, qu'il s'agirait de découvrir, mais une valeur qui s'invente, d'une invention qui révèle le texte à sa propre inventivité, à sa propre capacité d'invention, c'est-à-dire, à sa capacité de s'inventer et d'inventer la lecture qu'on en a. Cette inventivité est la part d'infini historique qui fait qu'un texte est une oeuvre, et continue d'agir comme une oeuvre, bien après qu'elle a été écrite. » (DESSONS/MESCHONNIC 1998: 188-189)

metamórfico. Isso significa que a própria escrita da tradução coloca em ação um processo linear de contaminação sonora, no qual a estrutura fônica de uma palavra tende a influenciar a escolha da próxima, por similaridade. Alguns exemplos desse procedimento paronomástico seriam

Ouçõ, / enquanto, mudos, à escuta no escuro, / prosseguimos prudentes, atentos; / o discreto rangido sinistro à ré de minha cavalgadura; / sinto um ramo em flor, a pesar orvalho, pálido, a luzir ao luar, relar-me de repente as tẽporas, / sorvo de novo, a toda, o ameno ar-aroma noturno, terno!  
(Ich höre, / während wir, lautlos ins Dunkel lauschend, / behutsamst umsichtigst vorrücken, / das leise, ruckweis unheimliche Klackern in meinem Sattelzeug, /ich spüre, wie ein tauschwer bleicher, im Mondlicht glitzernder Blütenzweig plötzlich mir die Schläfen streicht, / ich schlürfe wieder, in vollen Zügen, die milde, würzig weiche Nachtluft!)

[...] quando não consigo controlar a fera e ando desenfreado, fora do cabresto [...]  
([...] wenn ich das Biest nicht kontrollieren kann und ich mich selbst nicht mehr so recht in der Kandarre habe [...])

[...] amalgamando em estratos, que asco, deuses e demônios enleados, grimanças de símios em risorror [...]  
([...] greulichst grinsend verschlungenen Göttern, Dämonen und Affenfratzen beschnitzte, vergoldete Sandelholzpagode [...])

[...] turvideslizando em volutas surdas [...]  
([...] dumpf verrollend abziehend [...])

Uma mariposa voa bota.  
(Lautlos fliegt ein Falter.)

Eu erro ébrio [...]  
(Ich wandle wie trunken [...])

[...] como cacatuas topetudas intrépidas irestridentes [...]  
([...] zänkische, zeternde, zornschrille Kakadus [...])

[...] o forinho de ferro flameja morno, telhas trepidam – [...]  
([...] das kleine, eiserne Öfchen, mollig, glüht, die Dachziegel klappern — [...])

[...] como ruidosos miniursos alados hilariamente hirsutos [...]  
([...] wie kleine, schnackische, drollig bramstige Flügelbären [...])

[...] de extremo protoprimevo ermo [...]  
 ([...] aus urweltfrühste Einsamkeit [...])

[...] essa metalogravura de topografia todavia nem tão fidedigna [...]  
 ([...] der [...] topographisch, nicht grade eben allzu zuverlässigen  
 Kupferstich [...])

A dinâmica que Meschonnic denomina "semântica serial", ou seja, a disseminação das estruturas de sonoridade que engendram uma rede de relações semânticas no texto,<sup>233</sup> seria ditada pela própria progressão da escrita, como se esta deixasse sua marca de linearidade no próprio texto. Não se trata de estabelecer com o original uma correspondência simétrica de relações sonoras, mas sim de permitir a construção de uma nova malha fônica na tradução, criada com recursos presentes na obra original. Isso implica uma assimetria rítmica entre os dois textos.

Mesmo se distanciando da estrutura rítmica do original e gerando sua própria textura fônica, a tradução busca manter – na macroestrutura – o impulso textual (ou o que Ossip Brik denominava "impulsão rítmica; BRIK 1968: 15) por meio da adoção de gestos de linguagem (que também poderiam ser considerados "atos de fala") constitutivos do poema holziano. A gestualidade do texto em expansão – com seu ímpeto de absorver o mundo por meio da linguagem e de potencializar a intensidade desta até a desfiguração, com seu alcance politemático e sua miscelânea de léxicos, com sua voracidade verborrágica e seu atropelo sincópico – tende a se manifestar no fôlego sintático, na hibridez lexical, no suspense e nos adiamentos bem como na tônica neológica da tradução.

Os três princípios dinâmicos da tradução aqui delineados – o impulso derivado de uma concepção de linguagem, a progressão verbal metamórfica e a gestualidade discursiva – têm a função de desencadear um movimento escritural guiado pela tensão entre regras pré-estabelecidas e pela livre criação. Dentro do limite do repertório de procedimentos do original e de outros parâmetros previamente estipulados, a tradução tem espaço para mobilizar todos os recursos poéticos no sentido de potencializar a intensidade textual.

### 4.3. TRADUÇÃO E HISTORICIDADE

---

<sup>233</sup> Antes de Meschonnic, o alemão Franz Rosenzweig e o austríaco Martin Buber já haviam estipulado como um dos principais fios condutores de sua tradução da Bíblia a reprodução da malha de correspondências sonoras do texto hebraico.



Neste estudo, o traçado dos parâmetros de dinâmica textual adotados na tradução derivou da concepção de linguagem da obra, que – por sua vez – foi investigada com base na relação do autor com/contra os discursos poetológicos existentes em sua época. Esse percurso demonstra uma valorização da posição do texto original (e do autor) dentro da tradição: não no sentido de enquadrá-lo(s) numa historiografia literária linear, mas sim de demarcar a sua posição em relação a manifestações literárias precedentes, contemporâneas e posteriores. Daí se deduz a relevância que este estudo confere à singularidade histórico-literária da obra, um posicionamento com uma tônica diferente das visões de historicidade em Haroldo de Campos e em Henri Meschonnic.

Haroldo de Campos, ele próprio poeta da vanguarda concretista, tem um acesso específico às manifestações literárias caracterizadas pela inovação de recursos poéticos, provenham elas de qual época for. Derivando de Ezra Pound – em consonância com Augusto de Campos e Décio Pignatari, desde a matriz concreta de Noigandres – a noção de uma história sincrônica da literatura, na qual as poéticas "de invenção" (Augusto de Campos) de diferentes épocas dialogam com práticas da vanguarda contemporânea e com seu trabalho específico com a corporalidade da linguagem poética, Haroldo tende a selecionar textos com um alto grau de elaboração das relações de sentido. Ao priorizar a "informação estética" (Max Bense), Haroldo tende a basear seu programa tradutório na complexidade e na possibilidade de um adensamento ainda maior das relações de significação (e de significância) reconhecíveis no texto original – localizando justamente aí o espaço da operação transcriadora. No início da década de 1980, o tradutor-crítico reafirmava:

Se passarmos do nível da "estrutura intratextual" (onde atua por excelência a "transcrição" como prática paramórfica), estaremos caminhando da estrutura para a função e, com isso, perguntando pelos "fatores extratextuais", pela historicidade do texto (tentativa de "reconstrução de um mundo passado" e "recuperação de uma experiência histórica", conforme nos adverte o teórico Wolfgang Iser) ("Tradução, Ideologia e História", 1983. In: CAMPOS 2013: 39).

Aqui, a historicidade de um texto é considerada um "fator extratextual" ligado à expectativa falaciosa de que a tradução possa vir a restabelecer um estado passado. Essa expectativa poderia implicar uma espécie de

abordagem musealizadora da tradução e a crença em sua capacidade restauradora. É contra isso que Haroldo de Campos se volta, ao postular que "no caso [da] 'transcrição', a apropriação da historicidade do texto-fonte pensada como construção de uma tradição viva é um ato até certo ponto usurpatório, que se rege pelas necessidades do presente da criação" ("Tradução, Ideologia e História", 1983. In: CAMPOS 2013: 39). O que Haroldo faz é inverter os polos de direcionamento do ato tradutório: em vez de se voltar para o passado, ele passa a se dirigir ao presente. A ideia da usurpação que subjaz à teoria haroldiana, introduzida em *Deus e do diabo no Fausto de Goethe* (CAMPOS 1981: 180), consiste na possibilidade de superação do original por meio da transcrição. Sobretudo a proposta de se condensarem em uma amostra tradutória fragmentária as estratégias de significação disseminadas no original é que torna factível o "ato usurpatório". Aqui caberia lembrar que uma das motivações dos poetas do grupo Noigandres em se lançar como tradutores, na passagem da década de 1950 para a de 1960, era resgatar para a literatura brasileira os referenciais de sua própria poesia de vanguarda. Tanto que suas primeiras traduções, publicadas em antologias concebidas em conjunto ou em colaboração com outros poetas ou tradutores<sup>234</sup>, apresentavam autores centrais para o projeto verbivocovisual sintetizado no "Plano Piloto para Poesia Concreta" (1958): Ezra Pound, James Joyce, Stéphane Mallarmé, além da poesia russa de vanguarda. A matriz poundiana do programa tradutório dos poetas de Noigandres permaneceu em suas traduções individuais realizadas posteriormente, marcando sua obra como um todo. Na

---

<sup>234</sup> Com exceção de *Dante: seis cantos do paraíso*. Edição limitada de 100 exemplares. Gastão de Holanda editor, 1976, todas as traduções publicadas em livro por Haroldo de Campos de 1960 a 1978 faziam parte de antologias produzidas em colaboração com outros poetas e/ou tradutores: *Cantares de Ezra Pound* (com Décio Pignatari e Augusto de Campos). Rio de Janeiro: Serviço de Documentação-MEC, 1960; *Panorama do Finnegans Wake* (com Augusto de Campos). São Paulo: Comissão Estadual de Literatura / Secretaria da Cultura, 1962; *Poemas de Maiakóvski* (com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman). Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1967; *Poesia russa moderna* (com Augusto de Campos e Boris Schnaiderman). Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1968; *Traduzir e trovar* (com Augusto de Campos). São Paulo: Papyrus, 1968; *Antologia poética de Ezra Pound* (com Décio Pignatari, Augusto de Campos, José Lino Grünwald e Mário Faustino). Lisboa, Ulisséia, 1968; *Mallarmé* (com Décio Pignatari e Augusto de Campos). São Paulo: Perspectiva, 1978.

