

# DIMENSÕES DO CORPO E DA MEMÓRIA NO POEMA “ALLEINGELASSEN BEI ERINNERUNGEN”, DE MAX DAUTHENDEY

**Dionei Mathias\***

**Resumo:** O presente artigo pretende analisar o poema “Alleingelassen bei Erinnerungen” (“Abandonado com lembranças”), escrito por Max Dauthendey (1867-1918), poeta alemão da virada do século. A questão a que o artigo tenta responder está vinculada à presença do corpo no poema, isto é, como a palavra recria uma atmosfera que predispõe o corpo a determinadas percepções, como a palavra faz o corpo imergir em experiências corporais e como o poema recria o ritmo das lembranças nesse corpo.

**Palavras-chave:** “Alleingelassen bei Erinnerungen”. *Der weiße Schlaf: Lieder der langen Nächte*. Max Dauthendey.

## INTRODUÇÃO

■ **M**ax Dauthendey nasce em 1867, em Würzburg, na Alemanha, e morre em 1918, em Malang, na Indonésia. Com uma vida conturbada e passagens por diversos países, Dauthendey deixa uma obra extensa que abrange os gêneros épico, dramático e lírico, cujo cerne comum talvez seja a curiosidade pela complexidade da experiência humana. Dauthendey conhecia poetas – e dialogava com eles – que hoje fazem parte do cânone da literatura de expressão alemã, como Stefan George, cujo círculo frequentava juntamente com Hugo von Hofmannsthal (KANZ, 2001, p. 357) ou Rainer Maria Rilke que lia seus textos e, como indica (BENTLEY, 1953, p. 394), pode ter sido inspirado por eles. Ao contrário de outros poetas da virada de século, Max Dauthendey não recebeu a atenção que sua obra merece. Schnell (2013, p. 58) aponta:

*[...] um poeta injustamente quase esquecido, injustamente porque Dauthendey, em sua extensa obra poética [...], perseguiu com sucesso o caminho da inovação*

\* Universidade Federal de Santa Maria (UFSM) – Santa Maria – RS – Brasil. E-mail: dioneimathias@gmail.com

*poética, de inovações formais e de impulsos de perspectiva, que não foram originais somente em seu tempo, mas que mantêm uma vida própria, uma substância própria.*

Certamente, uma das funções da crítica literária é também revisar o cânone e administrar a herança literária, a fim de discutir ideias e formas elaboradas às margens do centro discursivamente estabelecido. O presente artigo não deseja definir o lugar do autor no cenário literário da época que produziu sua obra, antes se restringe a refletir sobre o poema “Alleingelassen bei Erinnerungen” (“Abandonado com lembranças”) do ciclo *Der weiße Schlaf: Lieder der langen Nächte* (*O sono branco: canções das noites longas*), de 1908, para, desse modo, aproximar-se da margem canônica. A pergunta que vai orientar essa discussão reside no papel do corpo e da lembrança no texto poético. Para isso, revisamos alguns posicionamentos teóricos que possam embasar a reflexão sobre o poema.

### **O CORPO: ALGUMAS REFLEXÕES TEÓRICAS**

A palavra, o cerne do texto poético, representa, antes de sua codificação, um movimento corporal. O sujeito utiliza seu corpo por meio da produção de sons, a fim de modificar o mundo em sua volta. O som produzido pelo corpo obtém sentido, pois logra, entre outros prodígios, guiar o desejo do outro, levando este a investir sua energia física na produção de uma realidade proclamada por outro. Nesse sentido, a palavra provém do corpo e movimenta os corpos. Por trás de cada uma delas, há um potencial de energia pronto para desencadear mudanças no espaço habitado pelo sujeito.

Para muitos críticos, o texto poético se diferencia de outros gêneros literários, entre outros aspectos, porque cada palavra entrelaçada na filigrana do poema condensa sentidos indispensáveis para a harmonia do texto como um todo. Ao reforçar a importância do sentido emitido por cada palavra, o poema, de certo modo, retoma o movimento inicial de mobilização e transformação de energia vital para a formação de realidade. No poema, a palavra perde a patina do cotidiano, que encobre a energia investida para a instauração de realidade, e recria o potencial inicial do sentido lançado ao mundo por meio de um movimento corporal, recriando a dinâmica que aproxima dois ou mais horizontes subjetivos. Cada palavra inserida no poema contém, em seu potencial de sentido, o grito de um corpo transformador.

