

Poesia em estilhaços: Expressionismo e testemunho em August Stramm

[Poetry in Shards:

Expressionism and testimony in August Stramm]

[Poesie in Splittern:

Expressionismus und Zeugnis bei August Stramm]

<https://doi.org/10.11606/1982-8837e260025>

Samuel Caetano Costa Pereira¹

Abstract: This paper investigates a possible articulation between Expressionism and testimony in the lyrical work of the German poet August Stramm (1874–1915). The inquiry is justified by the deep marks left by the experience of war in Stramm’s writings, which come to dominate his poetry thematically while also furthering his formal experimentation – a dimension examined in detail throughout this study. The aim, therefore, is to understand Stramm’s Expressionist lyricism in his final work, *Tropfblut* (1919), as a poetic testimony to the horrors of the First World War. To this end, the article proposes an analysis of three poems from the book that bear witness through brief yet intense war scenes: *Kampfflur* (“Battlefield” or “Zona de combate”), *Krieggrab* (“War Grave” or “Túmulo de guerra”), and *Schrapnell* (“Shrapnel” or “Projétil”).

Keywords: poetry; Expressionism; testimony; August Stramm; First World War

¹ Universidade Federal de Goiás, Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Bloco Bernardo Élis, Sala 65, Av. Esperança, s/n, Campus Samambaia, Goiânia, GO, 74001-970, Brasil. E-Mail: samuelcaetano@discente.ufg.br. ORCID: 0000-0003-2325-2502. O presente trabalho foi realizado com apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior – Brasil (CAPES) – Código de Financiamento 001.



Resumo: Este artigo investiga uma possível articulação entre expressionismo e testemunho na obra lírica do poeta alemão August Stramm (1874-1915). A investigação justifica-se pelos atravessamentos da experiência de guerra nos escritos de Stramm, que passam a dominar sua poesia no campo temático, mas também dão seguimento à experimentação formal de Stramm, que é esmiuçada neste artigo. O objetivo do estudo, portanto, é compreender a lírica expressionista de Stramm de sua última obra, *Tropfblut* (1919), enquanto *testemunho poético dos horrores* da Primeira Guerra Mundial. Para tanto, propõe-se o exame de três poemas do livro que prestam testemunho mediante breves e intensas cenas da guerra: *Kampfflur*/"Zona de combate", *Krieggrab*/"Túmulo de guerra" e *Schrapnell*/"Projétil".

Palavras-chave: poesia; expressionismo; testemunho; August Stramm; Primeira Guerra Mundial

Zusammenfassung: Dieser Beitrag untersucht eine mögliche Verbindung zwischen Expressionismus und Zeugnis im lyrischen Werk des deutschen Dichters August Stramm (1874–1915). Diese Untersuchung wird durch die Prägung der Kriegserfahrung in Stramms Schriften begründet, die nicht nur thematisch seine Dichtung beherrscht, sondern auch seine formale Experimentierlust weiterführt – ein Aspekt, der in diesem Artikel eingehend analysiert wird. Ziel der Studie ist es daher, Stramms expressionistische Lyrik in seinem letzten Werk *Tropfblut* (1919) als poetisches Zeugnis der Schrecken des Ersten Weltkriegs zu verstehen. Zu diesem Zweck werden drei Gedichte des Bandes untersucht, die durch kurze und intensive Kriegsszenen Zeugnis ablegen: *Kampfflur* („Zona de combate“), *Krieggrab* („Túmulo de guerra“) und *Schrapnell* („Projétil“).

Stichwörter: Poesie; Expressionismus; Zeugnis; August Stramm; Erster Weltkrieg

[...] *Sterben wächst / Das Kommen / Schreit! / Tief / Stummen / Wir.*
 [...] *Expirar cresce / O porvir / Grita! / E / Mude / Ser.*
 (STRAMM, 1919 *apud* CAMPOS, 2009, p. 36-37)².

² Os poemas de August Stramm estão disponíveis na publicação de Augusto dos Campos (2012), composta por uma introdução crítica, pela reprodução dos poemas em alemão e pelas suas versões em português. As concepções sobre tradução/transcrição que Augusto e Haroldo de Campos elaboraram, por mais interessantes que sejam, não são objeto de nossa análise, pelo que não nos aprofundaremos nelas. Nossas preocupações aqui são apenas viabilizar a leitura de Stramm aos não falantes de alemão e comentar, de passagem, aspectos relevantes das traduções/transcrições para elucidar sentidos, sem fazer dos comentários tradutórios o cerne de nossa análise, a qual versa sobre testemunho e expressionismo.

1 Introdução

[...] A tarefa primeira e mais nobre da análise da arte é a escolha das obras e, no indivíduo, a escolha das camadas em que se revela a personalidade; e, ainda, a verificação do equilíbrio da força e da plenitude delas. [...] A personalidade revela-se na sua expressão em linha, cor, tom, ritmo, palavra e métrica [...] (DREY, 2012, p. 145-146).

August Stramm (1874-1915) foi um poeta cuja produção está bastante associada ao chamado expressionismo literário alemão, se bem que o autor seja, por via de regra, um pouco menos lembrado no seio desse movimento artístico do que outros artistas provenientes das várias fases do expressionismo. Este, enquanto movimento plural, se desdobra em vários momentos com distintas ênfases e experimentações artísticas, o que permite problematizar a circunscrição demasiado estrita de Stramm em um movimento de tendências tão variadas ao longo do tempo – vide os elementos testemunhais que debateremos, que passam a vigorar nos poemas de Stramm e que o singularizam naquele contexto dos vários expressionismos.

Ademais, Augusto de Campos (2009, p. 11) declara, acerca de Stramm, ser ele um “anti-Rimbaud, em termos de precocidade”, pois começou a produzir poesia tardiamente em sua vida, mas ainda durante o primeiro expressionismo (1910-1914). Dos escassos escritos em prosa e verso de Stramm, destaca-se a poesia. Ela é composta de tão somente 64 poemas datados de 1914-1915 e quase todos divididos entre *Du* (1915), de tendência amorosa, e o póstumo *Tropfblut*³ (1919), que tematiza a Primeira Guerra Mundial, à qual Stramm sucumbiu em campo de batalha russo (no atual sudoeste da Bielorrússia).

Neste artigo, nosso objeto de investigação é parte dessa “poesia de guerra” de Stramm presente em *Tropfblut*, livro que é um desdobramento mais complexo, destacado e dramático do primeiro livro *Du* (SHEPPARD, 1985). Igualmente, o contato com os poemas de *Tropfblut* dá a conhecer uma faceta strammiana desiludida com o mundo pós-*Belle Époque*. Os poemas publicados em 1919, liricamente inquietantes e historicamente localizados, mas às vezes ofuscados pelos debates estetizantes ou formais (MERGENTHAL,

³ Andreas Kramer (2013) destaca que o título *Tropfblut* (literalmente “sangue de gota”) foi atribuído pelo editor e amigo de Stramm, Herwarth Walden, e “constitui uma inversão e uma truncagem da formulação mais familiar “*Bluttröpfen*” [“gota de sangue”], dando vida ao substantivo abstrato em homenagem às contorções da gramática poética de Stramm” (KRAMER, 2013, p. 49, tradução livre).

2015), merecem apreciação crítica renovada. Isso porque *Tropfblut* lega à posteridade um testemunho da barbárie europeia que Stramm viveu em primeira mão na Primeira Grande Guerra. Trata-se de uma obra que explicita, desde os títulos dos poemas, referências bélicas abundantes que não são de se ignorar, vide *Schlachtfeld*/"Campo de batalha", *Wunde*/"Ferida" e *Patrouille*/"Patrulha" (CAMPOS, 2009).

O intuito deste artigo é compreender a poesia expressionista e "de guerra" de *Tropfblut* enquanto *testemunho poético do horror*. Logo, este estudo contribui criticamente com uma antiga lacuna da fortuna crítica, já que as possíveis intersecções entre testemunho e expressionismo em Stramm não foram investigadas a fundo sequer pela crítica internacional. Na verdade, a crítica strammiana tem se debruçado mais sobre elementos formalistas do expressionismo do autor, porém sem conectá-los ou cotejá-los com um debate testemunhal.

Nas páginas a seguir, evidenciamos que o testemunho de Stramm se baseia na continuidade formal de marcas recorrentes de sua lírica, tais como: estrofes únicas e verticalmente extensas, versos em parataxe, economia de meios expressivos, sonoridade polissêmica, predominância de substantivos e verbos, uso de neologismos etc. Como bem constata Kramer (2013), Stramm, com tais marcas, deu sequência, ao seu modo, ao que já se praticava em termos de experimentações mais recorrentes no expressionismo literário. A diferença é que a poética de Stramm passa a ser dominada pelo contexto da guerra nos seus últimos escritos e os efeitos de sua produção ganham um pronunciado *teor testemunhal* – vide formulação teórica de Seligmann-Silva (2002).

Em paralelo, concebemos que os retratos poéticos da guerra, em Stramm, não servem simplesmente a um gozo estético da obra de arte – e Benjamin (2012) foi o primeiro a apontá-lo. Transgredindo as formulações estético-amorosas de *Du* (1915), a continuada experimentação formal do poeta em *Tropfblut* (1919) passa a ser uma contrapartida necessária da vivência simultânea na guerra, e não uma oposição a ela. Tais experimentações imprimem em *Tropfblut* uma formulação não convencional do horror: dá-se uma virada temática, que pressupõe uma politização da estética (BENJAMIN, 2012) já praticada por Stramm, mas que ganha contornos testemunhais a partir da Primeira Guerra – em oposição à leitura de parcela da crítica avessa a tal interpretação, que vai de Carpeaux (2013 [1964]) ao mais recente Kramer (2013).

Este artigo introduz algumas considerações teóricas testemunhais e uma revisão da fortuna crítica dos expressionismos e de Stramm. Propomos um diálogo com estudos de Stramm de diferentes procedências e recortes temporais com o fito de esboçar um entendimento do que a crítica tem refletido sobre o poeta. Depois, não sendo viável analisar em tão curto espaço todos os 31 poemas de *Tropfblut*, nosso recorte do livro verticaliza o debate em três poemas de representativo teor testemunhal: *Kampfflur*/"Zona de combate", *Krieggrab*/"Túmulo de guerra" e *Schrapnell*/"Projétil".

2 Entre crepúsculos e auroras: considerações teórico-críticas

Die Eisenbahnen fallen von den Brücken.
"Os trens de ferro despenham-se das pontes"
(HODDIS, Jakov van, 2012 [1911], p. 15).