apreciação da prática e na teorização tradutória de Haroldo de Campos, poderia ser uma deturpação esquecer esse seu compromisso inicial com a poesia de vanguarda e o seu vínculo duradouro com a "poesia de invenção" – um repertório que, por seu alto grau de intraduzibilidade, se prestaria justamente à transcrição, conforme constatado pelo poeta-tradutor. Desde a seleção dos textos a serem traduzidos até a teorização sobre os métodos tradutórios, passando pela prática transcriadora, Haroldo nunca deixa de destacar a prioridade do presente sobre o passado, canalizando todo o potencial de significação da obra para uma prática poética contemporânea. É esse foco que o faz interpretar certos aspectos da poética da tradução de Meschonnic como afins aos seus:

Nesse sentido, parecem-me fecundas algumas colocações de Henri Meschonnic: "A tradução, sendo instalação de uma relação nova, não pode ser senão modernidade, neologia"; ou ainda: "a poética da tradução historiciza as contradições do traduzir entre a língua de partida e a língua de chegada, entre época e época, entre cultura e cultura, relação subjectal e *reprodução*". Donde, a meu ver, no limite, os critérios intratextuais que enformam o *modus operandi* da tradução poética poderem ditar as regras de transformação que presidem à transposição dos elementos extratextuais do original "rasurado" no novo texto que o usurpa e que, assim, por desconstrução e reconstrução da história, traduz a tradição, reinventando-a. ("Tradução, Ideologia e História", 1983. In: CAMPOS 2013: 39)

Apesar de os dois teóricos concordarem quanto ao fato de que a tradução feita hoje pertence ao presente, os seus pontos de vista talvez não sejam tão próximos como sugere Haroldo de Campos. Enquanto este considera a historicidade um fator extratextual, a historicidade para Meschonnic é textualizada:

Observando-se várias traduções, a experiência ensina que o ato de traduzir frequentemente mostra, até o limite da indecência, aquilo que ele não sabe que mostra, ou seja, em quem traduz, antes de mais

nada o estado de seu pensamento sobre a linguagem e sobre a literatura.<sup>235</sup>

O que Meschonnic afirma é anterior ao estabelecimento de um programa tradutório reivindicador de um compromisso com o presente, como é o caso da postura haroldiana, pois o teórico francês apenas insiste em constatar a inevitabilidade da inscrição do tempo em qualquer discurso: "Traduzir coloca em jogo a representação da linguagem como um todo e a da literatura. [...] É o melhor posto de observação das estratégias da linguagem, por meio do exame, por um mesmo texto, das sucessivas retraduições." (« Traduire met en jeu la représentation du langage tout entière et celle de la littérature. [...] C'est le meilleur post d'observation sur les stratégies de langage, par l'examen, pour un même texte, des retraductions successives. »; MESCHONNIC 1999: 15). Aliás, a adoção da perspectiva de uma "poética do traduzir" (em oposição à ideia de uma ciência tradutológica<sup>236</sup>) está ligada, em Meschonnic, ao "reconhecimento da inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura"<sup>237</sup>, de modo que sua ênfase recai mais sobre aquilo que é demonstrado pelas discrepâncias entre original, tradução e eventuais retraduições do que sobre a possibilidade de presentificação da tradição

---

<sup>235</sup> « A regarder beaucoup de traductions, l'expérience apprend que l'acte de traduire, le plus souvent, montre, jusqu'à l'indécence, ce qu'il ne sait pas qu'il montre, c'est-à-dire, chez qui traduit, avant tout l'état de sa pensée du langage et de la littérature. » (MESCHONNIC 2010: 4)

<sup>236</sup> Ver MESCHONNIC 1999: 75: "Para a tradução digo 'poética', e não 'tradutologia' – que significa *ciência* da tradução – por três razões. [...] A poética não se desenvolve como procedimento de descoberta, se não mantiver unidas a teoria da literatura e a da linguagem. Se ela não se tornar ela mesma teoria da linguagem. Aqui, a poética na tradução desempenha um papel maior como poética experimental." (« Je dis 'poétique', pour la traduction, et non 'traductologie' – qui signifie *science* de la traduction – pour trois raisons. [...] La poétique ne se développe en procédure de découverte que si elle tient ensemble la théorie de la littérature et celle du langage. Si elle devient elle-même la théorie du langage. Ici, le poétique dans la traduction joue un rôle majeur comme poétique expérimentale. »).

<sup>237</sup> Ver MESCHONNIC 1999: 17: "A última e mais recente perspectiva de método é a da poética. É aquela do reconhecimento da inseparabilidade entre história e funcionamento, entre linguagem e literatura. Daí o trabalho para se reconhecer a historicidade do traduzir, e das traduções." (« Le dernier point de vue de méthode en date est celui de la poétique. C'est celui d'une reconnaissance de l'inséparabilité entre histoire et fonctionnement, entre langage et littérature. Et par là le travail pour reconnaître l'historicité du traduire, et des traductions. »)

por meio de um "corte sincrônico". Nesse sentido, Meschonnic não compartilha do interesse por uma "história estrutural da literatura", proposta por Roman Jakobson e endossada por Haroldo de Campos no final dos anos 1960 e posteriormente incorporada como parte do seu pensamento sobre a tradução.<sup>238</sup> Como em diversos outros aspectos, Meschonnic e Haroldo são bastante próximos quanto ao foco de abordagem da tradução poética, mas muitas vezes se distinguem pela direção do pensamento. Ambos postulam, por exemplo, a função crítica da tradução<sup>239</sup> como a apreensão das estratégias da linguagem que singularizam um texto poético. No entanto, enquanto o foco de Haroldo recai sobre o resgate da poética do autor traduzido para uma linhagem literária de invenção do presente (seja ela afim às vanguardas modernas reincorporadas ao repertório contemporâneo ou à inventividade (neo)barroca, por exemplo), Meschonnic insiste em assinalar que todo escrito traz marcas contemporâneas, estando inevitavelmente inscrito na história, algo revelado pelas discrepâncias entre original, tradução e retraduições:

Já que todo ato de linguagem supõe sua própria historicidade, não somente como situação em uma história, mas como invenção de sua própria historicidade, quando é uma escrita. E para que traduzir seja escrever. É nesse sentido que, havendo uma história do traduzir e uma história do

---

<sup>238</sup> Ver Haroldo de Campos, "Da transcrição: Poética e semiótica da operação tradutora", CAMPOS 2013: 80-81.

<sup>239</sup> Ver Haroldo de Campos: "Da tradução como criação e como crítica", CAMPOS 1976: 31-32: "Os móveis primeiros do tradutor que seja também poeta ou prosador são a configuração de uma tradição ativa (daí não ser inerente a escolha do texto a traduzir, mas sempre extremamente reveladora), um exercício de inteligência e, através dele, uma operação de crítica ao vivo." Já Henri Meschonnic liga a atividade crítica a ser exercida pela tradução a uma atividade dinâmica de investigação por meio da escrita (*écriture*): "Por teoria (da linguagem) entendo a atividade teórica (não esta ou aquela 'teoria'), como pesquisa dos modos de funcionamento, das estratégias, das questões, das noções implícitas de linguagem, que mostram e ao mesmo tempo escondem as práticas. Não o conhecimento, mas a pesquisa daquilo que desconhecemos na linguagem." (« Par théorie (du langage), j'entends l'activité théorique (non telle ou telle 'théorie'), comme recherche des fonctionnements, des stratégies, des enjeux, des notions implicites sur le langage que montrent et cachent à la fois les pratiques. Non pas le savoir, mais la recherche de ce qu'on ne sait pas dans le langage. »; MESCHONNIC 1999, 87).

pensamento da linguagem, mesmo traduzir aquilo que ainda não foi traduzido faz parte da história do traduzir.<sup>240</sup>

Percebe-se, portanto, que – para Meschonnic – a historicidade se revela como tensão entre diferentes discursos inscritos no tempo, constituindo um fato inevitável, independente da intencionalidade ou da estratégia do tradutor. Trata-se de uma tônica distinta da de Haroldo de Campos, para quem o resgate de um repertório da tradição literária para o presente é voluntário e programático. Se Meschonnic constata algo inegável, alertando para o fato de que o tradutor não pode fazer a sua escrita passar por transparente, seja esta a sua intenção ou não, Haroldo transforma essa mesma constatação em programa, à medida que postula a presentificação como estratégia e desafia o tradutor a tomar uma atitude em relação a essa consciência de sua historicidade.