O poema, contudo, não representa uma justaposição de palavras isoladas. Pelo contrário, elas estão inseridas numa tessitura que, por sua vez, instaura um novo horizonte de sentidos. Nessa composição peculiar, A. W. Schlegel (2000, p. 136) reconhece uma analogia ao corpo humano:

*Nosso corpo é como um mecanismo de relógio vivo; sem que façamos qualquer coisa há nele toda espécie de movimentos ininterruptos como, por exemplo, o batimento cardíaco, a respiração e isso em períodos de tempo iguais, de maneira que todo desvio desse curso regular costuma mostrar alguma desordem na máquina. Também no caso de outros movimentos que dependem do nosso desejo, especialmente quando os repetimos continuamente, acabamos facilmente num certo ritmo de modo automático e sem que o saibamos.*

Especialmente o poema que apresenta ritmos e rimas recria um movimento regular, similar àquilo que o sujeito experimenta na própria realidade corporal. Da mesma forma que os ritmos do próprio corpo vão se tornando inconscientes ao indivíduo, também a regularidade da composição sonora, aparentemente, fica em segundo plano, produzindo uma alteração no processo de decodificação da mensagem que dá preferência, por exemplo, a imagens e metáforas. A atenção do leitor está direcionada a um aspecto determinado da realidade instaurada pelo poema, mas os movimentos que simulam a corporeidade do poema permanecem intactos, produzindo reações anímicas. Mesmo que o ritmo não seja conscientemente percebido, ele tem um papel fundamental no processo de assimilação do todo por parte do leitor. Nisso reside sua intensidade; as dimensões sonoras, puramente corporais, não precisam passar pela consciência, elas se impõem de modo natural e imperceptível, produzindo sentidos orgânicos.

O conjunto de impressões que surge a partir da palavra como expressão de um corpo desejoso de se comunicar com a realidade que o circunda e a partir da tessitura sonora que simula o movimento corporal talvez seja o resultado de um encantamento (*Bezauberung*), como sugere Hofmannsthal (2000, p. 283):

*Essa magia está tão formidavelmente próxima: somente por isso é tão difícil reconhecê-la. A natureza não tem outro meio de prender-nos, de apoderar-se de nós que esse encantamento. Ele é a essência dos símbolos que nos dominam. Ele é o que nosso corpo é e nosso corpo é o que ele é. Por isso o símbolo é o elemento da poesia, e por isso a poesia jamais emprega algo no lugar de outra coisa: ele expressa palavras por causa das palavras, isso é seu encantamento. Por causa da força mágica que as palavras possuem para tocar nosso corpo e nos transformar continuamente.*

Como no caso da palavra original ou do som regular, o estado anímico produzido pelo poema se apodera do sujeito sem que ele consiga processar a totalidade de informações decorrentes desse impacto que a experiência poemática lhe proporciona. O encantamento provavelmente representa a transposição a um estado anímico que escapa ao jugo da racionalidade e de uma consciência analítica. A experiência e o conhecimento que resultam do poema são primordiais e insubstituíveis, produzindo no indivíduo um horizonte original cuja unicidade necessita de um signo próprio para representá-la. Nisso, a analogia ao corpo indica dois aspectos: primeiramente, a experiência do corpo, em toda sua diversidade, é única, por isso, representável somente por meio de símbolos que não podem ser substituídos por outras palavras. Em segundo lugar, a palavra única e original que o poema emprega tem o poder de dialogar com o corpo, fazendo-o sentir a palavra em suas entranhas e estendendo o repertório de sensações experimentadas por ele. A leitura do poema, portanto, demanda do leitor seu afastamento da decodificação da palavra como instrumento empoeirado da comunicação cotidiana ou da experiência como conteúdo de uma tradição reiterável, para entender tanto a palavra como a experiência a partir de sua unicidade, isto é, como símbolos instauradores de realidade. Essa leitura exige a disciplina da desaceleração, justamente o contrário daquilo que a comunicação cotidiana exige dele. A palavra no poema, portanto, não é a experiência generalizada ou um conceito universal, por exemplo, de árvore, mas sim a experiência única do corpo no constante devir. Ao imergir nesse universo, o leitor pode experimentar o encantamento, de qual fala Hofmannsthal.

Essa ideia é retomada décadas mais tarde por Emil Staiger, quando ele desenvolve seu conceito de atmosfera, para caracterizar uma parte importante da poesia de língua alemã. A atmosfera não parece representar um espaço geográfico, portanto um corpo exterior ao sujeito, mas sim o efeito que um espaço tem sobre um indivíduo e a forma como este o vê em decorrência desse impacto.