A crítica literária, quer a de jornal, quer a acadêmica, tentou definir com frequência a força dos versos de August Stramm: por exemplo, como uma "quintessência do expressionismo" (RADRIZZANI E RADRIZZANI, 2001, s.p. *apud* CAMPOS, 2009, p. 14), porque "ninguém levou tão longe o expressionismo em literatura" — assim Alfred Döblin (1915 *apud* CAMPOS, 2009, p. 09) prestou tributo a Stramm em forma de carta. Também vale citar a assertiva de Michael Hamburger ([s.d.] *apud* CAMPOS, 1997, p. 118) sobre o poeta: "Suas palavras são uma organização abstrata que corresponde a seu estado interior; uma organização dinâmica, porém", na mesma medida em que tem muito de imprevisível.

Antes de adentrarmos o mundo agônico da poética de Stramm, é preciso situá-lo no apagar das luzes da *Belle Époque*, quando a Primeira Guerra Mundial estala e impõe ao carteiro recém-feito poeta as vestes do exército guilhermino.⁴ Stramm falece cedo na

⁴ O artigo de Silvia Mergenthal traz pormenores do intenso último ano de vida de Stramm: "Quando, em 1º de agosto de 1914, a Alemanha declarou guerra contra a Rússia, August Stramm foi convocado para o serviço militar; após cumprir um ano obrigatório no exército alemão, ele se tornou reservista e alcançou o posto de *Hauptmann* (capitão: o mais alto posto acessível para os civis). Ele viu uma primeira batalha em meados de Agosto, quando ele também serviu em um órgão administrativo por alguns meses. Em janeiro de 1915, Stramm foi transferido para as trincheiras da Picardia, no Fronte Oeste, e finalmente, em abril de 1915, para o Fronte Leste. Ao contrário da situação sem saída do Oeste — que, para soldados individuais, permitia períodos de descanso físico e mental atrás das linhas de combate — a linha de combate do Leste conseguia e de fato se deslocava rapidamente: como é evidente tanto nos registros oficiais do seu batalhão quanto nas próprias cartas de Stramm, ele estava continuamente em movimento desde o fim de abril de

guerra, mas não sem antes conservar por legado uma poética desafiadora, incômoda, que condensa sentidos e segue desafiando limites expressivos pela via de uma singular enunciação *expressionista*, conforme demonstrado nas citações do parágrafo superior.

O expressionismo é assim alcunhado pela primeira vez em 1911 com foco na pintura e só em 1913 pela crítica literária, conquanto o termo abarque centralmente produções de 1910 a 1922 (CHILDS E FOWLER, 2006). Ou seja, “no princípio era a cor, em seguida o verbo” (CAVALCANTI, 2000, p. 17), o que se confirma na obra mais associada ao expressionismo: *O grito* (MUNCH, 1893). Seja pela cor, seja pelo verbo, fato é que o movimento tendia a se opor ao neoclassicismo, este remanescente por força da nobreza monárquica, do imperialismo alemão e da burguesia ascendente. Contra todos eles, os expressionistas foram majoritariamente antirrealistas, antiburgueses (LAGES, 2002) e desconfiados do desenvolvimento capitalista que testemunhavam — e com razão, dado que todo o aparato recém-criado culminou nas novas tecnologias bélicas da morte.

Além do mais, “aquela geração de artistas nutria uma simpatia evidente pelos marginais da sociedade burguesa” (CAVALCANTI, 2000, p. 20), até porque muitos expressionistas se entendiam como marginais em tal sociedade, mesmo que parte considerável deles viesse de altas camadas burguesas e contra elas se revoltasse. Essa contradição é importante de se notar, pois é uma de muitas: como movimento plural, o expressionismo enfatizou distintas formas de artes, preferências estéticas e linhas de força ao longo do tempo e provavelmente é mais preciso falar em *expressionismos*, considerando sua sistematização fragmentada e vária.

O cosmopolitismo expressionista é outro fato de destaque. O movimento veio à luz em meio ao caldeirão cultural que fervilhava na Europa, estabelecendo influências recíprocas entre as demais vanguardas da virada de século. No caso específico de Stramm, a crítica já constatou, entre outras, a influência radical do futurismo de Marinetti (2012 [1912]), do qual Stramm extrai “a necessidade de abandonar a sintaxe a fim de liberar as

1915 até princípios de agosto e depois de novo, após uma breve licença que o levou para casa em Berlim, do meio de agosto em diante. Em 1º de setembro, ele foi morto em combate corpo a corpo nos pântanos de Rokitno, agora na Bielorrússia; no dia seguinte, ele foi enterrado no cemitério judeu de Horodec” (MERGENTHAL, 2015, p. 430-431, tradução livre). Optamos por reproduzir a tradução em prol da acessibilidade do texto aos não falantes de língua inglesa.

palavras, que podem afinal ser reconectadas conforme sua lógica inerente”⁵ (MERGENTHAL, 2015, p. 437, tradução livre).

Comparando umas vanguardas às outras, “o Expressionismo poético [é] ‘substancialmente apenas a filha primogênita’ das vanguardas europeias: um movimento ao mesmo tempo pioneiro e afim àqueles que lhe eram contemporâneos ou sucederam em anos imediatamente subsequentes” (LAGES, 2002, p. 158). Não obstante, a abertura cosmopolita à circulação de ideias, quando a tendência expressionista afluía sobretudo entre Berlim, Viena e Praga, ruiu com o advento da guerra, que interrompeu fluxos internacionais. De acordo com Lages (2002, p. 160), “também a produção poética [acabou] adquirindo uma feição mais política e socialmente engajada”⁶. Tal posição era mormente antibélica, embora alguns expressionistas vislumbrassem a transformação iminente como necessária e proveitosa. Claro que as trincheiras bem cedo minaram expectativas metafóricas ou literais (CHILDS E FOWLER, 2006) (conf. nota 10).

Entre as características predominantes no expressionismo, além das mencionadas, podemos citar: a ânsia por uma expressão livre e fluida “como uma impressão interior que se manifesta sob o impulso de uma intuição superior e ordenadora dos elementos de forma e conteúdo” (TELES, 2012, p. 141); a busca de um “‘equilíbrio’ abstrato estrutural, resultante que era do desequilíbrio de cada elemento da obra” (TELES, 2012, p. 141); o “caráter messiânico-idealista”, cujo *páthos* “irmanaria toda a produção numa lírica da solidariedade humana [...]” (LAGES, 2002, p. 172); mas também “um conjunto de variações sobre a mais radical emissão da voz humana, o grito” (LAGES, 2002, p. 166), no que esse grito tinha de pungente e desiludido (e nem sempre idealista, portanto). Outra

⁵ Em inglês: “*the need to abandon syntax so as to liberate words, which can then be reconnected according to their inherent logic*” (MERGENTHAL, 2015, p. 437).

⁶ A história literária consagrou uma cisão entre “dois expressionismos”: um, baseado na revista *Der Sturm*, era interessado no debate “puramente” estético das vanguardas europeias e outro, mais politizado, era ligado à revista *Die Aktion*. A vertente de *Der Sturm* ganhou proeminência por abrir caminho para investigações posteriores de Hugo Friedrich (1978) e críticos interessados na modernidade lírica, pois liam no expressionismo sinais da modernidade lírica de Rimbaud, Baudelaire etc. Em paralelo, a valorização dos simbolistas franceses instaura-se em detrimento da “poesia social e politicamente engajada do grupo ligado a *Die Aktion* que, num primeiro momento da recepção do Expressionismo, foi vista como mais representativa do movimento” (LAGES, 2002, p. 167). Quanto a Stramm, fora de cisões estanques, publicou poemas em *Der Sturm*. De acordo com Mergenthal (2015, p. 438, tradução livre), “os poemas de Stramm foram (e continuaram até os anos 1920 e 1930) quase inacessíveis – e incompreensíveis – para qualquer pessoa de um pequeno círculo de intelectuais, poetas e artistas de mesmo pensamento”. Nos anos seguintes, pouco ou nada repercutiram os *aspectos testemunhais* de *Tropfblut* (1919), que ganham centralidade neste artigo.

vez, é *O grito* de Munch (1893) que sintetiza a tendência expressiva de uma geração, inclusive de August Stramm.

Especialmente na poesia lírica, tais características tendem a exaltar-se, a começar pela recusa da alcunha “lírica expressionista”, que poderia evocar a velha poesia clássica, entendida por conservadora, como demonstra Kurt Hiller, nome central da vanguarda: “Que finalmente se pare de falar em ‘lírica’. Esta palavra cheira a nada e a alegoria; lembra uma lira em total vibração golpeada por dedos gordos e sentimentais de uma imagem feminina (musa)! (HILLER, 1911, s.p. *apud* CAVALCANTI, 2000, p. 25). Prefere-se, em aposta inversa, uma poesia arriscada, programática, engajada, criativa nas (re)formulações sintáticas e metáforas inauditas (CAVALCANTI, 2000), e Stramm ensaia seus escritos nessa tendência, dando forma desconcertante e desconcertada ao verso. À época, a recepção crítica dos expressionistas foi negativa e os vates da vanguarda já o esperavam: “Escárnio e incompreensão serão rosas nos seus caminhos” (MARC, 2012 [1912], p. 148). Mesmo assim, o expressionismo mantinha relação íntima com a poesia:

Não só durante o período inicial do expressionismo como também durante toda a década expressionista [de 1910], o novo movimento literário achou a sua expressão mais pura na lírica. Na poesia, os expressionistas eram capazes de dar ao sentimento e ao gesto, ao espírito e ao patos, à confissão e ao programa, à crítica do tempo e à esperança no futuro, a expressão que mais profundamente conduzia com a sua natureza (INSTITUTO GOETHE, [1983?], p. 13).

Se o expressionismo foi um conjunto de elaborações estéticas produzidas na *Belle Époque* por intermédio da qual tantos artistas dão a ver a derrocada moral de seu tempo, um ponto de encontro entre essa vanguarda e a teoria do testemunho parece salutar no desafio de compreender os tensionamentos de tais artistas e suas poéticas, a exemplo de Stramm. Por conseguinte, cabe conceituar o testemunho e em seguida debater os principais problemas de relacioná-lo à poesia strammiana. Pois bem: testemunho é entendido aqui como a expressão artística de um evento catastrófico que gera, em suas vítimas ou espectadores, a premência de representar o terror com fins vários: de compreendê-lo, de denunciá-lo, de superá-lo e/ou de que seja lembrado (SELIGMANN-SILVA, 2002).