Sobre o pano de fundo desse debate teórico acerca da historicidade da tradução, a presente proposta lança a questão de como se lidar com o lugar histórico-literário da obra a ser traduzida, ou seja, como o tradutor pode se posicionar perante as forças que movem uma escrita literária no embate contra discursos até então vigentes e/ou na busca de percursos até então inéditos. Como já se notou anteriormente, a consciência da linguagem neste estudo se caracteriza pela recusa de se reproduzirem procedimentos avulsos do original independentemente de uma investigação da concepção de linguagem que norteia o autor e sua obra. É na especificação do conceito de linguagem (poética) que perpassa o texto holziano e na investigação das correntes de pensamento sobre a linguagem reafirmadas ou repudiadas por ele que se contextualizam os seus procedimentos poéticos. Considerando-se, por exemplo, o impulso neológico de *Phantasus*, suas palavras compostas poderiam ser comparadas às de Lewis Carroll ou de James Joyce; no entanto, apenas a contextualização desse procedimento permitirá descobrir o que move e para onde se direcionam os procedimentos neológicos holzianos. Em outras palavras, um foco na linguagem que consista apenas em reproduzir procedimentos poéticos avulsos, independentemente do impulso de

---

<sup>240</sup> « Puisque tout acte de langage suppose sa propre historicité, non seulement comme situation dans une histoire, mais comme invention de sa propre historicité, quand c'est une écriture. Et pour que traduire soit un écrire. C'est en ce sens que, comme il y a une histoire du traduire, et une histoire de la pensée du langage, même traduire ce qui n'a pas encore été traduit est porté par l'histoire du traduire. » (MESCHONNIC 2010: 4)

linguagem que os mova, pode levar – na tradução – a uma identificação do autor em questão com tradições poéticas que apenas se assemelhem a ele na superfície.<sup>241</sup> Neste estudo, o foco na linguagem consiste em rastrear de onde se derivou e para onde se direciona o ímpeto de criação que perpassa os procedimentos poéticos. Não apenas o alinhamento crítico a certas tradições, mas também o repúdio a diversas linhagens literárias contemporâneas compõem o contexto da teoria e da prática poética holziana. A concepção de linguagem poética de Arno Holz provém de uma prática literária singular derivada do naturalismo francês e de uma crítica à teorização de Émile Zola, distinguindo-se das noções de linguagem das vertentes poéticas simbolistas; dentro do contexto de surgimento das vanguardas poéticas, a renúncia às convenções métrico-rítmicas o remete a práticas poéticas originárias da tradição anglo-germânica, além de deslocar para o centro de suas preocupações poetológicas uma teoria do ritmo que levará a uma nova noção de textualidade em sua obra. Procedimentos poéticos como as formações neologísticas, a expansividade sintática, a atenção com a disposição tipográfica, entre outros, adquirem um direcionamento especificamente holziano, distinguindo-se da adoção do mesmo procedimento por outros autores.

Nesse sentido, este estudo prioriza outro tipo de acesso à linguagem do texto original: com base no horizonte linguístico conceitual de Arno Holz, busca-se identificar aquilo de que ele pretende se afastar e o ponto de fuga para o qual ele aponta em seu inacabado projeto *Phantasmus*. Tanto a apreensão da permanente oscilação entre adesão e renúncia a certas visões da linguagem, bem como a atenção para com as aporias que se geram nesse embate proporcionam uma visão de texto como dinâmica de tensões e como estímulo verbal (multi)direcional. Em suma, trata-se de identificar o que mobiliza o texto, para que isso também possa ser adotado como impulso de mobilização da tradução.

Nesse contexto, o que esta abordagem teórico-tradutória se propõe a resgatar na tradução é a singularidade estética e histórico-literária que confere a uma obra um lugar específico, a partir do qual a distância em relação a obras com procedimentos análogos pode ser avaliada com maior precisão. Essa priorização contribui para se definirem tanto a posição da obra na história literária como a sua afinidade com tradições de outras épocas, que podem ser mobilizadas como referências da tradução, assim como também oferece parâmetros para a escolha de tradições teórico-

---

<sup>241</sup> Para uma lista de autores com as quais Arno Holz foi comparado, sobretudo pela crítica dos anos 1960, ver I.1. acima.

tradutórias com as quais se pode dialogar com um certo grau de compatibilidade. Esta posição compartilha com Haroldo de Campos a ênfase na "informação estética" e com Henri Meschonnic o foco no ritmo, capaz de indiciar contra o quê a escrita se dirige e o que ela busca. Afinal, as nuances de ênfase marcam diretamente a constituição rítmica do texto, deixando moldadas na escrita as oscilações de afinidade ou repúdio. Na presente tradução, o rearranjo do ritmo de *Phantásus* implica gerar a inconstância rítmica de um texto que só descobre a sua temporalidade à medida que está sendo (re)escrito.

O que confere a esta proposta teórico-tradutória uma dinâmica escritural é o espaço existente para a configuração de um ritmo próprio, além da adoção de um critério metamórfico de engendramento textual, explicitado acima. Como contraponto ao livre desdobramento da escrita tradutória, colocam-se balizas bastante nítidas de sinalização do repertório de recursos evidenciado no original. Ao se traduzir o movimento do texto, cumpre mover-se dentro dos limites de recursos do original e mobilizá-los sempre que possível, sem precisar necessariamente criar uma correspondência ponto a ponto entre os meios empregados no original e na tradução. A ideia é não ultrapassar o repertório de procedimentos do texto, pois isso poderia se tornar uma descaracterização de sua singularidade na tradição literária.

#### 4.4. A TRADUÇÃO DA POESIA DE VANGUARDA

Como conclusão desta reflexão teórica, cabe avaliar até que ponto a presente proposta tradutória de *Phantásus*, de Arno Holz, pode ser estendida para a tradução de poesia de vanguarda em geral.

Conforme mencionado anteriormente, o fato de *Phantásus*, a partir da edição de 1916, ser um poema lírico longo talvez dificulte a generalização de pelo menos uma estratégia deste projeto tradutório: a de recorrer ao repertório de procedimentos do original conforme a progressão da escrita da tradução o exigir, sem se comprometer com a reprodução simétrica – ou seja, no mesmo lugar de incorrência no texto – dos recursos textuais. Em poemas líricos mais breves, como é o caso de alguns traduzidos nesta amostra textual de *Phantásus*, a simetria na aplicação dos recursos é mais pertinente, considerando que o espaço para se compensar uma "perda" na tradução não é tão amplo quanto em um poema longo, havendo uma margem menor para o deslocamento de estratégias poéticas. De modo geral, no entanto, apesar dessa restrição, não se exclui a possibilidade de a operação tradutória optar pelo deslocamento mesmo em textos mais breves.



Outra especificidade de *Phantasmus* em relação à poesia de vanguarda é a trajetória singular de Arno Holz na história da literatura europeia. O fato de o ponto de partida de sua iniciativa programática de inovar a literatura alemã da época ser o naturalismo o distingue de parte dos autores de vanguarda que levaram adiante conquistas do simbolismo francês. Além disso, embora celebrado pelos futuristas como um importante representante da poesia em verso livre e embora reconhecido pelos expressionistas como um precursor de sua inventividade verbal, Holz sempre recusou a filiação a quaisquer ismos, tendo se mantido distante – desde o seu afastamento do grupo berlinense *Durch!*, em 1887<sup>242</sup> – de quaisquer movimentos artísticos coletivos. Embora tenha aventado a ideia de criar uma revista internacional nos anos 1880 e tenha sido publicado em algumas das principais revistas modernistas internacionais até a década de 1920, Holz não se engajou em nenhum tipo de movimento internacional ou transnacional. Além do breve período de participação no grupo *Durch!*, na segunda metade dos anos 1880, e de alguns anos de convivência com os escritores jovens que o tratavam como mentor e compunham um círculo em torno dele por volta de 1900, Holz geralmente se manteve à margem de quaisquer redes de escritores, sobretudo após imergir no projeto *Phantasmus*, durante as últimas três décadas da sua vida. Embora tenha sido contemporâneo de todos os movimentos literários de vanguarda do século XX e testemunhado o início e o fim de todos eles, o autor de *Phantasmus* não participou de nenhum como ativista.

Mesmo minimizando a relevância dos ismos<sup>243</sup> e dos movimentos artísticos coletivos e programáticos, Holz foi reconhecido por eles como antecipador de suas causas. Foi considerado pelo editor e por autores da revista *Der Sturm* pioneiro na abolição da métrica e da rima e referência explícita da poesia expressionista,<sup>244</sup> além de ser apontado como precursor de uma poesia consciente da materialidade da linguagem pelos representantes das vanguardas literárias dos anos 1950<sup>245</sup>. A sua "arte verbal" (*Wortkunst*), centrada no funcionamento intrínseco ao material poético, foi adotada e radicalizada pelos poetas expressionistas. Seus poemas do primeiro *Phantasmus* (1898/1899) foram considerados precursores do imagismo pela crítica anglo-americana da época e de

---

<sup>242</sup> Sobre a participação de Arno Holz na criação do grupo *Durch!*, ver SCHEUER 1971: 84ff.

<sup>243</sup> Ver capítulo 1, nota 21.

<sup>244</sup> Ver capítulo 1, notas 25 e 26.

<sup>245</sup> Ver acima I.1.

hoje.<sup>246</sup> Além disso, alguns princípios poéticos concebidos por Holz em *Phantasmus*, como a ideia da diagramação do poema como partitura ou a ideia de uma arquitetura numérica subjacente ao texto, o tornariam uma referência para a poesia acústica e para a poesia matemática, para citar apenas duas outras tendências de vanguarda posteriores. Independentemente de o projeto estético de Holz dialogar ou não com certas vertentes e com certos autores das vanguardas literárias do século XX, a crítica holziana faz inúmeras associações de sua obra com escritores que radicalizaram o trabalho com a materialidade da linguagem, baseando-se na comparação de procedimentos poéticos adotados no *Phantasmus* com os praticados por autores posteriores.<sup>247</sup>

Apesar de algumas especificidades de *Phantasmus* não poderem ser generalizadas para toda a poesia de vanguarda, e apesar de Arno Holz sempre ter discordado do enquadramento de sua obra em qualquer vertente coletiva, o reconhecimento de sua influência sobre os movimentos posteriores de vanguarda já o torna, em certa medida, um referencial para a reflexão sobre tradução de literatura de vanguarda.