*A atmosfera (Stimmung) explora o ser no mundo de modo mais imediato do que qualquer concepção ou compreensão. Estamos afinados (gestimmt), ou seja, perpassados do encanto da primavera ou perdidos no medo da escuridão, inebriados de amor ou angustiados, mas sempre tomados por aquilo que nos defronta – no espaço e no tempo – como seres corporais. Por isso é razoável que a língua também fale da atmosfera da noite ou da atmosfera da alma. Ambas são inextricavelmente uma (STAIGER, 2000, p. 354).*

A atmosfera que surge do encontro entre o sujeito e o espaço pode ser interpretada como uma unidade a partir da mescla dos corpos. As emoções que despontam no horizonte subjetivo não resultam unicamente do desejo do corpo individual, mas estão perpassadas pelos impulsos oriundos de um espaço exterior. Cada corpo ou espaço por si não poderia construir o horizonte que surge do encontro. A soma dos dois, ou melhor, sua interseção, produz, de certo modo, um terceiro espaço corporal ou uma atmosfera que fundamenta a percepção e a realidade. A imersão nesse terceiro espaço permite ao sujeito provar novas experiências e divisar verdades encobertas até então. Isso também vale para o leitor que logra ter seu corpo tocado pelas palavras, a ponto de reconstruir em seu próprio universo anímico a atmosfera e as emoções nela inscritas.

Para a discussão do poema “Alleingelassen bei Erinnerungen”, queremos nos valer destas reflexões teóricas: a palavra recria a nova unidade dos corpos, ao instaurar atmosfera que resulta de seu diálogo (Staiger), o conjunto de palavras afeta o corpo imerso (Hofmannsthal) e a palavra recria os ritmos de lembranças do corpo (Schlegel). Muitas imagens inseridas nesse poema de três estrofes são desenvolvidas ao longo da coletânea de que faz parte, de modo que sua discussão dentro do contexto maior do conjunto de poemas pode esclarecer alguns aspectos que em sua aparição singular podem causar dificuldades à compreensão.

## **A CONSTRUÇÃO DA ATMOSFERA E A IMERSÃO DO CORPO**

Algumas constelações temáticas identificáveis no poema apresentam certa recorrência na coletânea *Der weiße Schlaf: Lieder der langen Nächte*. Assim a paisagem hibernal com neve e, especialmente, névoa, o vácuo produzido pela partida da amada e a solidão que surge em decorrência desse abandono formam o cerne de diversos poemas. Neles, o eu lírico parece captar por meios de palavras a experiência da dor e o impacto sobre seu universo subjetivo. O ato de encadear palavras, desse modo, parece representar um meio de recriar um ritmo perdido, para dar conta de uma realidade corporal ausente. A disciplina imposta ao corpo na procura por uma combinação de palavras que possa recriar um conjunto de sensações não mais disponível volta a colocar esse corpo numa rede de diálogos, em que o sujeito procura apropriar-se da realidade e construí-la com suas habilidades anímicas.

A primeira estrofe do poema a ser analisado começa com a exposição de uma paisagem hibernal. Essa paisagem combina atributos que desencadeiam no eu

lírico uma disposição para a percepção do recorte da realidade que caracteriza sua visão de mundo e sua construção de identidade. Todo indivíduo precisa selecionar os impulsos que vai assimilar, já que seria impossível deter-se sobre cada uma das inúmeras informações que a realidade exterior arremessa sobre o sujeito. A decisão sobre os impulsos a serem assimilados está atrelada à importância dessas informações para o projeto de identidade. A percepção, portanto, parece dar preferência a informações que auxiliam o sujeito a processar e racionalizar o passado, a tomar decisões para agir no presente e a imaginar projetos para o futuro. Logo, a percepção encenada na tessitura do poema, que já representa uma forma condensada de dizer o mundo, se revela especialmente densa no que concerne a seu valor para a identidade representada pelo eu lírico. Este precisa deter-se sobre essa informação para compreender o mundo que o circunda e dar conta das experiências com as quais é confrontado. A percepção que dá início ao poema lança sua atenção a uma paisagem do inverno:

*Agora o sono branco está sentado em frente às portas do inverno,  
As janelas são como pálidas cascas de ovos,  
Atrás disso vivem ruas cheias de fantasmas  
e vozes que nos desenham pessoas distantes<sup>1</sup> (DAUTHENDEY, 2016).*

Jetzt sitzt der weiße Schlaf vor allen Wintertüren,  
Die Fenster sind gleich blassen Eierschalen,  
Dahinter leben Straßen voll Gespenster  
Und Stimmen, die uns ferne Menschen malen.