Na representação da catástrofe, são frequentes lapsos, confusões, inconsistências e torções linguísticas (GINZBURG, 2017), que são, em fim de contas, expressões naturais da frágil memória humana instada à representação e atravessada pelo trauma. Portanto, quando examinamos testemunhos, com frequência estamos ante *estilhaços da rememoração*, e essa fórmula explica muitos procedimentos estéticos de Stramm, a exemplo da sonoridade significativa e da fragmentação sintática. Um problema advém disso: sabemos que Stramm já praticava seu experimentalismo formal antes do advento da Primeira Guerra (vide todos os poemas de *Du*), então como é possível defender seus procedimentos vanguardistas à guisa de traço testemunhal? Uma resposta pode ser encontrada na formulação benjaminiana, muito corrente no campo testemunhal, que contrapõe a *estetização da política à politização da estética* (BENJAMIN, 2012); ou seja, em combate à política massificada que se valia da estética para mobilizar afetos e angariar apoio popular, Benjamin defendia uma estética cada vez mais engajada, atravessada pela política, sem deixar de ser, substantiva e necessariamente, estética – e, enquanto tal, inquietação formal com a obra artística.

Nosso entendimento aqui defendido é que os poemas de *Tropfblut* operam uma politização daquela estética já praticada por August Stramm no início dos anos 1910. Essa politização não envolve uma cisão para com o tipo de experimentação formal que o poeta vinha realizando; envolve, primeiro de tudo, uma *virada temática*, em que a lírica amorosa cede lugar à poesia de guerra, apresentada de maneira monotemática a partir de então; em segundo lugar, tal politização ganha a forma de um *antibelicismo implícito* na recriação da experiência alienante e sensitiva da guerra moderna.

É sintomático que o conteúdo lírico de Stramm mude tão sensivelmente em um momento tão significativo. A guerra em que o poeta luta passa a ser sua ocupação primordial, e a poesia (escrita nos entrementes) o revela consumido pelo tema. Porém, é preciso reforçar: essa poesia se mantém em sua experimentação formal mesmo sob novo recorte temático, precisamente porque tal experimentação fornecia instrumentos úteis e pertinentes à elaboração testemunhal de Stramm, resiste às formas de representação padronizadas. A radicalidade e o deliberado estranhamento das formas, de matriz expressionista, mantêm-se, agora como estratégias de expressão da guerra vivenciada em

primeira mão pelo poeta; passam a servir a um novo propósito, que inexistia na poesia amorosa de *Du*.

De volta à teoria do testemunho, esta tem sido formulada majoritariamente a partir de duas vertentes nas últimas décadas: a vertente euro-estadunidense da *Zeugnis* (voltada aos relatos de vítimas e sobreviventes da *Shoah* na Alemanha Nazista) e a vertente hispano-americana do *testimonio* (centrada nos relatos de grupos minoritários e vítimas de ditaduras do continente americano) (SELIGMANN-SILVA, 2002; MARCO, 2004). Neste artigo, interessam-nos especialmente as considerações da primeira vertente, haja vista sua proximidade cultural com o contexto alemão (e apesar de sua formulação posterior à Primeira Guerra). No campo da *Zeugnis*, dialoga-se bastante com as formulações da Teoria Crítica (vulgo Escola de Frankfurt). Dela provém a assertiva adorniana (frequentemente mal compreendida) de que não é mais possível escrever poesia depois de Auschwitz – isto é, depois da *Shoah*⁷ (ADORNO, 2002). Ela gerou diversas respostas, filosóficas e líricas, daqueles que arriscam tentar dar voz às vítimas do horror e representá-lo dentro dos limites do factível e do ético – quando não abalam esses limites, outro tópico de interesse para a teoria do testemunho.

A primazia temática da *Zeugnis* e da *Shoah* no campo testemunhal pode ter o efeito de ofuscar outros eventos traumáticos, que devem ser seriamente discutidos e cujas vítimas merecem espaços de memória (SELIGMANN-SILVA, 2002). Um exemplo é a Primeira Guerra, em cujo contexto Stramm escreveu e que ganha destaque neste artigo pela carnificina que gerou, se bem que seja menos afamada do que a Segunda Guerra. Posto isso, uma tal releitura retroativa (ou seja, o recurso a uma teoria testemunhal tardia em relação à Primeira Guerra) pode levantar o problema do anacronismo: de fato, lançamos mão de reflexões teóricas que principiam no entorno da Segunda Guerra, mas cujas conclusões, percepções e proposições muito se aproximam de diversos outros eventos traumáticos, entre os quais a Primeira Guerra e genocídios anteriores e posteriores às teorizações (na Turquia/Armênia, na Bósnia, em Ruanda etc.). Há, enfim, certo deslocamento temporal da teoria aqui empregada, que restringe *em parte* sua vinculação

⁷ Eis a assertiva completa: “escrever um poema após Auschwitz é um ato bárbaro, e isso corrói até mesmo o conhecimento de por que hoje se tornou impossível escrever poemas” (ADORNO, 2002, p. 61). Não seria menos verdadeiro declarar a “barbaridade” de escrever um poema pós-Batalha de Verdun, a mais longa da Primeira Guerra Mundial. Aliás, na Inglaterra e na França, tal guerra é denominada a “Grande Guerra”.

à Primeira Guerra, mas certamente não na perspectiva ética que anima essa teorização nem no seu diagnóstico geral de eventos traumáticos como formalmente impactantes.

A propósito das representações do horror, seus limites seguem sendo um tópico espinhoso quando são abalados pelos relatos que as testemunhas insistem em escrever, e o caso de August Stramm não é estranho ao debate: sua lírica, de modo semelhante à de muitas vítimas de tragédias humanitárias, tende à clausura, ao soturno, ao incomunicável, o que torna delicada toda interpretação crítica. Desse modo, fica posta em questão a própria ideia de uma representabilidade em Stramm, isto é, a viabilidade mimética de uma poesia que aposta na antimimese como estratégia expressiva. Conforme veremos nos três poemas anunciados, Stramm ataca a ideia mesma de representação, mas, afinal de contas ainda empregando a *linguagem*, termina dando algum tipo de forma ao irrepresentável:

Representar a experiência da catástrofe em proporções tais como as que a História nos mostrou no século XX implica, necessariamente, uma *renúncia aos modos convencionais de representação*, pois estes seriam incapazes de preservar a singularidade da experiência e a perplexidade que deve acompanhá-la. *O questionamento dirigido ao estatuto da linguagem, dos modos de representação e das formas artísticas tradicionais, está ligado a uma busca de renovação da expressão* (GINZBURG, 2017, p. 216, grifos nossos).

De mais a mais, a teoria do testemunho e seu objeto de investigação abalam a tradicional separação crítica de artista e obra, afinal os testemunhos remetem à biografia, e não só à pura ficcionalidade e à construção narrativa. Dito isso, as narrativas são sempre reconstruções de eventos, e não os eventos eles mesmos, o que confere a todo relato testemunhal algum grau de ficcionalidade e de diferenciação entre autor e narrador, artista e obra. As definições se complicam se empregamos “testemunho” como termo-chave para analisar obras declaradamente ficcionais ou não escritas (visuais, musicais, teatrais etc.), nas quais as fronteiras entre a teoria artístico-literária mais tradicional e a teoria do testemunho se fazem mais permeáveis (FERRAZ, 2022). A poesia, compreendida aqui a de Stramm, é um caso exemplar de divergência teórica, razão pela qual se tem preferido definir o testemunho em poesia pela formulação teórica de um *teor testemunhal*:

A questão do testemunho tem sido cada vez mais estudada desde os anos 1970. Para evitar confusões, devemos deixar claro dois pontos centrais: a) ao invés de se falar em “literatura de testemunho”, que não é um gênero, percebemos agora uma *face da literatura* que vem à tona na nossa época de catástrofes e que faz com que toda a história da literatura — após duzentos anos de auto-referência — seja revista a partir do questionamento da sua

relação e do seu compromisso com o “real”. Nos estudos de testemunho deve-se buscar caracterizar o “*teor testemunhal*” que marca toda obra literária, mas que aprendemos a detectar a partir da concentração desse teor na literatura e escritura do século XX. Esse teor indica diversas modalidades de relação metonímica entre o “real” e a escritura; b) em segundo lugar, esse “real” não deve ser confundido com a “realidade” tal como ela era pensada e pressuposta pelo romance realista e naturalista: o “real” que nos interessa aqui deve ser compreendido na chave freudiana do *trauma*, de um evento que justamente resiste à representação (SELIGMANN-SILVA, 2005, p. 85).

O teor testemunhal, tal como entendido acima, não vai sempre e necessariamente na contramão das tendências líricas modernas – não raro até as aprofunda. A poesia vanguardista alemã, por exemplo, segundo Rosvitha Friesen Blume (2012), se insere na tradição da modernidade lírica europeia, entre cujas características consta sua tendência à impessoalidade, à compactação e ao alheamento social (FRIEDRICH, 1978), à posição “fora de si” do sujeito lírico (COLLOT, 2004) e ao mascaramento desse mesmo sujeito (HAMBURGER, 2007). Contudo, quando nos deparamos com a lavra moderna de Paul Celan, Wisława Szymborska, Mahmud Darwish, Sophia Andresen e Aimé Césaire, verificamos que há vertentes líricas (por vezes num só poeta) destoantes do que a teoria tem enfatizado como símbolo de modernidade, e assim as generalizações da teoria caem por terra. Em alguns desses e de outros casos, o teor testemunhal pode ser evocada para debater ora a manifestação decidida do sujeito que fala nos poemas, ora seu aparente sumiço; ora os vínculos assumidos com o tempo presente, ora as inquietações com o passado traumático.

Em visto do exposto, vê-se que o impacto dos testemunhos cobra revisão das categorias assentes de análise literária. Na poesia, mais que noutras formas de arte, houve resistência à revisão crítico-teórica, a qual se abranda à medida que a experiência histórica traumática se revela elucidativa, quando não incontornável, para refletir sobre diversas poéticas modernas (FERRAZ, 2022) à margem da história literária oficial. O problema da lírica que testemunha, mais bem resolvido na Europa pós-*Shoah*, impacta as reflexões literárias no contexto brasileiro, cuja crítica literária se debruça cada vez mais sobre o testemunho e o teor testemunhal como categorias de análise. Nosso interesse por August Stramm se dá nesse amplo quadro de revisão teórica, assumindo a evidência de que *Tropfblut* é uma elaboração estilhaçada e de teor testemunhal do último ano de vida do poeta, o qual mobiliza elementos típicos da poesia moderna para extremá-los experimental e testemunhalmente a partir de sua vivência em campo de batalha.