Arno Holz, desde os seus experimentos narrativos naturalistas com o *Sekundenstil* até a última versão de *Phantasmus*, sempre procurou se posicionar em relação à crise da linguagem e ao ceticismo diante do potencial de representação da palavra, fenômenos que começam a se intensificar no espaço cultural de língua alemã no final do século XIX. Sua renúncia a princípios convencionais da *mimesis* se dá por meio da convicção da discrepância entre a concepção criadora do artista e os meios de que ele dispõe para representá-los. Outros traços fundamentais das vanguardas literárias que se reconhecem em sua obra poética são a transgressão das fronteiras entre a arte verbal e as outras artes, algo que se manifesta na adoção de princípios de composição pictórica (derivados, sobretudo, da gravura japonesa) como fio condutor da poesia, bem como a concepção do poema como partitura, além dos jogos de sonoridade radicalizados nas fases posteriores de *Phantasmus*. O hibridismo de gêneros literários explorado por autores de vanguarda também se reconhece em *Phantasmus*, uma obra lírica de dimensões épicas com longas passagens dialógicas. Outro tipo de mistura a que sua principal obra poética se mostra afeita é a discursiva, sendo ele um dos primeiros autores de língua alemã a misturar na poesia a fala cotidiana, os jargões científicos e os registros dialetais, além de praticar a colagem de textos pré-existentes.

---

<sup>246</sup> Ver capítulo 1, nota 73.

<sup>247</sup> Para uma lista de autores de vanguarda com os quais Arno Holz foi comparado, ver I.1. acima.

Outro tipo de transgressão praticada por Holz e afim às manifestações literárias de vanguarda se refere aos limites da obra literária: sua reescrita de *Phantasmus* revela uma noção de obra como processo instável, em constante transformação. Em certo sentido, a forma apriorística, que precederia a produção da obra, parece se tornar supérflua. É isso que possibilita identificar no projeto *Phantasmus* o direcionamento para uma "prática artística performativa ou operativa" („eine performative oder operative Kunstpraxis”; FÄHNDERS 2009: 194) típica das manifestações estéticas das vanguardas. Além disso, nota-se em algumas iniciativas holzianas em *Phantasmus* – como a diagramação por um eixo central a ideia de poema como notação musical – uma interferência deliberada da configuração textual nos mecanismos de leitura da obra.

Outro traço vanguardista de *Phantasmus* é a tendência à dessemantização. Apesar de a linguagem de *Phantasmus* não renunciar ao vínculo referencial, os mecanismos de reescrita e de inflacionamento verbal deixam transparecer a despreocupação holziana em relação aos padrões de compreensibilidade e de legibilidade de grande parte de seus contemporâneos.<sup>248</sup> Foi esse traço que levou Alfred Döblin a inserir a obra poética holziana no campo da abstração ou da não-figuratividade e a comparar o seu *Phantasmus* à linhagem pictórica de Kandinsky.<sup>249</sup>

Esse efeito é alcançado por um uso inovador do material linguístico e por procedimentos literários novos; no caso de *Phantasmus* se destacaria a dissolução da linearidade tradicional da escrita por meio do processo de reescrita e de expansão contínua da obra. Entre outros recursos recorrentes nas manifestações literárias de vanguarda, podem-se mencionar a atribuição de uma valência autônoma à escrita em sua dimensão corporal e o uso das letras em seu apelo visual, bem como a valorização do nível acústico da linguagem, de modo a se suspender a hierarquia entre palavra, imagem e som. O procedimento da colagem ou montagem, típico dos produtos artísticos mais radicais de vanguarda, também se manifesta em diversos níveis de *Phantasmus*: seja por meio da mistura de discursos, por meio de citações de dicionários e enciclopédias ou pela incorporação de uma pauta com notas musicais ao poema<sup>250</sup>, a obra-em-expansão holziana – em sua vã voracidade de abarcar o mundo

---

<sup>248</sup> Ver carta de Arno Holz escrita (mas não enviada) ao então prefeito de Berlim Georg Reicke, que se mostrara aturdido com o "formato inacreditável" do *Phantasmus* de 1916, datada de 24/10/1916 em HOLZ 1948: 227.

<sup>249</sup> Ver capítulo 1, nota 76.

<sup>250</sup> Ver HOLZ 1916: 132.

pela escrita – questiona o limite entre realidade extralinguística e obra de arte verbal, um dos mais centrais da arte de vanguarda.

Como se esboçou acima, não são esses procedimentos típicos da literatura de vanguarda que constituem o foco do presente projeto tradutório. Afinal, os recursos em si podem ser utilizados de múltiplas formas e com intuítos estéticos diferentes, dependendo da obra e do autor em questão. O foco da estratégia tradutória aqui proposta é a correspondência com o motor conceitual-linguístico que os gera, ou seja, com o impulso de linguagem que subjaz à obra. É nesse ponto que a presente proposta se mostra generalizável para qualquer manifestação da literatura de vanguarda do século XX – e talvez para qualquer produto da "literatura de invenção" de outras épocas. Embora seja uma estratégia fundamental da tradução, a transferência de procedimentos só dá conta da reprodução de uma estrutura superficial do texto, passando ao largo de sua estrutura profunda. A estrutura profunda não somente se liga àquilo que se presentifica materialmente no texto como recurso ou como fato de linguagem, mas também se constrói pela ausência daquilo que exclui ou combate deliberadamente – algo contra o qual se dirige o impulso de escrita, algo ausente em torno do qual se molda o texto, algo que o texto presentifica *ex negativo*. O ato tradutório que apenas transfere os procedimentos textuais do original para a tradução deixa de lado o que move o texto de vanguarda: o direcionamento verbal ou textual ou escritural contra algo nunca se presentifica, a não ser como alvo ou como ponto de fuga que se distancia a cada movimento na progressão do texto. Alguns aspectos indicadores de como o ritmo se delinea em direta relação com aquilo que o texto exclui são a ênfase e o tom, por exemplo, fenômenos de uma apreensibilidade menos nítida do que, por exemplo, as relações de sonoridade ou a estruturação sintática.

Aquilo com o que o texto se embate ou aquilo que o texto combate está, sabidamente, na própria etimologia do termo "vanguarda". O termo militar referente à frente da tropa de combate, responsável por reconhecer o terreno e preparar as ações para a retaguarda, foi transferido para o campo da cultura por representantes do primeiro socialismo na França na primeira metade do século XIX.<sup>251</sup> Essa origem faz jus ao ímpeto

---

<sup>251</sup> A transferência do termo do campo semântico militar para o artístico é atribuída a Benjamin Olinde Rodrigues, em um texto de 1825 intitulado "l'artiste, le savant et l'industriel", iniciado da seguinte forma: "Somos nós, artistas, que serviremos de vanguarda: afinal, o poder das artes é o mais imediato e o mais rápido. Temos armas de todos os tipos: quando queremos propagar ideias novas entre os homens, nós as escrevemos sobre o mármore ou sobre a tela... Que

confrontativo dos movimentos artísticos do início do século XX, que já foram avaliados como mais passíveis de serem descritos por aquilo que negam do que pelo que são.<sup>252</sup> É esse aspecto da literatura de vanguarda que fica em evidência quando a tradução se propõe a partir do conceito de linguagem que o texto realiza ao excluir e combater outros discursos também operantes em sua ausência. A fim de se verificarem as marcas do que o texto deliberadamente exclui, mas acaba representando *ex negativo*, o projeto tradutório necessariamente passa pelo estudo do horizonte linguístico-filosófico do autor e de sua época. É com base nessa especificidade que se podem detectar textualmente o que o texto busca e o que ele evita. Isso possibilita traduzir a singularidade do texto como linguagem, como escrita (*écriture*) e como produto singular de um autor e de uma época.

O que está implícito na presente abordagem é a convicção de que traduzir a obra a partir de seu horizonte conceitual-linguístico necessariamente implica traduzir o autor. Ao contrário da tradução de meras superfícies textuais, em grande parte desenhadas pelos procedimentos adotados, o que aqui se propõe é traduzir a particularidade do autor em relação aos discursos operantes em sua época. Além disso, é na trajetória poética do autor que se podem identificar quais são as suas buscas mais duradouras e quais interesses se restringem a momentos específicos de seu percurso literário. Muitas vezes o tratamento da linguagem em uma obra é consequência de uma mudança deliberada em relação a padrões estéticos anteriormente adotados pelo autor ou ao impulso de variação em relação a práticas imediatamente predecessoras

---

destino mais belo o das artes, o de exercer pressão sobre a sociedade, um verdadeiro sacerdócio, e de se lançar à frente de todas as faculdades intelectuais, à época de seu maior desenvolvimento!" (« C'est nous, artistes, qui vous servirons d'avant-garde: la puissance des arts est en effet la plus immédiate et la plus rapide. Nous avons des armes de toute espèce: quand nous voulons répandre des idées neuves parmi les hommes, nous les inscrivons sur le marbre ou sur la toile... Quelle plus belle destinée pour les arts, que d'exercer sur la société une pression, un véritable sacerdoce et de s'élancer en avant de toutes les facultés intellectuelles, à l'époque de leur plus grand développement! ».; KIESEL 2004: 233)

<sup>252</sup> Ver NEUHÄUSER 1987: 29: "Se nos indagarmos sobre os critérios contedísticos da criação literária de vanguarda, chama-nos atenção o fato de que o vanguardismo se define sobretudo por aquilo que ele não é ou por aquilo que ele nega." („Fragt man nach inhaltlichen Kriterien avantgardistischen Literaturschaffens, dann fällt auf, dass Avantgardismus vor allem durch das definiert wird, was er nicht ist, bzw. was er negiert.”)

da obra em questão. Definir o lugar que a obra ocupa no percurso literário do autor também pode ser relevante para o projeto tradutório como outra marca de historicidade. Diferenças de concepção de linguagem eventualmente reveladas na investigação da trajetória do autor, mesmo possíveis mudanças de sua perspectiva ao longo desse percurso muitas vezes explicam por que ele adota ou deixa de adotar certos movimentos discursivos. Ciente disso, a tradução poderá caracterizar com maior propriedade o lugar da obra em questão dentro do percurso do autor. Portanto, o tipo de historicidade que esta proposta tradutória revela é, por um lado, específica de um recorte discursivo individual, mas, por outro, permite estabelecer com maior acuidade quais manifestações literárias de outros autores e eventualmente de outras épocas revelam afinidades intertextuais e interdiscursivas com a obra que está sendo traduzida e até que ponto a tradição literária posterior à obra pode ser de interesse para o projeto tradutório. A perspectiva linguístico-filosófica do autor certamente faz parte de um contexto epocal, mas também pode ser mobilizada para o estabelecimento de referências "transepocais", para utilizar um termo de Haroldo de Campos.<sup>253</sup>