Essa imagem desperta no sujeito um conjunto de emoções que o preparam para a interpretação das percepções assimiladas. Antes da interpretação ou avaliação dos impulsos exteriores para a narração identitária, essas emoções permeiam o corpo e predisõem o sujeito a determinada apropriação de realidade. Somente com o corpo sintonizado com esses impulsos inovadores, estes perdem sua patina do cotidiano e, com isso, a trivialidade do sentido. Responsável por essa sintonização é também a estruturação sonora dos versos iâmbicos, com cadência feminina, cuja regularidade recria a atmosfera única em que o eu lírico imerge, mas também enleia o leitor para permitir que ele participe da experiência.

A imagem que surge no primeiro verso, “o sono branco”, mescla dois universos: o mundo da visão, portanto, consciente, e o mundo do sono, logo, inconsciente. A sinestesia conjura um entremundo em que o sujeito não está nem sob o jugo da racionalidade, que demanda causas e consequências, nem sob o jugo do inconsciente, que conhece somente pulsões a serem concretizadas. Os saberes produzidos nesse lugar possuem uma outra dimensão daquela produzida dentro dos parâmetros da lógica. Além de seu caráter sinestésico, a imagem também apresenta uma estrutura metafórica, já que procura captar por meio da densidade imagética um espaço exterior que impressiona o sujeito de tal forma que isso o impede de descrevê-la por meio de termos denotativos. Assim, a imagem do “sono branco” encerra o desejo de conjurar a realidade de um inverno tomado pela neve ou, mais provavelmente de acordo com a predominância da imagem na coletânea, pela névoa e pelo silêncio, dada a dificuldade de locomo-

1 A tradução do poema é do autor deste artigo. Ela não tenta recriar os elementos formais presentes no texto original.

ção nessas condições climáticas. A névoa atualiza a coloração branca, a imobilidade e o silêncio atualizam o sono para juntos instaurarem uma imagem de uma atmosfera que toca profundamente o eu lírico, provocando o início da dissolução entre sujeito e objeto.

A imagem presente no segundo verso reforça a hipótese da presença de névoa no processo de percepção vivenciado pelo sujeito da fala no poema. Envoltas por névoas, as janelas, ou melhor, aquilo que se vê através delas, se assemelham a “pálidas cascas de ovos”. O elemento que possibilita a comparação, formando um elo entre os dois excertos de realidade, é a opacidade que não permite reconhecer o que está no cerne daquilo que a capa exterior encoberta. Da mesma forma que a casca do ovo protege algo muito mais valioso, na verdade, um potencial de criação de nova vida, a névoa também oculta verdades das quais o eu lírico se aproxima lentamente a partir da atmosfera criada pelas impressões da natureza. Como o “sono branco”, as “pálidas cascas de ovos” atualizam um entremundo que o eu lírico deseja explorar. Os diferentes elementos dêicticos indicam que a voz lírica se encontra dentro de um espaço, justamente envolto por algo que impede uma visão clara sobre a realidade que, de alguma forma, está atrelada a sua identidade.

A imobilidade do “sono branco” e a opacidade da névoa sugerem, num primeiro momento, que não há vida por trás dessas barreiras que separam o sujeito desses mundos. Essa ideia, contudo, é revista no terceiro verso, em que o eu lírico aborda a presença de fantasmas. Novamente, a estratégia para a conjuração da atmosfera que prepara o corpo para a imersão na realidade detentora de verdades pessoais se dá por meio da mescla de mundos. Assim, o eu lírico fala de fantasmas que vivem, unindo desse modo num único contexto dois sememas que, em princípio, se excluem, já que a natureza fantasmagórica implica a morte, ao menos de acordo com o imaginário comum. O oxímoro ressalta o pertencimento simultâneo a duas esferas diferentes, rompendo com isso as linhas divisórias e propiciando uma atmosfera fusionada.

Ao ambientar os fantasmas em “ruas cheias”, o eu lírico cria uma imagem de vivacidade e rebuliço, em que a afirmação da existência e das pulsões que movem o ser é reforçada. Ao contrário dos fantasmas que circulam no espaço público das ruas, buscam a ostentação da vida e enxergam a despeito das imposições metafóricas do clima, o eu lírico se encontra num espaço privado cercado por muros que ainda o impedem de ver. Trata-se da imagem de um mundo que difere do seu, que permanece aquém do “sono branco” e das “pálidas cascas de ovos”. O esforço do eu lírico, ao encadear palavras e imagens, reside também em encontrar um modo de compreender a existência desses fantasmas e aproximar-se deles, uma vez que o contato imediato permanece barrado<sup>2</sup>.