3 “O horror ceifa selvagante os cegos”⁸: análises líricas

Um primeiro ponto a ter em mente neste estudo é que Stramm nunca afirmou ter escrito testemunhos em forma lírica, muito menos produziu libelos antiguerra paralelos:

[...] Não existe evidência de que Stramm considerasse que ele mesmo escrevia poesia antiguerra ou de que seus poemas fossem vistos por seus contemporâneos como críticas à guerra. Nenhum desses poemas infringiu as normas da censura: de todos os poemas de Stramm publicados em *Der Sturm*, houve somente um, *Feuertafe*, que causou um escândalo na imprensa (uma tempestade em copo d’água), e não por seu posicionamento político, mas por causa de sua suposta incompreensibilidade até o ponto do sem sentido ou “*Blödsinn*”⁹ (MERGENTHAL, 2012, p. 438, tradução livre).

Dito isso, nada obsta investigar os poemas sob a chave de leitura proposta, já que há indícios suficientes para apoiar as interpretações de base testemunhal, sendo a biografia de Stramm e o teor testemunhal de seus poemas os *indícios* mais destacados de um antibelicismo implícito e derradeiro¹⁰. Inclusive a escolha das testemunhas de silenciar sobre certos tópicos ganha contornos significativos para a teoria testemunhal. O silêncio das vítimas, impostos pelas contingências históricas, pode ser objeto de reflexão dos investigadores, desde que baseados em uma ética da rememoração e na coerência para com os escritos testemunhais em estudos. Nessa esteira, diferentemente de Mergenthal (2012), entendemos que a ausência de uma declaração antiguerra formal de Stramm não é uma negação do caráter político ou testemunhal; a já apontada e totalizante

⁸ Em alemão: “*Blinde schlächtert wildum das Entsetzen*”, trecho de fechamento do poema *Sturmangriff* “Assalto” na tradução de Augusto de Campos (2009, p. 62-63). O poema pertence à obra *Tropfblut* (1919).

⁹ Em inglês: “*there is no evidence that Stramm considered himself to be writing anti-war poetry or that his poems were regarded by his contemporaries as critical of the war. Nor did any of these poems fall foul of censorship regulations: of all the Stramm war poems published in Der Sturm, there was only one, ‘Feuertafe’, which caused a (storm-in-a-teacup) scandal in the press, and not because of its political attitudes but because of its alleged incomprehensibility, to the point of meaninglessness or ‘Blödsinn’* (MERGENTHAL, 2015, p. 438).

¹⁰ Em sintonia com parte da geração expressionista, Stramm teve reações iniciais positivas à “interpretação de Salomo Friedländer da Guerra como um período de purgação dentro de um processo cíclico de destruição e renovação” (SHEPPARD, 1985, n.p., tradução livre). No entanto, entendemos que os escritos líricos de 1915 indicam uma opinião posterior e diametralmente oposta de um Stramm que experienciou a *guerra real*. O estudo de Sheppard (1985) demonstra como se opera essa revisão ideológica de Stramm ao longo de suas epístolas: na forma de um “*gap*” entre ideais originais e implicações da experiência bélica.

virada temática operada em *Tropfblut* já evidencia *per se* um novo posicionamento ético em sintonia com sua estética expressionista pregressa.

Entre os críticos dessa vanguarda, Otto Maria Carpeaux (2013 [1964]) é bem pouco lisonjeiro com os “gritos inarticulados” da primeira geração expressionista a que Stramm pertencia. Para o crítico austríaco, parece ser “altamente artístico” (CARPEAUX, 2013 [1964], p. 205) apenas aquele poeta que mobiliza recursos em um estilo amadurecido e multirreferenciado. E exatamente nisso a teoria do testemunho tem a contribuir diversamente: ela reconhece, na irracionalidade, na obsessão temática e na inarticulação sintática expressionistas, os sinais de um trauma latente.

A linguagem retorcida e rompida até o neologismo e a estrutura “estenográfica” da lírica de Stramm (CAMPOS, 1997) fazem da própria impossibilidade de articular um testemunho estilhaçado, no fundo, a sua matéria poética testemunhal. Não por tomar como dada tamanha impossibilidade, e sim pelo desafio de ousar escrever o que não se cria possível de traduzir em palavras: o irrepresentável da guerra. Por conseguinte, como forma predileta de Stramm e de boa parte da sua primeira geração expressionista, os gritos e os estilhaços oportunizaram (mais interessante do que o acabamento rigoroso de poetas outros) um modo coletivo, mesmo que implícito, de tentar dar vazão (meta)linguística à experiência das zonas de combate, como no primeiro poema que comentaremos abaixo.

3.1 *Kampfblut*: poesia em desconcerto

E o poema seria com isso o lugar em que todos os tropos e metáforas querem ser levados *ad absurdum* (CELAN, 1999 [1960], p. 180).

KAMPFFLUR

Glotzenschrecke Augen brocken wühles Feld
Auf und nieder
Nieder auf
Brandet
Sonne
Steinet Sonne
Und
Verbrandet.

ZONA DE COMBATE

Assombrolhos esquadrinham campos rotos
 Acima abaixo
 Abaixo acima
 O sol
 Explode
 O sol pedra
 E
 Desexplode.
 (STRAMM, 1919 *apud* CAMPOS, 2009, p. 80-81)¹¹.

Nesse primeiro poema e nos vindouros, predomina uma estrutura paratática e “o foco dos poemas de Stramm recai, portanto, na frase individual – com frequência uma frase reduzida a uma combinação básica de sujeito-verbo ou de sujeito-verbo-objeto”¹² (MERGENTHAL, 2015, p. 436, tradução livre). Importa notar o quanto os versos se esticam mediante o esfacelamento das frases, dando no referido caráter “estenográfico” que Haroldo de Campos (1997) tanto acertou em perceber. Devido a tal caráter, a pequenez de cada verso impõe uma aceleração da leitura, como no registro afoito de um estenógrafo que deve registrar a mensagem a ser passada adiante. Note-se que a metáfora de Campos inclusive se coaduna com nossa leitura testemunhal, já que o jogo expressionista de desmantelamento do verso pelo poeta-estenógrafo faz do mesmo verso o veículo de uma transmissão urgente: o testemunho da guerra.

Antecedendo em décadas a linguagem codificada virtual, o registro estenográfico conduz à prática apressada de abreviações-padrão entre os profissionais da área e, de idêntico modo, o imperativo do testemunho se configura no texto strammiano à maneira de uma linguagem cifrada, que demanda leitura atenta aos códigos próprios do universo lírico. A diferença é que a estenografia assim funciona a fim de apressar e de popularizar o acesso aos textos de quem se encontra distante no espaço; já o testemunho lírico de Stramm resiste aos “modos convencionais de representação” (GINZBURG, 2017), muito provavelmente por temer banalizar descritivamente as cenas da guerra para seus leitores.

¹¹ Dado que este artigo tece alguns comentários paralelos sobre as versões em alemão e em português brasileiro dos poemas de August Stramm, optamos por sempre reproduzir ambas as versões no corpo do texto, uma seguida da outra, em vez de apenas citar a versão alemã como nota de rodapé. Essa escolha dá ao leitor uma dimensão mais clara das formas poéticas adotadas por Stramm na língua materna em que escreveu. Como já afirmado anteriormente, é a versão em alemão a que mais interessa a este estudo.

¹² Em inglês: “*The focus in Stramm’s poems is thus on the individual sentence – often a sentence reduced to a basic subject-verb or subject-verb-object combination*” (MERGENTHAL, 2015, p. 436).

Poemas como *Kampfflur*, de formulação obscura, sopesam cada escolha lexical. Cada uma ganha efeitos de sentido agigantados a fim de que o verso se sustente com tão poucas palavras, em um procedimento que arrisca perda (ou pretensiosismo) de força expressiva – há até quem o identifique com potencial poesia ruim. É que, no lapidar de sua poética, Stramm constantemente dissipa excessos: mantém apenas rara pontuação e omite quase todo artigo que precede substantivos (um modo de dar-lhes gravidade, e/ou ressonância). Se os poemas de *Du* compreendem versos e estrofes maiores, nos escritos de *Tropfblut* até a extensão média dos poemas se reduz e os versos aparentam ser menores, dando a impressão de um mais intenso “impulso vertical” (SHEPPARD, 1985).

Em *Kampfflur*, estamos ante um aparente balbucio, a começar pelo primeiro verso de consonâncias labiais, como numa sonoridade semialiterante regressiva ou “em desmonte” (de [b] para [v] e [f] em *brocken wühles Feld*). Essa sonoridade é recriada em português na alternância de sibilantes em [s] com a vibrante simples [r] a fim de continuar evocando, como no verso alemão, o caos e os ruídos da zona de combate que intitula o poema. Ainda no verso inicial, associado a *Augen* “olhos”, *Glotzenschrecke* é um adjetivo forjado por Stramm, processo comum em sua poesia em função da relativa liberdade morfológica do alemão de combinar palavras. Trata-se da junção de *glotzen* (“encarar”, “olhar fixamente/furtivamente” etc.) com *Schrecke* (“sustos”, “espantos” etc.), o que dá na ideia aproximada de um “olhar cheios de pavores”. Campos (2009) recria isso com o neologismo “assombrolhos”, bom indicativo do estado de ânimo de seu impreciso dono.

No poema, a subjetividade lírica não se evidencia a não ser, talvez, pela metonímia dos *Glotzenschrecke Augen*. Pertencendo a um eu-lírico elíptico ou a um terceiro, tais olhos seriam sugestão de que, tal como os campos de batalha estão *wühles* “rotos”, também a figura dona dos “assombrolhos” se estilhaça, se diminui ao mínimo físico, perde-se em meio ao movimento da guerra. Mas poderia essa figura sobreviver íntegra depois do horror que testemunhou? Perceba-se ainda a grande extensão do verso inicial, a qual contribui para a ideia de solidão ou perdição da experiência em tão amplo campo – tanto é que Kramer (2013) alega que em *Kampfflur* jamais se logra formar uma imagem mental totalizadora do campo. Semelhante à própria estrutura do poema, a visão que nos conduz aqui se estilhaça. Há apenas *flashes* que resistem à representação objetiva.