---

<sup>253</sup> No artigo "De Holz a Sousândrade", publicado no Suplemento Literário de *O Estado de S. Paulo* (17/11/1962), Augusto e Haroldo de Campos apontam afinidades entre Arno Holz e o poeta brasileiro Sousândrade (1833-1902), ou – mais especificamente – entre suas respectivas obras *Phantasus* (1885-1929) e *O guesa errante* (1858-1888): "Entre nós, as criações de Holz adquirem particular significado se confrontadas com as invenções léxicas da obra poética de Sousândrade, o esquecido mas genial maranhense da nossa segunda geração romântica. De fato, no léxico sousandradino, chama desde logo a atenção, pela alta incidência e pelo inusitado dos efeitos obtidos, o procedimento morfológico da composição de palavra" (CAMPOS 2002: 509). À parte dos procedimentos neologísticos de Sousândrade – também praticados por "árcaes e rocós como Filinto Elísio e Odorico Mendes", embora nem sempre com "igual eficácia estética", segundo lembram os autores do artigo (CAMPOS 2002: 511), o poeta de *O guesa errante* também seria passível de outras comparações com Arno Holz. Alguns traços apontados por Augusto e Haroldo de Campos em *Re-visão de Sousândrade* (1964) também poderiam ser atribuídos ao poeta alemão. Isso inclui o estigma de um poeta que escreveu obras para o futuro, incompreendidas por sua época; a profusão de procedimentos radicais de linguagem, que chegou a ser qualificada pela crítica – no caso de ambos os poetas – de "patológica"; a antecipação de elementos do imagismo, movimento da poesia de vanguarda de língua inglesa, reconhecidos pela crítica em ambos os autores; o cultivo de um estilo conversacional-irônico; o enquadramento de *Phantasus* e de *O guesa errante*, pela crítica, no gênero do "poema longo"; e, sobretudo, a ideia – presente

O que se pode generalizar da presente proposta teórico-tradutória para a tradução de poesia de vanguarda é a priorização do impulso de linguagem que move a obra em questão, a ser identificado por meio da formulação da concepção de linguagem que ela textualiza. Embora a tradução crie um ritmo próprio, em função da especificidade fônico-prosódica da língua para a qual se traduz e do movimento de escrita que lhe cabe perfazer, esse ritmo – codefinido por outros fatores, como prosódia, ênfase e tom – será moldado de acordo com impulsos discursivos análogos aos do original. Desse modo, esta proposta pode tornar claras diferenças funcionais e operacionais entre procedimentos considerados característicos de obras de vanguarda e passar a revelar uma topografia mais particularizada de um período histórico-literário geralmente abordado *en bloc*.

---

em ambos os poetas – de que só se revoluciona a poesia por meio da renovação da linguagem poética.





## CONCLUSÃO

Esta reflexão sobre a tradução poética como dinâmica escritural tomou como ponto de partida a poesia de vanguarda, um objeto que requer uma atitude inventiva, e muitas vezes interventiva, por parte do tradutor. Tendo o texto de vanguarda um gesto de ruptura em relação a alguma ordem estética preestabelecida, ele implica uma ação programática. Para a poesia, um gênero que possibilita o uso da linguagem em sua máxima potência, a ação – no sentido de performance – também é central, pois o que o texto poético diz não se dissocia daquilo que ele faz. A própria natureza da poesia de vanguarda requer, portanto, uma abordagem tradutória ativa e dinâmica.

Este projeto propõe que a tradução de poesia, especialmente de vanguarda, busque corresponder ao original em um ponto preciso: aquilo que coloca a escrita em ação, ou seja, ao impulso de linguagem. Para tal, sugere que o ponto de partida da iniciativa tradutória seja formular a concepção de linguagem que norteia e mobiliza o texto. Essa concepção é apreensível por meio de indicadores textuais, como certos procedimentos poéticos em sua funcionalidade estética, bem como por meio dos gestos de linguagem, espécie de atos de fala que se manifestam na escrita por meio das nuances de ênfase, de tom e de ritmo. Uma compreensão da performance da linguagem na obra a ser traduzida, bem como o conhecimento de outras obras do autor contribuem para se definir a singularidade estética daquela. A dinâmica da obra torna-se mais nítida, contudo, quando se investiga a postura que o escritor assume (nesta obra, no conjunto de sua produção literária e em eventuais textos teóricos) diante dos discursos estético-literários correntes em sua época. O embate do texto com aquilo de que ele pretende desviar, ou que ele se dispõe a combater permite captar com maior exatidão a singularidade histórico-literária da obra.

Apreendida a concepção de linguagem que mobiliza o texto em múltiplos aspectos, pode-se começar a esboçar um projeto tradutório que faça jus à dinâmica textual. A formulação daquilo que funcionaria como motor do texto serve como ignição para um movimento escritural próprio da tradução. Além da apreensão dos gestos de linguagem, isso implica a delimitação de um repertório de procedimentos poéticos que viabilizem concretamente, ou seja, por meio da mobilização da materialidade da linguagem, a ação do texto. Esta proposta requer que o tradutor incorpore a concepção de linguagem do autor e a mobilize em prol da potencialização poética de seu texto. Assim, aquilo a que se pretende

corresponder é menos o texto como produto do que o modo de textualização.

A operação tradutória aqui proposta é movida pelos gestos discursivos e se move estritamente dentro do repertório de procedimentos poéticos identificados no original. No entanto, o que assegura ao ato tradutório um dinamismo escritural é a possibilidade de se mobilizarem livremente os recursos do original em prol de uma intensificação poética. O que se busca, em primeiro lugar, é uma correspondência com o impulso de linguagem do original e com o seu movimento da textualização, e não necessariamente uma simetria em relação ao texto como produto. Esse tipo de tradução permite deslocamentos funcionais no uso dos procedimentos do original, além de abrir espaço para uma eventual intensificação de sua poeticidade.

Esta abordagem teórica também pode contribuir, em certa medida, para o entendimento do papel autoral do tradutor. Propondo-se a se mover dentro do horizonte conceitual-linguístico do autor, preferencialmente com conhecimento de sua obra como um todo, e a operar dentro dos limites do seu repertório de procedimentos poéticos, o tradutor tem a liberdade de configurá-la com maior ou menor grau de simetria em relação ao original. Neste caso, a noção do ato autoral está ligada ao modo de configuração textual advindo da progressão da escrita tradutória.

Quanto mais se conhecer a obra integral do autor, mais recursos se podem mobilizar para a tradução, considerando que alguns elementos do original tendem a se tornar mais nítidos por meio da observação de sua recorrência ou raridade na produção do autor como um todo. Além disso, quanto mais se conhecer a recepção do autor e da obra em questão em outras literaturas, por meio de (re)traduções ou de obras literárias alusivas, de mais elementos o tradutor disporá para tornar a sua tradução um ato crítico e revelar a sua própria singularidade. Ao refletir na tradução a trajetória da obra na tradição literária, como faz este estudo ao resgatar a recepção de *Phantasia* pelas vanguardas da década de 1950/60, o tradutor passa a explorar outro espaço de referências do qual pode extrair elementos para a sua tradução e mostra estar ciente da especificidade histórica de ambos os textos. Outro âmbito que a tradução pode recuperar para ampliar o seu campo de ação é o do eventual resgate de estratos da tradição pela obra original, como ocorre em *Phantasia* com o discurso científico-evolucionista, por exemplo. Essa amplitude de parâmetros histórico-literários e de referências textuais pode ser incorporada, em maior ou menor medida, ao projeto tradutório, de forma que o repertório de recursos do tradutor acabará se diversificando com o aprofundamento de seu conhecimento sobre a obra e seu contexto. Quanto mais elementos

indicadores da historicidade da obra o tradutor incorporar ao seu projeto, mais ele ampliará o seu campo de ação autoral, sem incorrer no risco de se apropriar arbitrariamente do original como mero pretexto de sua criação. Ou seja, quanto mais o tradutor se aprofundar em seu objeto, mais autoral será o seu trabalho, pois ele disporá de um conjunto cada vez maior de elementos para respaldar as suas opções tradutórias. Afinal, a autoralidade também se revela na opção por uma alternativa tradutória em detrimento de várias outras. Quanto mais autoral nesse sentido, mais a tradução se inserirá como obra autônoma na tradição literária e menos será tratada como um produto derivativo. Afinal, a sua contribuição terá sido potencializar a poeticidade da obra e condensar elementos de sua história, desde o contexto de surgimento, até a recepção, passando por referências intertextuais, além de explicitar o lapso temporal que separa original e tradução. Assim ela resguardará a sua singularidade, em correspondência com a singularidade que uma obra de vanguarda pretende ter.

Especificamente destinada à poesia de vanguarda, esta proposta teórico-tradutória não deixa de ser transferível para outros textos literários. A produtividade dessa transferência será, no entanto, diretamente proporcional ao grau de elaboração da linguagem literária da obra em questão.