O quarto verso dessa primeira estrofe concretiza o significado do semema “fantasmas”, indicando que se trata de pessoas que circulam nas ruas. O eu lírico está impedido de vê-las diretamente, e a imagem que se forma em seu horizonte se assemelha a fantasmas, associados ao sema de movimento acelerado, inerente ao contexto das “ruas”. Se no terceiro verso ainda predomina a ideia de silêncio, ligado a fantasmas que vagueiam pelas ruas, o quarto verso introduz

2 Num outro contexto, como mostra Durzak (2010, p. 70), Dauthendey encena esse esforço de compreender o outro em toda sua alteridade no contexto intercultural, revelando uma grande “sensibilidade perceptiva” e que “no reconhecimento do outro também começa a ver de modo mais claro e exato os contornos de sua própria identidade cultural”. O exercício da percepção aguçada retorna em diferentes contextos na obra do autor.

“vozes”, que, no entanto, parecem, num primeiro momento, desconexas de corpos e identidades, da mesma forma que os fantasmas anteriormente estavam desconexos de atos comunicativos. As vozes, contudo, despertam no horizonte do eu lírico uma rede de sentidos, evocando pessoas distantes. O fato de dirigir sua atenção para as vozes na distância parece indicar um desejo de aproximação e imersão do mundo do outro. Nisso, o atributo “distantes” atualiza tanto a ideia de distância espacial, como também a distância anímica, ambas intransponíveis pelos caminhos comuns. A sinestesia inerente a vozes que desenham está em consonância com a atmosfera a ser criada pela primeira estrofe.

A dramaturgia da primeira estrofe constrói toda uma atmosfera que propicia a fusão de sujeito e objeto, criando um terceiro espaço que sintoniza o corpo encenado do eu lírico e lhe possibilita o acesso a verdades pessoais barradas até então. A segunda estrofe talvez possa ser compreendida como resultado da imersão do corpo nesse terceiro espaço, uma vez que ela apresenta o conhecimento obtido pelo eu lírico, a partir desse paulatino exercício de percepção que transita constantemente entre dois mundos e busca suportar esse lugar de incerteza para os moldes perceptivos guiados pelo princípio da razão. A visão que se desvela se utiliza de outra forma de apropriação do mundo. Esta permanece atenta às informações relevantes para a construção de identidade do sujeito da fala, mas se mostra aberta para caminhos alternativos:

*Não se pode ver o mundo e somente sentir.  
Como cegos se pressente obscuramente o acontecer,  
abandonado, com lembranças  
que estão às portas como mendigos, (DAUTHENDEY, 2016).*

Man kann die Welt nicht sehen und nur spüren.  
Wie Blinde ahnt man dunkel das Geschehen,  
Alleingelassen bei Erinnerungen,  
Die an den Türen wie die Bettler stehen,

O primeiro verso aborda explicitamente a questão da assimilação de informações, indicando que os caminhos da percepção por meio da visão e do tato são importantes, mas não podem ser os únicos. Com isso, a voz lírica mostra que confere importância às informações que adentram seu horizonte anímico por meio de impressões corporais tradicionais, mas também sugere que esse mesmo corpo que acolhe os impulsos exteriores é, na verdade, ainda mais complexo do que se assume num primeiro momento.

O segundo verso resume o posicionamento do eu lírico quanto às possibilidades de obtenção de conhecimento sobre o mundo. A comparação aos cegos reforça que a visão não é o único meio de conhecer a realidade exterior. A despeito da escuridão, há caminhos para apropriar-se das informações que estruturam os acontecimentos, às margens do sujeito. Com isso, a segunda estrofe retoma o problema abordado na primeira: como ter conhecimento daquilo que se encobre por trás do “sono branco” ou das “pálidas cascas de ovos”. A névoa nem a escuridão podem realmente impedir o acesso ao saber, este se dá de outra forma, a saber, pelo pressentimento.

O pressentimento, contudo, não representa uma forma estruturada e encaixada de conhecimento. Pelo contrário, ele parece adentrar o corpo de múltiplas formas, produzindo uma diversidade desconexa de informações. Estas se espa-

lham pelo corpo, criando no sujeito uma disposição corporal que o prepara para a formação de nexos, com causas e efeitos. A transformação da informação numa rede lógica de dados, porém, não implica que seu estado anterior seja menos profícuo para o horizonte anímico do sujeito. A recuperação de narrativas perdidas, a tomada de decisão ou mesmo o início da ação frequentemente têm sua base construída sobre um estado semiconsciente, em que o sujeito ainda não obteve a clareza sobre as impressões que tumultuam seu corpo. A natureza dessas informações é diferente, justamente por se encontrar num entremundo entre sensação física e antecipação lógica. Para que o sujeito se utilize desses conhecimentos gerados no terceiro espaço, ele precisa estar sintonizado, em primeiro lugar, com o próprio corpo, para reconhecer as informações, mas também com a atmosfera que o envolve, a fim de permitir que o pressentimento surja em seu horizonte. Nesse sentido, a configuração cromática – para cuja existência na obra de Dauthendey o crítico Calvin Brown (1953, p. 307) chama atenção – nesse poema é reveladora, pois nem o alvor da primeira estrofe nem a escuridão da segunda representam estados que permitem o eu lírico ter acesso às verdades desejadas. Somente por meio de estratégias alternativas aplicadas pelo sujeito para apropriar-se do mundo este consegue ver a intensidade cromática das brasas que surgem na última estrofe.