A impressão de balbucio desconcertado retorna nos versos seguintes. Curtos e espelhados, (re)direcionam-nos o olhar sempre para os mesmos rumos que os *Glotzenschrecke Augen*. Estabelecem-se dois planos de observação: um plano alto (o do sol dos próximos versos) e um plano baixo (o da zona de combate, em que os “assombrolhos” não conseguem demorar o olhar). No calor da batalha, todavia, os planos se vão fundindo, e o modo de o dono dos “assombrolhos” se situar é buscando uma orientação vertical básica, mas já quase incerta. Tanto é que a demarcação distintiva dos planos no segundo verso, o aditivo *und*, desaparece no terceiro verso, justo quando os referenciais trocam de posição e parecem confundir-se mais ainda. Esse microtrabalho de sintaxe desfigurada e refigurada dá testemunho do desconcerto espacial de estar em pleno combate. Trata-se de expressões estilhaçadas em busca de direcionamento, pelo que confirmam que “a poesia de Stramm é uma luta entre forças que conduzem a uma anarquia sintática e um desejo de prevenir essa anarquia”¹³ (SHEPPARD, 1985, n.p.).

Nos versos finais, o balbucio toma a forma de uma repetição na diferença. Há uma obsessão com o astro-mor nada estranha ao expressionismo, que, apesar da preferência pelas cenas soturnas, as representa muitas vezes na alternância instável com o mundo solar – vide os crepúsculos e as auroras de *Du*. Não só em Stramm, mas em boa parte do expressionismo, tais cruzamentos e entrechoques são *topoi* de grande força e sentido:

Sob inúmeras formas e em diversas variações, essa constante sobreposição de ambivalências ou duplicidades parece ser um elemento típico das manifestações artísticas da modernidade que se evidencia com força nas manifestações artísticas expressionistas, e em especial na literatura e na poesia (LAGES, 2002, p. 166).

Veza ou outra, a poesia expressionista subverte a figura solar: em *Kampfflur*, o sol não mais remete ao aconchego, ao prazer estival, à vida nascente dos campos; ele é sujeito e agente de explosões, de aniquilações e de uma conversão neológica em pedra (*Steinet*). Por conseguinte, com alto e baixo imiscuídos, a figura do sol é polissêmica. Por um lado, o sol pode ser ainda aquele do alto e converter-se em ameaça por não mais acolher a vida. Nesse viés, o astro-rei “explode”, “[em]pedra”, “desexplode”; enfim, pode matar, ferir ou ao menos desnortear os “assombrolhos” na zona de combate. Por outro lado, o sol pode

¹³ Em inglês: “*Stramm's poetry is a struggle between forces which make for syntactical anarchy and a desire to prevent that anarchy*” (SHEPPARD, 1985, n.p.).

estar no plano baixo e metaforizar explosões de bombas e tiros que circundam os “assombrolhos”, alternando-se por todos os lados e demolindo toda percepção de tempo, espaço e ordem. Vemos aqui como Stramm opera com um elemento imagético de raiz expressionista e que, simultaneamente, testemunha a ação da guerra, seja pela subversão dos signo solar, seja pelo processo intenso de metaforização.

Verbrandet é a culminância de uma lista de ações solares. Em alemão, o verbo *branden* pode ser traduzido, a depender do contexto, por “bater”, “arrebentar”, “quebrar”, “destruir” ou até “queimar” (afinal vem de *Brand* “incêndio”); quando prefixado com *ver-*, passa a indicar o desfazimento da ação descrita. Campos (2009) recria esse neologismo com “desexplode”, que à primeira vista se identifica com uma explosão que se destrói ou se reverte (uma “desexplosão”, como em uma sucessão de explosão e silêncio); sonoramente, lembra um amálgama de “desespero” com “explode”. Em qualquer das opções, resta uma suspensão de sentidos ou uma imprecisão interpretativa pelo desvirtuamento dos signos, que é consequência da destruição provocada pela experiência da guerra. Na conversão solar em explosão e em pedra e na imagem inquietante do astro-rei que “desexplode”, o sol sumariza uma imaginação do horror outrora impensável para a qual apenas um neologismo à Stramm deu forma justa.

Em *Kampfflur*, o teor testemunhal opera com um encadeamento de ações antimiméticas e com um desmonte-reconstrução da língua (SHEPPARD, 1985). Essa recriação atmosférica, deliberadamente caótica e incômoda, implica um posicionamento aversivo ao próprio estado de guerra desde o princípio do poema, que desenvolve o tatear testemunhal dos “assombrolhos” mediante múltiplos recursos: “lapsos, suspensões de sentido, elipses, expressões fragmentárias [que, em textos testemunhais,] ocupam o espaço da representação da destruição” (GINZBURG, 2017, p. 203). Já ao fim, sem escapatória, os “assombrolhos” têm o mundo à sua vista e a si próprios abalados pelo que “desexplode” – com um significativo e único ponto final no poema.

3.2 *Krieggrab*: poesia em memória

so unendlich viel Tod in mir, Tod und Tod
 “tanta e tão infinita Morte em mim, Morte e Morte”
 (STRAMM, 06 de outubro de 1914
apud SHEPPARD, 1985, n.p., tradução livre).

A desapareição do eu é recorrente em poemas de Stramm. Em alguns casos, até se pressupõe um eu pela interlocução; noutros casos, como no poema a seguir, nenhum eu se manifesta em absoluto, evocando o prototípico sujeito moderno (FRIEDRICH, 1978). Em casos “friedrichianos”, descrições sucintas pintam quadros descritivos, poeticamente concentrados, vazios de subjetividade na aparência. Entretanto, é salutar recordar que a teorização de Friedrich (1978) se descola de qualquer politização do debate estético (que Benjamin (2012) ou Adorno (2002) realizaram), funcionando a teorização de Friedrich (1978) muito mais como um elogio ao esteticismo. Em sua investigação, tal autor diagnostica corretamente *uma* (e não exclusiva) tendência da lírica moderna à dessubjetivação e ao hermetismo poético; mas, bem diferente do que o autor defendia, nem toda poesia moderna segue esse caminho, nem toda lírica de teor testemunhal. August Stramm é um exemplo peculiar em que tais tendências realmente se cruzam e, assim, abre questões importantes. Por exemplo, que espaço resta à subjetividade estilhaçada que não a reinvenção do real mediante a concretude de substantivos-agentes? Observemos essa tensa reinvenção em *Krieggrab*:

KRIEGGRAB

Stäbe flehen kreuze Arme
Schrift zagt blasses Unbekannt
Blumen frechen
Staub schüchtern
Flimmer
Tränet
Glast
Vergessen.

TÚMULO DE GUERRA

Estacas imploram braços em cruz
 A escrita teme o pálido imprevisto
 Flores desafiam
 Pós se encolhem

Lágrima
Treme
Espelha
Esquecer.
(STRAMM, 1919 *apud* CAMPOS, 2009, p. 78-79).

Mergenthal (2015) define bem o texto como um *obituário* e seu título, *Krieggrab*, antecipa a chave de leitura lapidar para o vocabulário mínimo que compõe o poema. Sem explicitude subjetiva, no poema se observa um túmulo, também sem que se saiba de quem, nem de qual lado da guerra, nem de quantas pessoas é (se por acaso se tratar de cova coletiva). Não encontramos no poema marcadores diretos que o vinculem ao contexto da Primeira Guerra Mundial; não obstante isso, a especificidade de *Krieggrab*, quando vinculado a tal guerra, provém do contexto testemunhal (isto é, do recurso à biografia de Stramm) e, vale dizer, da modernidade das formas adotadas — muito menos que de marcadores circunstanciais imprecisos.

As estacas, substantivos-agentes, deixam ver um hipotético caráter improvisado do túmulo demarcado às pressas. A construção de abertura envolve *kreuze Arme!* “braços em cruz”, os quais descrevem a disposição perpendicular das estacas e se prestam à função de objeto direto do verbo *flehen!* “implorar”. Uma leitura do trecho indica que são as próprias estacas as suplicantes em formato de cruz; outra leitura é que as estacas informes suplicam por braços acolhedores ou por alguém que lhes dê o formato cruzado tumular. De saída, portanto, o poema joga com pluralidades de sentido. Elas são mostra de que as imagens fugazes da guerra em Stramm são expressões diminutas, polissêmicas e potentes da linguagem poética que testemunha quando não encerra interpretações fechadas. Reconhecemos nessa dinâmica polissêmica não só um elemento de expressão literária, mas também um teste dos limites do que a linguagem, sob o peso da guerra, é capaz de expressar.

A proveitosa variedade de sentidos ressurgue no segundo verso. Ele fala de uma hesitação por parte da *Schrift!* “escrita” perante um *Unbekannt!* “imprevisto”, na tradução de Campos (2009), mas também um substantivo neutro que significa “desconhecido”. Com a inicial capital substantivadora, *Unbekannt* pode ser o todo abstrato que não se conhece, não se sabe, não se prevê, bem como pode indicar uma personificação em função do adjetivo *blasse!* “pálido”. Isto é, em primeiro lugar, a escrita pode temer o “pálido

imprevisto” que é a *morte*, essa visita cuja chegada não prevemos com exatidão (por isso a escolha acertada de Campos (2009): “imprevisto”), esse mistério em estado absoluto, cuja adjetivação destaca a coloração pálida cadavérica, tão cara ao expressionismo. Em segundo lugar, eis a leitura que a tradução precisou atenuar: a de que a escrita teme um pálido “ser desconhecido”, o próprio *morto*, reconhecido como tal pela palidez aparente e pelo túmulo frente ao qual o eu-lírico está. Mesmo que mais literária, tal construção é possível para indicar uma pessoa, embora o termo mais comum fosse *der Unbekannte(r)*.

O caráter testemunhal do poema instiga mais ponderações. A escrita receia aquilo que lhe escapa, que não apreende, que a guerra torna palpável e cotidiano sem se permitir defini-lo, *blasses* / “pálido” que é. Nesse sentido, o poema aborda mais que a morte onipresente na guerra: no fundo, ele pensa sobre a impropriedade humana para dar forma escrita a seus temores. O homem carece de palavras ou, se as tem, não lhe é simples descrever *a morte/o morto* em sua materialidade asquerosa. É verdade que “Uma carniça”, de Baudelaire (2004), abriu alas à pluralidade de matérias poéticas, todavia Baudelaire não escreveu na guerra como Stramm. No olho do furacão, a urgência de representar a catástrofe é um desafio a mais antes que o poeta seja arrastado pelo *imprevisto*. Em tempo, o temor da escrita diante do túmulo pode ser sinal da ausência de inscrição lapidar *sobre* o túmulo, fazendo deste cova anônima. Sob tal ótica, o anonimato da cova é sinal da imprecisão de quem e de quão incontáveis são os esquecidos.

