

LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ N.º 4

SÃO PAULO · BRASIL · 1967

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

EDITOR RESPONSÁVEL
PROF. DR. ERWIN THEODOR ROSENTHAL

BOLETIM N.º 311
LÍNGUA E LITERATURA ALEMÃ N.º 4
SÃO PAULO
BRASIL
1967

Marion Fleischer

A POESIA ALEMÃ NO BRASIL

Tendências e situação atual

UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO

Reitor: — Prof. Dr. Luís Antônio da Gama e Silva

Vice-Reitor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

FACULDADE DE FILOSOFIA, CIÊNCIAS E LETRAS

Diretor: — Prof. Dr. Mário Guimarães Ferri

Vice-Diretor: — Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Secretário-Substituto: — Lic. Eduardo Marques da Silva Ayrosa

CADEIRA DE LINGUA E LITERATURA ALEMÃ

Professor: — Dr. Erwin Theodor Rosenthal

Assistentes: — Doc. Sylvia Barboza Ferraz

Dr. Marion Fleischer

Dr. Dieter Werner

Instrutores: — Lic. Giselda Mendes dos Santos

Lic. Sidney Camargo

Lic. Ruth Mayer Duprat

Lic. Marise Barboza Moassab

Tôda correspondência deverá ser dirigida à Cadeira de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo — Caixa Postal 8 105 — São Paulo Brasil

All correspondence should be adressed to Cadeira de Língua e Literatura Alemã da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras da Universidade de São Paulo — Caixa Postal 8 105 — São Paulo, Brasil

Ao Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal
com gratidão

INTRODUÇÃO

É intenção dêste trabalho debater características específicas da poesia lírica que, em idioma alemão, foi escrita e publicada no Brasil nos últimos anos, principalmente depois da última guerra. Investiga um campo até agora absolutamente negligenciado pois, embora estudos isolados, tais como **Die deutsch-brasilianische Literatur und das Bodenständigkeitsgefühl der deutschen Volksgruppe in Brasilien** de Manfred Kuder, cu **Deutsche Stimmen in der Riograndenser Literatur** de Erich Fausel, tenham procurado abranger aspectos desta parte brasileira da literatura alemã, quase nenhum interesse revelaram por seu valor estético, e limitaram quase sempre as suas observações à literatura anterior ao período aqui observado.

A poesia alemã entre nós apresenta particularidades que muito nitidamente a distanciam daquela escrita ao mesmo tempo nos países da língua alemã: direta ou indiretamente é influenciada pela experiência da emigração ou da aculturação em ambiente nôvo, e formalmente conserva em sua quase totalidade um caráter epigonal. Temos de aceitar a afirmação de Werner Aulich: "Sem dúvida é possível afirmar que mesmo o melhor poeta teuto-brasileiro não atinge, no que diz respeito à concepção estilística, à consciência lingüística e à estruturação temática, senão a média de autores europeus. Mas da mesma forma pode afirmar-se que êsses dois valores distintos devem ser medidos de duas maneiras, sendo necessário chegar a critérios diferentes para avaliar com justiça um fenômeno recente, único e isolado" (1). Trata-se exatamente no trabalho aqui

(1) — "Es steht wohl ohne weiteres fest, dass der beste deutsch-brasilianische Dichter, was Stilempfinden, Sprachgefühl und Themengestaltung anbetrifft, vielleicht an den Durchschnitt eines europäischen Literaten heranre'cht. Aber es steht auch fest, dass man diese beiden verschiedenen Werte mit zweierlei Mass messen muss, um eine junge, einmalige und isolierte Erscheinung gerecht zu bewerten". Werner Aulich, **Vom Pathos der Auswanderer**, in **Staden-Jahrbuch**, vol. 4, 1956, pg. 206.

apresentado, de estabelecer os critérios a que se refere o autor das linhas precedentes, que visamos a reconhecer não apenas no conteúdo preferencialmente abrangido pelas composições líricas escritas em língua alemã no Brasil, mas também na forma escolhida e nos recursos expressivos adotados. Manfred Kuder encontrou em artigo recente alguns traços típicos para a literatura teuto-brasileira: “emprêgo daquela forma que os poetas conheciam anteriormente à sua emigração da Alemanha, enquanto o conteúdo é condicionado, especificamente, pelas novas condições prevalecentes nas colônias alemãs” (2). Tais afirmações, em correspondendo à realidade são, entretanto, válidas apenas para um período que termina antes da eclosão da segunda guerra, e as produções poéticas aqui citadas e analisadas, embora na sua maior parte epigonais quanto ao aspecto formal, vão demonstrar a variada gama de preocupações dos seus autores, ligadas ora à existência em tórno, ora a reflexões saudosistas, mas também muitas vezes caracterizadas por elevado valor introspectivo.