### **À PALAVRA, RECRIANDO O PASSO DO CORPO**

O terceiro verso da segunda estrofe introduz um novo complexo temático, representando a verdadeira cesura, no lugar dos cortes sugeridos à primeira vista pela divisão estrófica. Com isso, a forma poemática recria a ideia do semimundo, demandando do leitor que se distancie dos limites claramente definidos e se aproxime de configurações em que confluem diferentes percepções. A cesura se encontra exatamente no centro do poema e não apresenta qualquer indicio estrutural, reforçando a ideia da necessidade de suportar a mescla de esferas, a despeito do forte anseio de clareza ininterruptamente imposto pela razão. No signo da confluência de percepções, a voz lírica encontra a forma mais apropriada para dizer seu mundo.

O segundo complexo temático introduzido a partir do terceiro verso aborda a questão da lembrança. Com efeito, o pressentimento que permite captar os acontecimentos que circundam o sujeito envolto na escuridão está atrelado às lembranças. Em consonância com o princípio de confluência, não fica claro se as lembranças são despertadas pela atmosfera delicadamente percebida ou se a atmosfera surge em decorrência das lembranças como reconstrução de uma impressão experimentada no passado. Na verdade, atmosfera e lembranças parecem entrelaçar-se, de modo a proporcionar à voz lírica uma experiência intensa de autoconhecimento.

Além da atmosfera, que certamente contribui para a formação do estado de espírito, a voz lírica se encontra só, ou melhor, abandonada. Esse verso tem um papel destacado, pois também é o título do poema. Assim, o abandono parece representar uma experiência liminal na existência da voz lírica, cuja intensidade procura assimilar no exercício de compreensão empreendido no poema. O abandono não é contextualizado no poema aqui analisado, mas a coletânea reiteradamente o aborda, conectando-o à mulher amada. O poema “Jetzt ist es endlos still umher” deixa isso bem claro:

*Agora está infinitamente silencioso em volta  
E aos meus ouvidos surge um silêncio de morte,  
Tua voz se perdeu na distância.  
Somente meus pensamentos alçam voos  
Como as colunas de fumaça sobre as cinzas.  
Tu eras o fogo e foste embora;  
Tuas chamas cantavam em minha volta toda hora,  
Agora está infinitamente silencioso em volta, –  
Estou cálido ainda, mas já não vivo (DAUTHENDEY, 2016).*

Jetzt ist es endlos still umher  
Und es wird todstill vor meinen Ohren,  
Deine Stimme hat sich zur Ferne verloren.  
Es ziehen nur meine Gedanken noch auf  
Wie die Rauchfäden aus einem Aschenhauf.  
Du warst das Feuer und bist gegangen;  
Deine Flammen allstündlich um mich sangen,  
jetzt ist es endlos still umher, –  
Bin warm noch, doch ich leb nicht mehr.

O poema contém as vozes à distância abordados na primeira estrofe, concretiza o abandono que surge na segunda e também fala do fogo, uma imagem que surge na terceira. O abandono, portanto, está atrelado à experiência do amor, elementar para a construção de identidade. A decisão, contudo, de interromper a narrativa tecida pelo par não partiu do eu lírico, ele tampouco parece ter participado da tomada de decisão. Disso é possível inferir um horizonte anímico partido, ou seja, que ainda alimenta as lembranças do passado como algo imprescindível, mas que, de fato, vive num presente, em que a concretização dessa narrativa já não é possível. As lembranças, como marcas no corpo, ainda permanecem como fonte de sentido, da qual a narração de identidade se serve.

O quarto verso da segunda estrofe retoma a estrutura espacial que permeia o poema. A informação dêictica alinha as lembranças ao lado do “sono branco” ou das “pálidas cascas de ovos”. Como no caso das imagens hibernais, as lembranças parecem encobrir um mundo muito mais intenso e profundo, não visível ou sensível por meio de uma percepção direta, mas que ainda assim não estão perdidas para o horizonte anímico do eu lírico. Este, contudo, volta a experimentar a distribuição de posições no espaço da vida: como nas outras imagens, também aqui há linhas que demarcam a pertença e a exclusão, ou seja, o dentro e o fora. As lembranças estão à porta, de certo modo, pedindo autorização para participar novamente do mundo real. Ao mesmo tempo, lembranças e sujeito confluem num desejo de retorno ao mundo perdido instaurado pela experiência do amor.