Na sequência, há imagens opostas de flores e pós bem à maneira expressionista, mas recriadas em português com formas verbais, e não com adjetivos como no alemão. No túmulo, “flores” são *frechen* / “atrevidas” ao crescer, pois “desafiam” com vida o espaço mórbido do *Unbekannt* / “imprevisto”; já “pós” são *schüchtern* / “tímidos”, na medida em que “se encolhem” no túmulo. Note-se ainda o desabrochar das flores perceptível na ênfase nas consoantes labiais [b] e [f] (*Blumen frechen*), que se mantém em português (“Flores desafiam”), ao passo que o recolhimento dos pós, aliterado em alemão com a fricativa pós-alveolar [ʃ] em *Staube schüchtern*, é reconstruído em português brasileiro com a assonância da vogal aberta [ɔ] em “Pós se encolhem”.

No plano semântico, Kramer (2013) entende “flores” e “pós” como elementos animados e contrastantes com o cenário de morte. Efetivamente, as figuras são sugestivas de uma dinâmica cíclica, em que a vida das flores ganha vigor graças e sobre o espaço da

morte, alimentado pelos pós. Estes são imprecisos, porque também polissêmicos: seriam a poeira da guerra testemunhada? Seriam restos dos que sucumbiram, que do pó ao pó tornaram? Por sua vez, a princípio clichê, a imagem poética das flores ganha em complexidade por tomar parte no ciclo da vida, potencial sintoma de uma dinâmica minimamente esperançosa comum à primeira geração expressionista: sua poesia, para Carpeaux (2013 [1964], p. 181), grita “na noite do desespero — mas será, esperam, uma noite antes da aurora. Eis o espírito do Expressionismo de 1910”.

Os versos de encerramento reduzem a expressão ao mínimo, um indício da busca do poeta por elaborar o *Unbekannt*/“imprevisto” da morte pela economia densa de meios. Cada verso elenca uma palavra distinta e algo imprecisa — e imprecisa porque pode tratar-se de verbo substantivado pela inicial maiúscula ou de verbo em várias conjugações (imperativo formal, particípio ou presente do indicativo). As traduções do poema têm abertura para experimentar entre dar aos termos formato mais verbal, como faz Campos (2009), ou substantivo. No plano imagético, os três primeiros versos comunicam-se na sugestão de uma cintilância lacrimal e especular: algo se reflete ali. Esse algo é o polissêmico *Vergessen*: “esquecer”, “esquecido”, “esqueça” (formal) ou “esquecimento”.

Disso provém um tema destacado do campo testemunhal: o esquecimento como consequência do trabalho de recordar. A falta de memória costuma ser vista como ameaça maior, à qual Stramm responde com sua poesia da guerra. Em sentido inverso, o excesso de memória compromete o prosseguimento da vida, motivo pelo qual o objetivo da recordação (ou melhor: de sua elaboração) é paradoxalmente o esquecimento (SELIGMANN-SILVA, 2022). Há, por certo, o perigo do esquecimento mal resolvido, o do trauma que se recalca irresoluto e retorna involuntariamente. É quando o esquecimento, em vez de *dever*, surge como *perigo* histórico que a rememoração combate. No poema, a lágrima cintilante diante do túmulo sintetiza tais aporias, e o “sumiço” do eu-lírico deixa aberto a quem cabem as responsabilidades do recordar: só a ele e/ou a nós? Em busca de uma alteridade e de comunicar o indizível, o poema faz-se expressão-limite, renitente contra o vaticínio da escrita atemorizada e do vão esquecer. Ele se escreve convertido em

“túmulo de papel” (GAGNEBIN, 2009)¹⁴, desafiando, como as flores, a que o visitemos em respeito aos falecidos.

Por fim, convém mencionar que o expressionismo é devedor do romantismo alemão e do *Sturm und Drang* “Tempestade e Ímpeto”. Isso explica a recorrência de motivos da natureza na lira de Stramm, convertendo o visual em aspecto decisivo da sua estética vanguardista, já que “o universo total do artista expressionista torna-se a visão” (EDSCHMID, 2012 [1918], p. 149). No entanto, a visão não representa bem o *único* sentido forte de nosso artista; em Stramm, é justo falar de um “cogente impacto de palavras — táctil-sonoro”, como declara Haroldo de Campos (1997, p. 115). A dinâmica paratática de *Krieggrab* apenas insiste no desconcerto com palavras e sintagmas de aparência solta e em entrechoque, convertendo o par tato-audição em sentidos strammianos imbricados quando a visão instaurada é demasiado turva para ser translucidamente mimética. No fundo, o jogo com o sentido da audição também cumpre uma função testemunhal: por jogos sonoros mais discretos do que as imagens estilhaçadas, a audição *evoca, em vez de representar translucidamente*, o que é o estar na guerra. Há nisso uma aversão à experiência da guerra, formulada por imagens em vez de um posicionamento explícito.

3.3 *Schrapnell*: poesia entre balas

Sintamos o impacto dos sentidos no poema *Schrapnell*. O título nomeia a munição que, uma vez atirada, se estilhaça como os fragmentos de um mesmo *projétil*, por isso a opção de Campos (2009) por essa tradução do título em lugar de uma alternativa equivalente como, hipoteticamente, “Estilhaço(s)”. Certamente se perdeu a referência ao nome do armamento, talvez pouco óbvia ao falante de português, entretanto ainda fica em ênfase a referência armamentista no título “Projétil”, enquanto o hipotético “Estilhaço(s)” destacaria os efeitos da arma mais do que a arma ela mesma. Curioso é que o poema dê

¹⁴ Remetemo-nos à polissemia e à etimologia da palavra grega *sèma*, conforme debatida no seguinte trecho: “Jean-Pierre Vernant [1989, p. 70-3] lembra que a palavra *sèma* tem como significação originária a de ‘túmulo’ e, só depois, a de ‘signo’. Pois o túmulo é signo dos mortos; *túmulo, signo, palavra, escrita*, todos lutam contra o esquecimento” (GAGNEBIN, 2009, p. 112).

contornos aos efeitos do projétil no espaço e no corpo, e não ao próprio armamento lançado. Enfim, ao poema:

SCHRAPNELL

*Der Himmel wirft Wolken
Und knattert zu Rauch.
Spitzen blitzen.
Füße wippen stiebig Kiesel.
Augen kichern in die Wirre
Und
Zergehren.*

PROJÉTIL

O céu lança nuvens
E estala em fumaça.
Faíscas riscam.
Pés roçam pós.
Olhos casquinam no caos
E
Desesguelham.
(STRAMM, 1919 *apud* CAMPOS, 2009, p. 72-73).

Dos poemas sob análise, *Schrapnell* é o que mais explora a sonoridade significativa, pelo que é pertinente esmiuçar a quantidade de elementos sonoros que lançam o poema em plena batalha, sendo a associação de imagens e sons a chave “táctil-sonora” por meio da qual o poema presta testemunho da guerra. Conforme Blume (2012, p. 13), “uma das características marcantes dessa poesia [moderna] é sua profunda consciência linguística, a reflexão sobre a linguagem, a inovação a partir desta e ao mesmo tempo seu ceticismo com relação a ela”. Sem dúvida, *Schrapnell* explora todas essas dimensões, que vão das potencialidades sugestivas da palavra às suas limitações representacionais, que o poeta insiste em desafiar. Aliás, um excerto epistolar de Stramm confirma o quanto seu poeitar carregava vivências bélicas simultâneas à escrita:

E, no meio disso, o uivo da artilharia pesada, como feras selvagens. Você não consegue sequer imaginar. Agora mesmo uma está soluçando sobre a minha cabeça. Mal se pode olhar para cima. Às vezes é como se o céu inteiro fosse um único soluço, choro e uivo impotente (STRAMM, 4 de fevereiro de 1915 *apud* SHEPPARD, 1985, n.p.)¹⁵.

¹⁵ Em alemão: „Dazwischen das Geheul der schweren Artillerie, wie wilde Tiere. Du kannst dir das gar nicht vorstellen. Eben schluchzert eine über mich fort. Man sieht kaum mehr auf. Es ist manchmal als ob

Tenhamos essa descrição de sons em mente ao retornar ao primeiro verso: importa nele observar as consoantes labiais [m], [v] e [f], recriadas com consoantes fricativas sibilantes [s] e com sonoridades nasais em português, que emulam as nuvens de fumaça quando do estouro da arma. Em contraponto, no segundo verso, o estalar do céu em fumaça é representado pelas vogais em [a] tanto na versão alemã quanto na versão em português brasileiro, e o estouro do projétil se faz ouvir na oclusão sucessiva das consoantes [k] e [t] de *knattert*. Já as duas palavras do terceiro verso são tão semelhantes que rimam internamente: *Spitzen blitzen*. Sua sonoridade fina cintila na bela recriação de Campos (2009), cujo caráter fricativo é mantido junto à assonância da tonicidade em [i]: “Faíscas riscam”.

No quarto verso, as aliterações labiais e as assonâncias alteadas ([y], [i] e [ɪ]) ressoam o roçar de pés no chão, sendo que, no quinto verso, se dá um jogo semelhante de vogais alteadas e ainda há uma aliteração dorsal em *Augen kichern*, a que Campos (2009) dá forma sonora parecida em “casquinam no caos” (grifos nossos). O verbo *kichern*, sem tradução direta, descreve o ato de “rir baixo/com os dentes semicerrados”, porém Campos (2009) opta pela expressão “casquinar”, que só recupera em parte o riso de *kichern* (sem seu fechamento). Uma vez que o sujeito do verbo são os olhos, conclui-se que a expressão alemã metaforiza, nas vistas franzidas, um semicerrar dos olhos para melhor enxergar, ação que se executa com esforço e/ou a contragosto.

Kramer (2013, p. 49) lê sinais de “histeria e loucura” nessas figurações do olhar atordoado, o que é bem-vindo em nosso entendimento testemunhal: “histeria e loucura” podem funcionar como uma expressão extremada de traumas irresolutos da guerra. Como “estamos fora de um campo convencional de mimese e nos situamos em uma perspectiva em que a posição de enunciação é decisiva” (GINZBURG, 2017, p. 182), a desapareição do sujeito lírico, neste e nos demais poemas, ou sua atenuação profunda em metonímia são sintomas da perda da razão na experiência bélica e do autorreconhecimento enquanto sujeito total. A linguagem (dis)torcida e dessubjetivada, para não dizer extremada em estilhaços, é a rearticulação “histérica e louca” possível em plena guerra.

der ganze Himmel ein einziges Schluchzen und Weinen und ohnmächtiges Heulen ist“ (STRAMM, 4 de fevereiro de 1915 *apud* SHEPPARD, 1985, n.p.).