## REFERÊNCIAS

- ARNDT, Erwin. *Deutsche Verslehre*. Bindlach: Gondrom Verlag, 1986; 198 p.
- BÄNSCH, Dieter; RUPRECHT, Erich (org.). *Jahrhundertwende. Manifeste und Dokumente zur deutschen Literatur 1890-1910*. Stuttgart: J. B. Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1981; 579 p.
- BENOIST-HANNAPPIER, Louis. *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik – Ihre Rechtfertigung und Entwicklung*. Halle: Verlag Max Niemeyer, 1905; 98 p.
- BENSE, Max. "Wörter und Zahlen. Zur Textalgebra von Arno Holz" (1964). In: WALTHER, Caroline & WALTHER, Elisabeth: Max Bense. *Radiotexte (Essays, Vorträge, Hörspiele)*. Heidelberg: Universitätsverlag C. Winter, 2000; p. 153-174.
- BLEIBTREU, Karl. "Andere Zeiten, andere Lieder!". *Die Gesellschaft. Realistische Wochenschrift für Litteratur, Kunst und öffentliches Leben*, n. 47, 21/11/1885, p. 891-893. Disponível em [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1885\\_bleibtreu.pdf](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans/1885_bleibtreu.pdf). Acesso em 3/3/2017.
- BRIK, Ossip. "Ritmo e Sintaxe". In: TODOROV, Tzvetan (org.). *Teoria da literatura*. Vol. II (Textos dos formalistas russos) (Trad. Isabel Pascoal). Lisboa: Edições 1970, 1968; p. 11-22.
- BRYAN, David H. "Approaches to German Modernism. Wassily Kandinsky and Arno Holz". *New German Review*, vol. 11. Los Angeles: 1995/96; p. 7-17.
- BURNS, Rob. *The Quest for Modernity. The Place of Arno Holz in Modern German Literature*. Frankfurt / Berna: Verlag Peter Lang, 1981; 269p.
- CAMPOS, Augusto de. *Irmãos Germanos*. Florianópolis: Noa Noa, 1992; 48 p.
- CAMPOS, Augusto de; Campos, Haroldo de. *Re-visão de Sousândrade*.

São Paulo: Editora Perspectiva, 2002; 656 p.

CAMPOS, Augusto de; PIGNATARI, Décio; CAMPOS, Haroldo de. *Teoria da Poesia Concreta. Textos Críticos e Manifestos 1950-1960*. Cotia: Ateliê Editorial, 2006; 296 p.

CAMPOS, Haroldo de. "Da tradução como criação e como crítica". In: *Metalinguagem*. 3.ed. São Paulo: Editora Cultrix, 1976; p. 21-38.

CAMPOS, Haroldo de. *Deus e o diabo no Fausto de Goethe*. São Paulo: Editora Perspectiva, 1981; 224 p.

CAMPOS, Haroldo de. *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago, 1997; 287 p.

CAMPOS, Haroldo de. *Transcrição*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2013; 256 p.

CHEVREL, Yves. "Naturalisme et modernité". In: BERG, Christian, DURIEUX, Frank, LERNOUT, Geert. *The Turn of the Century / Le Tournant du siècle – Modernism and Modernity in Literature and the Arts / Le modernisme et la modernité dans la littérature et les arts*. Berlim / Nova York: Walter de Gruyter, 1995; p. 101-118.

CLOSS, August. *Die freien Rhythmen in der deutschen Lyrik. Versuch einer übersichtlichen Zusammenfassung ihrer entwicklungsgeschichtlichen Eigengesetzlichkeit*. Berna: A. Francke A. G. Verlag, 1947; 198 p.

COSENTINO, Vincent J. *Walt Whitman und die deutsche Literaturrevolution. Eine Untersuchung über Whitmans Einfluss auf die deutsche Dichtung seit Arno Holz*. Tese de doutorado. Philosophische Fakultät der Ludwig-Maximilian-Universität, Munique / Alemanha, 1968.

DENCKER, Klaus Peter. *Optische Poesie. Von den Prähistorischen Schriftzeichen bis zu den digitalen Experimenten der Gegenwart*. Berlim / Nova York: Walter de Gruyter, 2011; 969 p.

DESSONS, Gérard & MESCHONNIC, Henri. *Traité du Rythme. Des*

*Vers et des Proses*. Paris: Dunod, 1998; 242 p.

- DEUTSCH, Babette; YARMOLINSKY, Avrahm (org. e trad.).  
*Contemporary German Poetry*. Nova York: Harcourt, Brace and Company, 1923; 201 p.
- DEUTSCH, Babette. "A Note on Modern German Poetry". *Poetry*, vol. 21, n.3. Chicago, dezembro de 1922; p. 149-153. Acessível em <http://www.poetryfoundation.org/poetrymagazine/browse/21/3#!/20573872>. Acesso em 3/3/2017.
- DÖBLIN, Alfred. "Einführung in eine Arno Holz-Auswahl". In: *Aufsätze zur Literatur*. Olten / Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1963; p. 145-163.
- DÖBLIN, Alfred. "Geleitwort". In HOLZ, Arno. *Phantasmus – Eine Auswahl*. Leipzig: Reclam, 1981; p. 5-10.
- DÖBLIN, Alfred. "Grabrede auf Arno Holz". In: *Aufsätze zur Literatur*. Olten / Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1963; p. 133-138.
- DÖBLIN, Alfred. "Vom alten zum neuen Naturalismus. Eine Akademie-Rede über Arno Holz". In: *Aufsätze zur Literatur*. Olten / Freiburg im Breisgau: Walter Verlag, 1963; p. 138-145.
- EMRICH, Wilhelm. "Arno Holz und die moderne Kunst". In: HOLZ, Arno. *Werke*. Vol. 7 (Die Blechschmiede II). Neuwied / Berlin: Hermann Luchterhand Verlag, 1964; p. 453-471.
- FÄHNDEERS, Walter & VAN DEN BERG, Hubert (org.). *Metzler Lexikon Avantgarde*. Stuttgart / Weimar: Verlag J. B. Metzler, 2009; 404 p.
- FAUTECK, Heinrich. "Arno Holz". *Neue Rundschau*, ano 77, vol. 3. Berlin / Frankfurt a.M.: S. Fischer Verlag, 1966; p. 459-476.
- FRELS, Onno. "Zum Verhältnis von Wirklichkeit und künstlerischer Form bei Arno Holz". In: BÜRGER, Christa et alii. *Naturalismus / Ästhetizismus*. Frankfurt (Meno): Suhrkamp, 1979; p. 103-138.

- FRIEDRICH, Hugo. *Die Struktur der modernen Lyrik. Von Baudelaire bis zur Gegenwart*. Hamburgo: Rowohlt Taschenbuch Verlag, 1956; 218 p.
- FUSSEL, Paul. *Poetic Meter and Poetic Form*. 2.ed. Nova York: Random, 1979; 190 p.
- GEISENDÖRFER, Karl. *Motive und Motivgeflecht im Phantasma von Arno Holz*. Würzburg: 1962 (tese de doutorado); 317 p.
- GOMRINGER, Eugen (org.). *Konkrete Poesie – Deutschsprachige Autoren* (1.ed. 1972). Stuttgart: Phillipp Reclam Jun., 1991; 176 p.
- GOMRINGER, Eugen. "Konkrete Poesie als Mittel der Kommunikation einer neuen universalen Gemeinschaft". In: THURMANN-JAJES, Anne (org.). *Poesie – Konkret. Zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten Poesie*. Schriftreihe für Künstlerpublikationen. Köln: Salon Verlag, 2012.
- GOMRINGER, Eugen. *worte sind schatten: die konstellationen 1951-1968*. Reinbek: Rowohlt, 1969. 305 p.
- GRIMMINGER, Rolf. "Aufstand der Dinge und der Schreibweisen. Über Literatur und Kultur der Moderne". In: GRIMMINGER, Rolf et alii. *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995; p. 140-168.
- GRIMMINGER, Rolf. "Der Sturz der alten Ideale. Sprachkrise, Sprachkritik um die Jahrhundertwende". In: GRIMMINGER, Rolf et alii. *Literarische Moderne – Europäische Literatur im 19. und 20. Jahrhundert*. Reinbek bei Hamburg: Rowohlt, 1995; p. 169-200.
- HANSTEIN, Adalbert von. *Das jüngste Deutschland – Zwei Jahrzehnt miterlebte Literaturgeschichte*. 2.ed. Leipzig: R. Voigtländer's Verlag, 1900. Disponível em <https://archive.org/stream/dasjngstedeutsch01hansgoog#page/n185/mode/2up>. Acesso em 3/3/2017.
- HARTMAN, Charles O. *Free Verse – An essay on prosody*. Evanston: Northwestern University Press, 1980; 199 p.



- HEISSENBÜTTEL, Helmut. "Vater Arno Holz". In: *Über Literatur*. Olten / Freiburg im Breisgau: Walter-Verlag, 1966; p. 36-39.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut. "Ästhetik der Wortkunst. Arno Holz und sein *Phantasmus*". *Text + Kritik*, 121, janeiro de 1994; p. 64-75.
- HEISSENBÜTTEL, Helmut. "Wortkunst: Arno Holz und August Stramm. Ein ideeler Vergleich". In: JORDAN, Lothar (org.). *August Stramm. Beiträge zu Leben, Werk und Wirkung*. Bielefeld: Aisthesis Verlag, 1995; p. 45-52.
- HENNE, Helmut. *Sprachliche Spur der Moderne in Gedichten um 1900: Nietzsche, Holz, George, Rilke, Morgenstern*. Berlim / Nova York: Walter de Gruyter, 2010; p. 1-86.
- HERMAND, Jost. "Einleitung". In: HOLZ, Arno. *Phantasmus*. Nova York / Londres: Johnson Reprint Corporation, 1968.
- HOLZ, Arno. "Before my window" (trad. Alec W. G. Randall). *The Egoist – An Individualist Review*. N° 11, vol. II. 1° Nov. Londres: 1915; p. 173. [HOLZ 1915-bmW]
- HOLZ, Arno. "Birth and Baptism" (trad. David Dodd). Publicado on-line em 1996, revisado em 1999. Disponível em <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/holz.html>. Acesso em 3/3/2017. [HOLZ 1996/99-BaU]
- HOLZ, Arno. *Briefe*. Org. Anita Holz e Max Wagner. Munique: R. Piper & Co. Verlag, 1948; 308 p.
- HOLZ, Arno. *Die befreite deutsche Wortkunst*. Wien / Leipzig: Avalun-Verlag, 1921; 80 p.
- HOLZ, Arno. *Die Kunst, ihr Wesen und ihre Gesetze. Zwei Folgen* (1891/1892). North Charleston: CreateSpace Independent Publishing Platform, 2013; 156 p.
- HOLZ, Arno. *Die neue Wortkunst – Eine Zusammenfassung ihrer ersten*

*grundlegenden Dokumente. Das Werk von Arno Holz.* Vol. 10. Berlin: I. H. W. Dietz Nachfolger, 1925.