A comparação das lembranças com mendigos reconstrói a distribuição desigual de poder e de chances, reforçando que a decisão sobre o fim na narração de amor é unilateral e que o abandono não é desejado. O campo semântico em volta do semema “mendigo” sugere duas atualizações importantes nesse contexto, dependendo do lugar de identificação: o mendigo pode ser a lembrança ou, havendo uma fusão da ideia de lembranças e eu lírico, o mendigo pode ser o próprio eu lírico. Na primeira concretização, as lembranças, numa posição de inferioridade, pedem pela esmola que se concretiza com a entrada de resquícios de sentido do passado na consciência do sujeito, a fim de reavivar a experiência

do corpo. Se não é possível ter a experiência concreta com todas suas sensações, o mendigo pede somente uma pequena parte para manter viva a intensidade do passado. Na segunda concretização, o mendigo seria o próprio eu lírico, desejoso de reaver uma pequena porção daquilo que pôde experimentar no passado.

A terceira estrofe desenvolve a imagem das lembranças como mendigos e seu impacto no universo particular do sujeito. O conjunto de impressões que fundamentam essa imagem tem como base o corpo:

*que se esquentam às chamas do forno,  
alvorçadas, com insaciáveis línguas esfomeadas.  
Elas podem nos guiar com magras mãos  
e nas cinzas ainda não concluíram seu canto* (DAUTHENDEY, 2016).

Die bei den Ofenflammen warm sich rühren,  
Erregt mit nimmersatten Hungerzungen.  
Sie können uns an magern Händen führen  
Und haben in der Asche noch nicht ausgesungen.

O primeiro verso introduz a imagem do fogo, presente já no primeiro poema da coletânea. O gatilho para a recuperação das narrativas identitárias do passado reside numa experiência física, em que a superfície do corpo sente o calor do fogo. O conjunto de imagens – as lembranças como mendigos que esquentam suas mãos ao fogo – recria uma sensação experimentada pelo eu lírico no contexto do amor. A palavra evoca a sensação e a sensação evoca uma memória corporal que contém sentidos elementares para sua autoconcepção. Nisso, o caráter paulatino da recriação dessa sensação se revela por meio do par frio e quente. Por meio da fricção das mãos e seu subsequente aquecimento, as lembranças retornam ao horizonte anímico da voz lírica.

O segundo verso dá continuidade às imagens do corpo. Se antes o desconforto residia no excesso de frio, agora ele reside na fome. Em ambos os casos, o corpo anseia por algo que não está à disposição, suprível somente por meio das lembranças. Estas, contudo, parecem não ser suficientes para dar conta da insaciabilidade com que as línguas querem apropriar-se do alimento. Isto é, a voz lírica não consegue dominar o desejo por cada vez mais lembranças, dada a importância que elas têm para sua existência. Nisso, o eu lírico revela um estado de dependência e insuficiência, corroborado com a imagem do verso seguinte. Nele, as lembranças surgem como mendigos descarnados e fracos, ou seja, seu corpo mal tem a energia necessária para o movimento. A despeito dessa debilidade, as lembranças mendicantes logram guiar a voz lírica, revelando que esta se encontra ainda mais debilitada que aquelas. Ao guiarem o eu lírico, as lembranças indicam o quanto ainda estruturam a sua apropriação de mundo e, com isso, o quanto ainda estão presentes no seu ritmo corporal, fundamento da realidade. A intensidade dessa presença corporal fica cabalmente patente no último verso. Nas cinzas – resquícios de um corpo tomado pelas chamas – as lembranças ainda ameilham a energia para cantar e manter viva a lembrança do corpo. Elas permanecem como parte inseparável da tessitura corporal do eu lírico, emitindo sentidos apesar da ausência da pessoa amada.