Ao cabo, os olhos *zergehren* “desesguelham”. A construção é típica de Stramm, se repararmos que muitos poemas encerram seu “impulso vertical” com uma forma verbal (em geral neológica), a qual põe em destaque precisamente uma última palavra densa de sentidos (SHEPPARD, 1985). Em *Schrapnell*, *zergehren* amalgama *zergehen* (“desfazer-se”, “dissolver-se”, “despedaçar-se” etc.) com *gehren* (“esguelhar”, “chanfrar”, “cortar obliquamente” etc.), enquanto, em português, Campos (2009) propõe a união direta do prefixo “des-” com um termo sonoramente próximo ao alemão: “esguelhar”. Já a conjunção aditiva anterior *Und* “E”, isolada, constrói o suspense para o verbo vindouro: *zergehren* sintetiza uma destruição por estouro, ou seja, olhos espalhados sem rumo certo, como deve ser a imagem visceral de projéteis estraçalhando olhos. De quem seriam estes ainda não sabemos, pois, já o dissemos, o eu não se deixa marcar no poema, assinalando o que “constitui a característica fundamental da própria época [...]: a crise fundamental e fundante do sujeito moderno (a dissociação do eu) e sua contraparte em tentativas messiânicas de renovação e ruptura” (LAGES, 2002, p. 173).

O sujeito strammiano prefere contornos imprecisos, terceirizados para objetos. Apesar das heranças certas do Romantismo, é um procedimento bem distinto daquele do sujeito romântico, que desfrutava de tal intimidade com a natureza que ambos viviam em aparente simbiose. Em Stramm, o sujeito expressionista que testemunha não forja intimidade nenhuma com um mundo que lhe é de todo avesso, entretanto é o mundo exterior que dá forma às angústias do eu como projeção agônica, contraponto, estranhamento ou ânsia de esquiva. Nessa construção lírica de *desidentificações*, é significativo que os olhos *vergehen* “desesguelhem”, haja vista que, esmagados pelo terror do real, se tornam difusos no espaço e já não conseguem estabelecer nenhuma conexão do eu com o real traumático. Nesse jogo testemunhal entre sujeito e olhar extraviado, Stramm faz-nos sentir que nem o sentido da visão lhe pertence mais quando a aniquilação humana da guerra *dilacera* quaisquer possibilidades de entendimento de mundo pela linguagem:

O sujeito, podemos dizer, é [...] alterado, encontrando-se em uma relação ativa e passiva com a língua, desejando moldá-la para uma autoexpressão radical enquanto simultaneamente esgota os parâmetros sobre os quais o eu tem sido normalmente construído. Em uma versão mais radical da versão modernista de Rimbaud relativa à alteridade do eu, ‘*Je est un autre*’, a ‘*Wortkunst*’ [“Arte poética”] avançada do

expressionismo move o eu, temporal e especialmente, para outro lugar¹⁶ (KRAMER, 2013, p. 42-43, tradução livre).

Logo, “abdicando [de] todo significado e representação pré-estabelecida, aceitando estar fora de si na abstração lírica do gesto de escrever, projetando-se na matéria das palavras e das coisas, o poeta se revela a si mesmo e aos outros” (COLLOT, 2004, p. 175). Tamanho gesto moderno de distanciamento subjetivo abre caminho para tensionar sua própria relação como cotestemunha da batalha poetizada. Semelhante a *Kampfllur*, *Schrapnell* é um amálgama poético de materializações sencientes ou sensoriais (KRAMER, 2013). Isso porque a recusa do mundo decadente da guerra não pode ser expressa por uma linguagem objetiva, narrativa, racional e iluminista, que se fez cúmplice da tragédia humana, uma vez que ela foi a gênese do verbo e da tecnologia de guerra (SELIGMANN-SILVA, 2002). De acordo com Shoshana Felman (2000), no campo testemunhal, a linguagem chega a se assemelhar a uma prisão, e essa consideração faz todo sentido se tomamos em conta a impossibilidade de fuga da guerra a que a linguagem lírica passa a dar formato em Stramm, nosso poeta “preso” na guerra.

Nesse poeta, há o encontro com o paradoxo da busca de superar o horror com o auxílio de uma linguagem que primeiro funda o horror do mundo. Com vistas a informar-nos desse paradoxo, o eu strammiano se traduz não só em recortes inorgânicos (“céu” e “faíscas”) e corporais (“pés” e “olhos”) de suas sobras, mas traduz-se especialmente em um conjunto de sensações implícitas pelas escolhas sintáticas fragmentárias e pela sonoridade significativa – eis a “lógica inerente” (MERGENTHAL, 2015) que, influenciado pelo “Manifesto técnico da literatura futurista” de Marinetti (2012 [1912]), Stramm compõe em versos paratáticos. Estamos falando de uma soma de elementos de contornos sensoriais ou sensitivos fluidos (KRAMER, 2013) que fogem à linguagem objetiva e que, ainda assim, por ela se sugerem, partilhando com o leitor *o medo* da guerra que o simples vocábulo “medo” não faz sentir.

¹⁶ Em inglês: “*The subject, we might say, is [...] altered, finding itself in an active and passive relation to language, wishing to mould it for radical self-expression while simultaneously withdrawing the parameters in which the self has habitually been constructed. In a more radical version of Rimbaud’s modernist version of the self’s alterity, ‘Je est un autre’, the advanced ‘Wortkunst’ of Expressionism moves the self, temporally and spatially, to an elsewhere.*” (KRAMER, 2013, p. 42-43).

Não à toa, Jorge Luis Borges, que em 1920 publicou uma antologia com poemas traduzidos de Stramm e de outros adeptos do expressionismo, caracterizou esse movimento por sua “percepção sensual da realidade”, o que denominou uma “ultrarrealidade” (WÜNSCHE, 2019). Realmente, *Schrapnell* e os outros poemas lidos traduzem essa experiência “sensual” mais do que concatenam raciocínios lógicos; na sua aparente “ilogicidade ultrarreal”, por assim dizer, são muito bem sucedidos em acusar a desumanização do homem, que foi reduzido a ser senciente grávido de temores. Antes açoitado pela crise amorosa e existencial em *Du*, o eu-lírico expressionista se sente, em *Tropfblut*, agora açoitado pelo sem sentido da guerra e pela iminência de seu próprio fim. Mais do que dizê-lo, Stramm nos faz *partilhar*, com ele, o medo da morte em cada linha. O poeta dá a ver sensações estilhaçadas em versos curtos, e não em raciocínios lineares.

Enfim, com base nos três poemas aqui analisados, percebemos que a experimentação formal de Stramm permite a invenção de formas que prestam testemunho do horror vivido pelo poeta. Consequentemente, as marcas expressionistas de Stramm condensam testemunhalmente o horror de modos metafóricos, complexos e vazios de subjetividade. Como visto, o contexto histórico da Primeira Guerra foi fundamental para situar os poemas de *Tropfblut* e dá à obra uma dimensão maior do que se a lêssemos de um ponto de vista puramente formal ou essencialmente estetizante, como não tem sido raro acontecer com a poética de Stramm.

4 Considerações finais

As inúmeras dificuldades apresentadas por sua poética fazem de August Stramm um poeta pouco lido no Brasil em comparação com seus pares alemães (Novalis, Goethe, Rilke, Celan...) e apesar de contar com uma boa antologia bilíngue de Campos (2009), a qual dá um panorama da lira amorosa e de guerra em Stramm. Ao analisar alguns problemas do testemunho strammiano, este trabalho buscou aproximar o poeta e seus potenciais leitores brasileiros. A partir de três poemas representativos da poesia de guerra de *Tropfblut* (1919), notamos como a lírica de Stramm mobiliza uma linguagem profundamente atravessada pela vivência do horror. Mostra disso são, nos poemas

analisados, múltiplos recursos elencados em nossas análises: a sonoridade significativa da guerra, o esfacelamento da língua, a sugestão de sensações agônicas, o recurso à polissemia e aos neologismos, entre outras características recorrentes no expressionismo literário e em testemunhos poéticos; ambos colocam à prova a linguagem como a conhecemos e empregamos cotidianamente. A subjetividade lírica em virtual desapareição é um desses recursos mais apontados pela crítica do poeta:

Com o passar do tempo, Stramm, mesmo tentando desesperadamente se apoiar em um sentido de ordem metafísica, utilizou largamente uma linguagem que, pela redução de elementos que contribuem com a síntese ou a articulação (casual e sintática), desconstruiu esse mesmo sentido. Em segundo lugar, à medida que sua fé em um *Logos* ordenado e ordenante era subvertida, Stramm, muito contra sua inclinação, foi cada vez mais forçado a desistir de suas noção do eu como um poder estável, positivo e controlador (cf. Piel (1978), 576) e do potencial místico do relacionamento Eu-Tu¹⁷ (SHEPPARD, 1985, n.p., tradução livre).

Diante disso, um grande trunfo do testemunho expressionista de Stramm é desbravar os limites da expressão poética em seu posicionamento implícito: essa espécie de aproximação distanciada da experiência da guerra, a qual Stramm pratica e aqui examinamos, dá a ver que as inquietações antibélicas do fim da vida do poeta exigiam uma forma capaz de expressar sua própria aversão à experiência em pleno desenrolar – no entanto bem longe de ceder à poesia panfletária. A estética expressionista que ele seguiu empregando tinha, com efeito, o potencial expressivo necessário e em harmonia com a virada temática operada em 1914-1915. O problema é que, na crítica estabelecida desse poeta alemão, o debate formal ainda ocorre apartado e descarta sumariamente abordagens testemunhais iguais a esta, como parcela da crítica insiste em demarcar mesmo recentemente:

Os poemas de guerra de Stramm são notáveis por sua recusa em compreender ou conceder algum tipo de sentido à experiência da guerra. Pelo contrário, eles estão preocupados com articular a natureza avassaladora da experiência de guerra na forma de seu efeito sobre o

¹⁷ Em inglês: “As time went on, Stramm, even while trying desperately to hang on to a sense of metaphysical order, made increasing use of a language which, by diminishing the elements that make for synthesis and connectedness (both causal and syntactical), deconstructed that very sense. Second, as his faith in an ordered and ordering *Logos* was subverted, Stramm, much against his inclination, was increasingly forced to give up his notions of the self as a stable, positive, controlling power (cf. Piel (1978), 576) and the mystical potential of the I-Thou relationship” (SHEPPARD, 1985, n.p.).

sujeito da experiência e eles projetam uma subjetividade desestabilizada em uma linguagem e uma forma poética radicalizada. Isso torna difícil examiná-los como sendo críticos da guerra ou, de fato, poemas políticos¹⁸ (KRAMER, 2013, p. 55, tradução livre).