HOLZ, Arno. "Dying Away" (trad. David Dodd). Publicado on-line em 1996, revisado em 1999. Disponível em <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/holz.html>. Acesso em 3/3/2017. [HOLZ 1996/99-DA]

HOLZ, Arno. "Ein offener Brief an Herrn Richard Fellner. Die Dichtkunst der Jetztzeit". *Kyffhäuser Zeitung – Wochenschrift für alle Universitätsangehörige deutschen Stammes und deutscher Zunge*. Ano III, 1883: 4, 22/10, p. 38-40; 5, 29/10, p. 48-50; 6, 5/11, p. 57-58. Disponível em [https://www.unidue.de/lyriktheorie/scans/1883\\_holz.pdf](https://www.unidue.de/lyriktheorie/scans/1883_holz.pdf). Acesso em 3/3/2017.

HOLZ, Arno. "From Phantásus (On a montain of sugar-candy)" (trad. Babette Deutsch e Avrahm Yarmolinsky). *Poetry – A Magazine of Verse*. Vol. XXI; n° 3. Chicago: Dez 1922; p. 147. [HOLZ 1922-oMSC]

HOLZ, Arno. *L'Altro Phantásus* (trad. Enzo Minarelli e Donatella Casarini). Udine: Campanotto Editore, 2015; 112 p.

HOLZ, Arno. "Lá Fora as Dunas" (trad. Augusto de Campos). In: Augusto de Campos. *Irmãos Germanos*; p. 20. [HOLZ 1992-LfaD]

HOLZ, Arno. "La lyrique du monde entier...". *Poesia. Rassegna internazionale*. Ano 2, n. 3-5, abril-junho de 1906; p. 50. Disponível em [https://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1906\\_holz.html](https://www.unidue.de/lyriktheorie/texte/1906_holz.html). Acesso em 3/3/2017.

HOLZ, Arno. "Marinha Barroca" (trad. Augusto de Campos e Haroldo de Campos). In: Haroldo de Campos. *O arco-íris branco*; p. 87-93. [HOLZ 1997-MB]

HOLZ, Arno. "Pain" (trad. David Dodd). Publicado on-line em 1996, revisado em 1999. Disponível em <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/holz.html>. Acesso em 3/3/2017. [HOLZ 1996/99-Pa]

- HOLZ, Arno. *Phantasmus*. Vol. 1. Berlin: Sassenbach, 1898; 27 folhas.
- HOLZ, Arno. *Phantasmus*. Vol. 2. Berlin: Sassenbach, 1899; 26 folhas.
- HOLZ, Arno. *Phantasmus*. 3. vols. Dresden : Reißner, 1913.
- HOLZ, Arno. *Phantasmus*. Leipzig: Insel Verlag, 1916; 338 p.
- HOLZ, Arno. *Phantasmus*. In: *Das Werk von Arno Holz*. Vol. 1, 2, 3. Berlin: I. H. W. Dietz Nachfolger, 1925.
- HOLZ, Arno. *Phantasmus* (trad. Huguette e René Radrizzani). Chambéry: Éd. Comp'act, 2001; 138 p.
- HOLZ, Arno. *Phantasmus* (org. e trad. Donatella Casarini e Enzo Minarelli). Udine: Campanotto Editore, 2008; 176.
- HOLZ, Arno. "Purzmalunder" (trad. David Dodd). Publicado on-line em 1996, revisado em 1999. Disponível em <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/holz.html>. Acesso em 3/3/2017. [HOLZ 1996/99-Pu]
- HOLZ, Arno. *Revolution der Lyrik* (Berlim: Jojann Saffenbach, 1899). Edição fac-similar. S/l: Book Renaissance, s/d.; 118 p.
- HOLZ, Arno. "Self-Assured Upbeat" (trad. David Dodd). Publicado on-line em 1996, revisado em 1999. Disponível em <http://artsites.ucsc.edu/GDead/agdl/holz.html>. Acesso em 3/3/2017. [HOLZ 1996/99-SAB]
- HOLZ, Arno. "Sou uma Estrela" (trad. Augusto de Campos). In: Augusto de Campos. *Irmãos Germanos*; p. 20. [HOLZ 1992-SuE]
- HOLZ, Arno. "The sun was sinking" (trad. Alec W. G. Randall). *The Egoist – An Individualist Review*. Nº 11, vol. II. 1º Nov. Londres: 1915; p. 173. [HOLZ 1915-tSwS]
- HOLZ, ARNO. *Werke*. 7 vols. Berlim / Neuwied: Luchterhand, 1961/64.

- HOMEM DE MELLO, Simone. "Augusto de Campos: Poesie als Notation". In: THURMANN-JAJES, Anne (org.). *Poesie – Konkret. Zur internationalen Verbreitung und Diversifizierung der Konkreten Poesie*. Schriftreihe für Künstlerpublikation 7. Köln: Salon Verlag, 2012; p. 285-296.
- HUMBOLDT, Wilhelm von. *Schriften zur Sprachphilosophie. Werke, vol. 3*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1963; 762 p.
- JÜNGER, Friedrich Georg. *Rhythmus und Sprache im deutschen Gedicht*. 3.ed. Stuttgart: Klett-Cotta, 1987; 158 p.
- KAYSER, Wolfgang. *Kleine deutsche Versschule*. Tübingen / Basel: A. Francke Verlag, 1999; 123 p.
- KLEINSCHMIDT, Erich. "Literatur als Experiment. Poetologische Konstellationen der 'klassischen Moderne' in Deutschland". In: LUSERKE-JAQUI, Matthias & ZELLER, Rosmarie. *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne*. Vol. 27. Berlin / Nova York: Walter de Gruyter, 2001/2002; p. 1-30.
- KLEINSCHMIDT, Erich. "'Wunderpapierkorb'. Literarischer Enzyklopädismus als Kulturpoetik der Moderne bei Arno Holz". *Musil-Forum. Studien zur Literatur der klassischen Moderne*, 28. Berlin / Nova York: Walter de Gruyter, 2003/2004; p. 183-212.
- KLEITSCH, Franz. *Der Phantasmus von Arno Holz*. Würzburg-Aumühle : Konrad Triltsch, 1940. (Tese de doutorado); 85 p.
- KIESEL, Helmuth. *Geschichte der literarischen Moderne. Sprache, Ästhetik, Dichtung im zwanzigsten Jahrhundert*. Munique: Verlag C. H. Beck, 2004; 640 p.
- KITTLER, Friedrich. "Ein Höhlengleichnis der Moderne. Lesen unter hochtechnischen Bedingungen". *Zeitschrift für Literaturwissenschaft und Linguistik*, 57/58. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1985; p. 204-220.
- KOOPMANN, Helmut. *Deutsche Literaturtheorien zwischen 1880 und*

1920. *Eine Einführung*. Darmstadt: Wissenschaftliche Buchgesellschaft, 1997; 167 p.
- KRAJEWSKI, Markus. *Restlosigkeit. Weltprojekte um 1900*. Frankfurt am Main: Fischer Taschenbuch Verlag, 2006; 368 p.
- KRISTEVA, Julia. *La révolution du langage poétique: L'avant-garde à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle: Lautréamont et Mallarmé*. Paris: Éditions du Seuil, 1974; 648 p.
- LOCKEMANN, Fritz. *Der Rhythmus des deutschen Verses*. Munique: Max Hueber Verlag, 1960; 390 p.
- MADER, Ernst T. "Ist es, was es ist? Mutmaßungen über Sprache bei Martin Walser und Arno Holz". In: BAROTA, Mária et alii (org.). *Sprache(n) und Literatur(n) im Kontakt*. Szombathely: Maedinfo Szombathely, 2002; p. 297-300.
- MALLARMÉ, Stéphane. *Œuvres complètes*. Vol. 2. Org. Bertrand Marchal. Paris: Gallimard, 2003; 1936 p.
- MARTINI, Fritz. *Das Wagnis der Sprache*. Stuttgart: E. Klett, 1954; 529 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Critique du rythme: Anthropologie historique du langage*. Lagrasse: Éditions du Verdier, 1982; 732 p.
- MESCHONNIC, Henri. "Traduire: Écrire ou Désécrire" / "Traduzir: Escrever ou Desescrever" (Trad. Claudia Borges de Faveri e Marie-Hélène Catherine Torres). *Scientia Traductionis*, n.7, s/p. Florianópolis, 2010.
- MESCHONNIC, Henri. *Poétique du Traduire*. Lagrasse: Éditions du Verdier, 1999; 608 p.
- MESCHONNIC, Henri. *Pour la Poétique: Épistémologie de l'Écriture – Poétique de la Traduction*. Vol.2. Paris: Éditions Gallimard, 1973; 457 p.
- MON, Franz. "Beispiele". In: *Texte über Texte*. Neuwied-Berlin: Luchterhand, 1970; p. 66-85.