O poema, com sua intrincada filigrana de imagens, recria o passo do corpo e revela o sentido do cerne da percepção. Ao imergir no processo de rememoração, o eu lírico esquece a atmosfera que o envolve, justamente porque a intensidade

das palavras logra recriar uma experiência elementar do corpo. Corpo e espaço estão entrelaçados, da mesma forma que a estrutura rimática. Assim, há pares em cada estrofe que, por vezes, retornam na seguinte (“*Wintertüren/spüren/rühren/führen*”; “*Einschalen/malen*”, “*Geschehen/stehe*”; “*Erinnerungen/Hungerzungen/ausgesungen*”), criando um ir e vir entre corpo e encantamento. A única palavra em posição final que não recria um eco sonoro é “fantasmas” (“*Gespenster*”), no terceiro verso, da primeira estrofe. O eu lírico logra criar a atmosfera e inserir o corpo num processo de rememoração, mas não consegue reaver o passado, que permanece um fantasma em seu presente.

### CONSIDERAÇÕES FINAIS

As palavras de Schnell (2013), citadas no início deste artigo, só podem ser reiteradas. De fato, Dauthendey é um poeta injustamente pouco discutido, especialmente porque seu modo de dizer o mundo por meio da palavra poética traz à tona elementos centrais para a compreensão da crise do sujeito. As diversas crises – da consciência, da sexualidade ou da língua – que caracterizam a literatura de expressão alemã da virada do século têm um reflexo no poema. Os diferentes estados de consciência já não são mais negligenciados, surgindo no horizonte do eu lírico como instâncias que guiam as percepções. A sexualidade deixa de ser trivializada para assumir um posto importante no processo de construção de identidade. A língua, por fim, se revela como mecanismo imprescindível para o acesso a determinados estados de realidade. Nisso o eu lírico se distancia da linguagem superficial e gasta para utilizar-se de um sistema simbólico.

Todos esses aspectos, contudo, giram em torno da crise do corpo. O corpo como uma superfície de signos, mas também como base de diálogo com o mundo. Assim, o eu lírico emprega os estados de consciência para criar caminhos de acesso a estados do corpo. Enxerga o amor erótico como experiência elementar, vivenciando o corpo, após seu abandono, imerso em desolação. Por fim, emprega as palavras encadeadas do poema para recriar e, de certa forma, reaver uma sensação corporal.

### DIMENSIONS OF BODY AND MEMORIES IN THE POEM “ALLEINGELASSEN BEI ERINNERUNGEN”, BY MAX DAUTHENDEY

**Abstract:** This article aims to analyse the poem “Alleingelassen bei Erinnerungen” (“Alone with memories”), written by Max Dauthendey (1867-1918), German poet of the turn of the century. The question this article tries to answer is connected to the presence of the body in the poem. How the word as such recreates an atmosphere which prepares the body to certain kinds of perceptions, how the word makes the body immerse in corporeal experiences and how the poem recreates the rhythm of the memories in this body.

**Keywords:** “Alleingelassen bei Erinnerungen”. *Der weiße Schlaf: Lieder der langen Nächte*. Max Dauthendey.

### REFERÊNCIAS

BENTLEY, C. A. Rilke’s sonette an Orpheus and Max Dauthendey. *Modern Language Notes*, v. 68, n. 6, p. 393-395, 1953.

BROWN, C. S. The color symphony before and after Gautier. *Comparative Literature*, v. 5, n. 4, p. 289-309, 1953.

DAUTHENDEY, M. *Der weiße Schlaf*: Lieder der langen Nächte. Disponível em: <<http://gutenberg.spiegel.de/buch/der-wei-1032/1>>. Acesso em: 15 jan. 2016.

DURZAK, M. Max Dauthendeys “japanische Novellen” in Die acht Gesichter am Biwasse – Literarischer Exotismus oder schon interkulturelle Literatur? *Arcadia – International Journal for Literary Studies*, v. 45, n. 1, p. 68-76, 2010.

HOFMANNSTHAL, H. von. Gespräch über Gedichte. In: VÖLKER, L. (Ed.). *Lyriktheorie*. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2000. p. 277-287.

KANZ, C. Die literarische Moderne (1890-1920). In: BEUTIN, W. et al. *Deutsche Literaturgeschichte*. Von den Anfängen bis zur Gegenwart. Stuttgart, Weimar: Metzler, 2001.

SCHLEGEL, A. W. Briefe über Poesie, Silbenmaß und Sprache. In: VÖLKER, L. (Ed.). *Lyriktheorie*. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2000. p. 131-143.

SCHNELL, R. *Geschichte der deutschen Lyrik*. Band 5. Von der Jahrhundertwende bis zum Ende des Zweiten Weltkrieges. Stuttgart: Reclam, 2013.

STAIGER, E. Lyrischer Stil: Erinnerung. In: VÖLKER, L. (Ed.). *Lyriktheorie*. Texte vom Barock bis zur Gegenwart. Stuttgart: Reclam, 2000. p. 351-357.

Recebido em fevereiro de 2015.

Aprovado em março de 2016.