Ora, o conceito de testemunho como aqui entendemos não se resume a um descritivismo herdeiro das formas de realismo prosaico do século XIX. O gesto premeditado de renúncia à representação translúcida revela um modo inventivo de retratar a guerra, no qual Stramm, testemunha que sucumbe ao horror, explora as sensações e agonias da guerra com um posicionamento antibélico *implícito*. A representação testemunhal oblíqua, “desesguelhada”, é o que Stramm traz de mais poderoso em seus escritos e não pode ser absolutamente assumida como evasão do testemunho. Afinal, a perda de si é fruto direto da guerra; é o fundamento testemunhal de sua escrita.

Além do mais, quando Stramm dá forma reiterada a uma “subjetividade desestabilizada”, acreditamos que seu efeito é sim – diferente do que defende Kramer (2013) na citação acima – politizar o debate: primeiramente, ao fazer da Primeira Guerra tema de poesia; em segundo lugar, ao fazer dessa poesia que testemunha um campo de recriações da experiência alienante da guerra moderna. O extravaiamento do eu-lírico em proveito de uma percepção sensorial (mais imediatista, urgente) é sintoma do trauma da guerra, que fraturou a subjetividade e tornou-a irreconhecível para si – e isso é dado a ver pelos problemas de acessibilidade e representabilidade dessa poesia, recorrentes em *Tropfblut*. A “forma poética radicalizada” não indica, portanto, uma poesia apolítica; pelo contrário, é a formulação mais conveniente para uma poesia agônica, em busca de expressar o horror que não pelas vias líricas tradicionais. *Não há indiferença ou neutralidade política em uma poesia que alude a esquecimento, sofrimento e trauma* como faz a de Stramm; tais são questões testemunhais por excelência e, por isso, tão políticas como a própria guerra.

Ademais, consideramos que investigar o encontro dos campos do expressionismo e do testemunho é pertinente não só de um ponto de vista formal, que examina as minúcias

¹⁸ Em inglês: “*Stramm’s war poems are remarkable for their refusal to comprehend or lend any sort of meaning to the experience of war. Instead, they are concerned with articulating the overwhelming nature of the war experience in terms of its effect on the subject of experience, and they project a destabilized subjectivity in radicalized poetic language and form. This makes it difficult to regard them as being critical of the war, or indeed, as being political poems*” (KRAMER, 2013, p. 55).

estilísticas de Stramm; é pertinente também de um ponto de vista temático e ético, afinal expressionismo e testemunho confluem na constatação de um mundo caótico, traumático, decadente e diante do qual é preciso tomar posição. Stramm o faz concretamente em cada poema de *Tropfblut*, cujo exame abre caminhos para novas investigações sobre os dois campos ou sobre intersecções do testemunho com outras vanguardas. Aliás, sobre a radicalidade vanguardista de Stramm, Augusto de Campos (2009, p. 19) é quem elabora uma das melhores sínteses:

Estranho, extremado em suas soluções linguísticas, Stramm nos legou um conjunto de poemas que apesar de pouco extenso impressiona vivamente pela obsessão temática, pela audácia textural, pela radicalidade do discurso. Em sua verticalização aguda e agressiva, seus hirtos construtos líricos nos aguardam: estalactites de sangue no fundo escuro da insondável caverna do mistério humano – brilham se iluminados e de tão densos e sucintos parecem cortar como faca em nossa emoção e sensibilidade.

Pois bem: estilhaços de quaisquer objetos dilaceram os desavisados, perigosos que são em aproximações descuidadas. Seu descarte parece a primeira saída quando, de um objeto outrora pleno e inteiro (uma vida, quem sabe), sobejam cacos disformes. Contudo, não se há de descartar os *estilhaços poéticos strammianos*: seu exame pormenorizado é capaz de revelar algo do que foram sem deixarem de ser o que são. Pois assim é o estilo do poeta: estilhaços líricos em inarticulação premeditada, que testemunham um mundo bélico atroz, transtornador, desumanizante. Em Stramm, o grito lírico e antibélico face a face com o horror é uma espécie de transfiguração dos estilhaços no campo “táctil-sonoro”: o poeta quer que ouçamos os ruídos de guerra nos gritos versejados e que comunguemos do silêncio diante dos túmulos; ele faz, dos gritos, indignação implícita. Sendo ele próprio uma das vítimas do que poeticamente formulou, Stramm nos convida, ao seu modo estilhaçado e testemunhal, para a rememoração de seus escritos e de si.

Referências bibliográficas

- ADORNO, Theodor. *Indústria cultural e sociedade*. São Paulo: Paz & Terra, 2002. Disponível em: <https://hugoribeiro.com.br/biblioteca-digital/Industria-Cultural-e-Sociedade-Adorno.pdf> (26/08/2025).
- BAUDELAIRE, Charles. Une charogne. In: *Les fleurs du mal*. Paris: Folioplus classiques, 2004, p. 36-38.

- BENJAMIN, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. São Paulo: Brasiliense, 2012.
- BLUME, Rosvitha Friesen. Introdução – Entre falar e calar: a poesia alemã a partir de 1945. In: BLUME, Rosvitha Friesen; WEININGER, Markus J. (orgs.). *Seis décadas de poesia alemã: do pós-guerra ao início do século XXI*. Florianópolis: Ed. da UFSC, 2012, 13-35.
- CAMPOS, Augusto de (org.). *August Stramm: poemas-estalactites*. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- CAMPOS, Haroldo de. Os estereogramas líricos de August Stramm. In: *O arco-íris branco*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1997, 109-127.
- CARPEAUX, Otto Maria. *História da literatura alemã*. São Paulo: Faro Editorial, 2013 [1964].
- CAVALCANTI, Claudia. Em busca do êxtase; August Stramm. In: CAVALCANTI, Claudia (org.). *Poesia expressionista alemã: uma antologia*. São Paulo: Estação Liberdade, 2000, 17-33; 189-199.
- CELAN, Paul. O meridiano. [1960]. In: CELAN, Paul. *Cristal*. São Paulo: Iluminuras, 1999, 167-183.
- CHILDS, Peter; FOWLER, Roger (orgs.). Expressionism. In: *The Routledge dictionary of literary terms*. New York: Taylor & Francis, 2006, 80-81.
- COLLOT, Michel. O sujeito lírico fora de si. *Terceira Margem*, v. 8, n. 11, 2004, 165-177. Disponível em: <https://revistas.ufjf.br/index.php/tm/article/view/37857/20687> (21/08/2025).
- DREY, Arthur. Arte: nova secessão. [1911]. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 145-146.
- EDSCHMID, Kasimir. Expressionismo na poesia. [1918]. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 149-150.
- FELMAN, Shoshana. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: NESTROVSKI, Arthur; SELIGMANN-SILVA, Márcio (orgs.). *Catástrofe e representação: ensaios*. São Paulo: Escuta, 2000, 13-71.
- FERRAZ, Marcelo. *O testemunho poético no limiar da lírica moderna*. Goiânia: Cegraf UFG, 2022.
- FRIEDRICH, Hugo. *A estrutura da lírica moderna*. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GAGNEBIN, Jeanne Marie. *Lembrar escrever esquecer*. São Paulo: Editora 34, 2009.
- GINZBURG, Jaime. *Crítica em tempos de violência*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, Fapesp, 2017.
- HAMBURGER, Michael. *A verdade da poesia*. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HODDIS, Jakov van. Fim do mundo. [1911]. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 145.
- INSTITUTO GOETHE. *A Ação: o expressionismo na literatura alemã – A palavra, a imagem e a arte cênica de 1910 a 1920*. Porto Alegre: MARGS – Museu de Arte do Rio Grande do Sul, [1983?] (Catálogo, RTA00068). Disponível em: acervo.margs.rs.gov.br/materiais-graficos/a-acao-o-expressionismo-na-literatura-alema-a-palavra-a-imagem-e-a-arte-cenica-de-1910-a-1920. (29/08/2025).
- KRAMER, Andreas. ‘Schrift sagt blasses Unbekannt’: the poetry of August Stramm (1874-1915). *Oxford German Studies*, v. 42, n. 1, 38-56, 2013. Disponível em: <https://doi.org/10.1179/0078719113Z.00000000025>. (28/08/2025).

- LAGES, Susana. Poesia lírica expressionista. In: GUINSBURG, Jacó (org.). *O expressionismo*. São Paulo: Editora Perspectiva, 2002, 157-188.
- MARC, Franz. Os “Selvagens” da Alemanha. [1912]. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 146-148.
- MARCO, Valeria de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. *Lua Nova*, São Paulo: n. 62, 45-68, 2004. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/S0102-64452004000200004> (30/10/2025).
- MARINETTI, Filippo Tommaso. Manifesto técnico da literatura futurista. [1912]. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 122-129.
- MERGENTHAL, Silvia. A dead poets’ society: Rupert Brooke’s and August Stramm’s war poems. *Forum for Modern Language Studies*, v. 51, n. 4, 429-444, 2015. Disponível em: <https://d-nb.info/1162059524/34> (27/08/2025).
- MUNCH, Edvard. *O grito*, 1893. Óleo, têmpera e pastel sobre cartão, 91 cm × 73,5 cm. Nasjonalmuseet, Oslo.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. Testemunho e a política da memória: o tempo depois das catástrofes. *Projeto História: Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados de História*. São Paulo, v. 30, 71-98, jun. 2005. Disponível em: <https://revistas.pucsp.br/index.php/revph/article/view/2255/1348> (30/10/2025).
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. *A virada testemunhal e decolonial do saber histórico*. Campinas: Editora da Unicamp, 2022.
- SELIGMANN-SILVA, Márcio. "Zeugnis" e "Testimonio": um caso de intraduzibilidade entre conceitos. *Pandaemonium Germanicum*, São Paulo, n. 6, 67-83, 2002. Disponível em: <https://www.revistas.usp.br/pg/article/view/64399> (21/08/2025).
- SHEPPARD, Richard. The Poetry of August Stramm: A Suitable Case for Deconstruction. *Journal of European Studies*, v. 15, n. 60, [261-294?], December 1985. Disponível em: <https://www.enotes.com/topics/august-stramm/criticism/criticism/richard-sheppard-essay-date-december-1985> (27/08/2025).
- TELES, Gilberto Mendonça. O expressionismo. In: TELES, Gilberto Mendonça (org.). *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro: apresentação e crítica dos principais manifestos vanguardistas, de 1857 a 1972*. Rio de Janeiro: José Olympio, 2012, 141-144.
- WÜNSCHE, Isabel. *The Routledge Companion to Expressionism in a transnational context*. New York: Routledge, 2019.

Recebido em 06 de novembro de 2025

Aceito em 06 de fevereiro de 2026

Editora: Magdalena Nowinska

Declaração de Disponibilidade de Dados

Não se aplica.