- MÖBIUS, Hanno. *Der Naturalismus. Epochendarstellung und Werkanalyse*. Heidelberg: Verlag Quelle & Meyer, 1982; 163 p.
- OVÍDIO. *Metamorfoses*. Tradução de Manuel Maria Barbosa du Bocage. São Paulo: Hedra, 2000; 231 p.
- NAGEL, Bert. *Der freie Vers in der modernen Dichtung*. Göppingen: Kümmerle Verlag, 1989; 103 p.
- NEUMANN, Bernd Helmut. *Die kleinste poetische Einheit – Semantisch-poetologische Untersuchungen an Hand der Lyrik von Conrad Ferdinand Meyer, Arno Holz, August Stramm und Helmut Heißenbüttel*. Viena / Colônia: Böhlau Verlag, 1977; 382 p.
- NICOLAUS, Norbert. "Das Lied von der Menschheit – Arno Holz' Phantasmus im Lichte indischer Weisheitslehre". *German Studies in India*. (Vol. 1(1), 1977 – 13 (3), 1989. Ausgewählte Beiträge aus 12 Jahren indischer Germanistik / Germanistik in Indien). Munique: Iudicium Verlag, 1990; p. 307-319.
- NOLTE, Jost. "Der naturalistische Versuch des Arno Holz". In: *Grenzgänge. Berichte über Literatur*. Viena: Europaverlag, 1972; p. 104-114.
- OESTE, Robert. *Arno Holz: The Long Poem and the Tradition of Poetic Experiment*. Bonn: Bouvier Verlag Herbert Grundmann, 1982; 243 p.
- RARISCH, Klaus M. "Arno Holz und Berlin". *Text + Kritik, Text + Kritik*, 121: "Arno Holz". Munique: edition text + kritik, 1994; p. 3-11.
- RARISCH, Klaus M. "Niepepiep". *Die Horen*. Ano 24, n. 116, vol. 4. Hannover: 1979; p. 105-116.
- RARISCH, Klaus M. "Wüster, rothester Socialdemokrat". *Die Horen*, ano 24, vol. 4, n. 116. Hannover: 1979; S. 81-83.
- RESS, Robert. "Arno Holz arbeitet am Phantasmus". *Die Horen*, ano 24, vol. 4, n. 116. Hannover: Kurt Morawietz, 1979; p. 103-104.

- RESS, Robert. *Arno Holz und seine künstlerische, weltkulturelle Bedeutung. Ein Mahn- und Weckruf an das deutsche Volk*. Dresden: Carl Reißner, 1913; 233 p.
- RESS, Robert. *Die Zahl als formendes Weltprinzip – Ein letztes Naturgesetz*. Berlin: Rembrandt Verlag, 1926; 263 p.
- RIHA, Karl. "Vom Naturalismus zum Expressionismus". In: HINDERER, Walter. *Geschichte der deutschen Lyrik vom Mittelalter bis zur Gegenwart*. Stuttgart: Reclam, 1983; p. 371-386.
- SARAN, Franz. *Deutsche Verslehre*. Munique: C. H. Beck'scher Verlag, 1907; 355 p.
- SASSE, Günter. "Die Sprachkritik als reflexionsfreie Sprachmimesis: Arno Holz' Phantasmus". In: *Sprache und Kritik. Untersuchungen zur Sprachkritik der Moderne*. Göttingen: Vandenhoeck & Ruprecht, 1977; p. 48-83.
- SCHICKLING, Dieter. *Interpretationen und Studien zur Entwicklung und geistesgeschichtlichen Stellung des Werkes von Arno Holz*. Tese de doutorado. Universidade de Tübingen, 1965; 285 p.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Charakteristiken und Kritiken I (1796-1801)*. Org. Hans Eichner. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 2. Viena / Zúrique / Munique / Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1967; 450 p.
- SCHLEGEL, Friedrich. *Kritische Schriften und Fragmente I: 1794-1797*. Org. Ernst Behler e Hans Eichner. Vol. 1: 1794-1797. *Kritische Friedrich-Schlegel-Ausgabe*, vol. 1. Viena / Zúrique / Munique / Paderborn: Ferdinand Schöningh, 1988; 250 p.
- SCHERPE, Klaus R. "Die Literaturrevolution der Naturalisten. Der Fall Arno Holz". In: *Poesie der Demokratie – Literarische Widersprüche zur deutschen Wirklichkeit vom 18. zum 20. Jahrhundert*. Köln: Pahl-Rugenstein Verlag, 1980; p. 177-226.

- SCHEUER, Helmut. *Arno Holz im literarischen Leben des ausgehenden 19. Jahrhunderts (1883-1896). Eine biographische Studie*. Munique: Winkler Verlag, 1971; 328 p.
- SCHIEWE, Gesine Lenore. *Poetische Gestaltkonzepte und Automatentheorie: Arno Holz – Robert Musil – Oswald Wiener*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2004; 404 p.
- SCHMIDT-HENKEL, Gerhard. *Mythos und Dichtung – Zur Begriffs- und Stilgeschichte der deutschen Literatur im neunzehnten und zwanzigsten Jahrhundert*. Berlin / Zúrique: Verlag Gehlen Bad Homburg, 1967; 295 p.
- SCHULTZ, Hartwig. *Vom Rhythmus der modernen Lyrik. Parallele Versstrukturen bei Holz, George, Rilke, Brecht und den Expressionisten*. Munique: Carl Hanser Verlag, 1970; 160 p.
- SCHULZ, Gerhard. *Arno Holz – Dilemma eines bürgerlichen Dichterlebens*. Munique: Verlag C. H. Beck, 1974; 277 p.
- SCHULZ, Gerhard. "Sprache im *Phantásus* von Arno Holz". *Akzente – Zeitschrift für Literatur*. Ano 18, N.4. Colônia: Carl Hanser Verlag, 1971; p. 361-378.
- SPITZER, Leo. *La enumeración caótica en la poesía moderna*. Buenos Aires: Faculdade de Filosofia y Letras de la Universidad de Buenos Aires / Instituto de Filología, 1945; 98 p.
- STEELE, Timothy. *Missing Measures – Modern Poetry and the Revolt against Meter*. Fayetteville / London (Arkansas): The University of Arkansas Press, 1990; 340 p.
- STROHSCHNEIDER-KOHR, Ingrid. "Sprache und Wirklichkeit bei Arno Holz. In: *Poesie und Reflektion – Aufsätze zur Literatur*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1999; p. 305-333.
- STÜBEN, Jens. "'Anch'io sono pittore!' Bilder und Imaginationen im *Phantásus* von Arno Holz". In: GRÜNING, Hans-Georg (org.). *Immagine – Segno – Parola. Processi di Trasformazione*. Vol. 1. Milão: Dott. A. Giuffrè Editore, 1999; p. 309-327.



- TRABANT, Jürgen. "Le Humboldt d'Henri Meschonnic". In: DESSONS, Gérard et alii. *Henri Meschonnic, la pensée et le poème*. S/l: Éditions in Press, 2015. p. 175-186.
- VAN HOORN, Tanja. "Biogenesis. Arno Holz' *Phantusus* als poetische Transformation zeitgenössischer Entwicklungstheorien (Haeckel, Bölsche)". In: VALENTIN, Jean-Marie. *Akten des XI. Germanistenkongresses Paris 2005: Germanistik im Konflikt der Kulturen*. Berna / Berlim / Frankfurt a.M. / Nova York / Oxford / Viena: Peter Lang, 2008; p. 359-368.
- VIETTA, Silvio. *Neuzeitliche Rationalität und moderne literarische Sprachkritik*. Munique: Wilhelm Fink Verlag, 1981; 266 p.
- VON EDLINGER, Carola. *Kosmogonische und mythische Weltentwürfe aus interdiskursiver Sicht. Untersuchungen zu Phantusus (Arno Holz), Das Nordlicht (Theodor Däubler) und Die Kugel (Otto zur Linde)*. Frankfurt a.M. / Berlim / Nova York: Peter Lang, 2002; 330 p.
- WALDEN, Herwarth. "Bab, der Lyriksucher". *Der Sturm – Wochenschrift für Kultur und die Künste*, ano 3, n. 123/124. Berlim, agosto de 1912; p. 125-126. Acessível em [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1912\\_walden1.pdf](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/scans2/1912_walden1.pdf). Acesso em 3/3/2017.
- WELLER, David. *Arno Holz: Anfänge eines Dichterlebens*. Würzburg: Verlag Königshausen & Neumann, 2013; 291 p.
- WENDE, Waltraud. "Modern sei der Poet, modern vom Scheitel bis zur Sohle... Zum Verhältnis von Kunsttheorie und literarischer Praxis bei Arno Holz". *Text + Kritik*, 121: "Arno Holz". Munique: edition text + kritik, 1994; p. 43-52.
- WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald. "Arno Holz und Jacques Prévert". In: WENTZLAFF-EGGEBERT, Harald (org.). *Die Legitimation der Alltagssprache in der modernen Lyrik – Antworten aus Europa und Latein-amerika*. Erlangen: Universitätsbund Erlangen-Nürnberg, 1984; p. 23-63.

- WINKO, Simone. "Hinter blühenden Apfelbaumzweigen steigt der Mond auf". Japanrezeption und Wahrnehmungsstruktur in Arno Holz' frühem *Phantasmus*". *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft*. Ano 38. Stuttgart: Alfred Kröber Verlag, 1994; p. 171-206.
- WITTGENSTEIN, Ludwig. *Philosophische Untersuchungen*. Frankfurt a.M.: Suhrkamp Verlag, 2003; 300p.
- WOHLLEBEN, Robert. "Der wahre *Phantasmus*. Studie zur Konzeption des Hauptwerks von Arno Holz." *Die Horen*. Ano 24, número 114, volume 4. Hannover, 1979; p. 84-102.
- ZIMMERMANN, Hans Dieter. "Ein Kuckuk ruft'. Asiatische Einflüsse in der Lyrik von Arno Holz". *Text + Kritik*, 121: "Arno Holz". Munique: edition text + kritik, 1994; p. 43-52.