Para a consecução do nosso propósito, reunimos as produções poéticas de catorze autores, alguns nascidos no Brasil, mas a maioria procedente da Alemanha. Todos passaram grande parte de sua existência neste país e escreveram quase exclusivamente em idioma alemão. Precedeu à escolha desses poetas representativos rigoroso critério de seleção, segundo o qual examinamos as poesias publicadas em idioma alemão desde 1939, momento que nos pareceu adequado por refletir, política e socialmente, o início de uma nova fase na existência dos poetas mencionados. Restringindo-nos, entre o grande número de tais autores, aos nomes aqui apontados, procedemos a uma seleção que se prende, principalmente, a motivos temáticos. Pareceram-nos os autores escolhidos representativos para as diversas

(2) — “Übernahme der Form, die die Dichter vor ihrer Auswanderung in Deutschland kennenlernten, während der Stoff grundsätzlich aus den neuen kolonialen Verhältnissen genommen ist”. Manfred Kuder, *Die deutsch-brasilianische Literatur, in Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen*, 1963, n.º 4, pg. 298.

correntes manifestadas dentro do conjunto heterogêneo que é a poesia teuto-brasileira.

Estriba-se a presente análise em crítica imparcial, e acreditamos ter alcançado o suficiente distanciamento das produções apresentadas para uma objetividade absoluta, propósito colimado em todos os momentos de nosso trabalho. Certamente poderão investigações futuras chegar a resultados diversos, e nem é outra a marcha da investigação literária. Mas aqui vimos a apresentar uma primeira seleção crítica da poesia teuto-brasileira dos últimos vinte e cinco anos, acompanhada de considerações que apenas raríssimas vezes puderam basear-se em trabalhos críticos, por inexistentes.

Todos os poemas aqui tratados são reproduzidos na íntegra no apêndice anexo, aparecendo no texto apenas os versos ou estrofes necessários para o confronto imediato com as análises realizadas. Os textos são sempre conservados no original; apenas ocasionalmente é uma ou outra passagem traduzida para o português, a fim de esclarecer melhor o propósito do estudo empreendido. As citações de outras obras ou artigos críticos encontram-se, quase sempre, traduzidas no correr do texto e indicadas, no original, nas correspondentes notas. O nosso exame crítico estende-se por onze capítulos, em dez dos quais tratamos de autores individuais, alinhados de acôrdo com a seqüência cronológica dos poemas focalizados, aceitando para este critério sempre a data de publicação. No décimo primeiro capítulo encontram-se reunidas algumas produções de quatro poetas menores que, por motivos temáticos e formais, são de importância para a problemática aqui discutida. Se dentro desse capítulo não foi observado o mesmo rigoroso critério cronológico, então porque se tratava de obedecer à seqüência lógica, imposta pela exposição respectiva.

Finalizando, queremos agradecer ao Instituto Hans Staden, que generosamente pôs à nossa disposição seu vasto acêrvo bibliográfico teuto-brasileiro, assim como renovar os mais sinceros agradecimentos ao Prof. Dr. Erwin Theodor Rosenthal pelo zelo e as valiosas sugestões com que acompanhou a elaboração do presente trabalho.

Juanita Schmalenberg Bezner

Nascida no Rio de Janeiro (1908), Juanita Schmalenberg recebeu sua formação escolar na Alemanha (Berlim e Düsseldorf), vindo a fixar-se definitivamente no Brasil em 1927. Considerando-se o fato de a futura escritora voltar para o nosso país aos dezenove anos de idade, poder-se-ia supor que sua personalidade viria a ser moldada principalmente pelas influências étnicas e culturais brasileiras. Tal, entretanto, não se verificou. A herança dos antepassados europeus, conservada através do cultivo constante de sua língua, e uma forte ligação afetiva ao meio brasileiro, coadunam-se perfeitamente na figura de Juanita Schmalenberg, paradigma da bipolaridade a dominar a maior parte dos escritores teuto-brasileiros.

Em sua obra manifestam-se todos os traços essenciais, pelos quais se torna lícito enquadrá-la na literatura aqui estudada. Suas poesias e seus contos, embora não se prendam a nenhum dos modernos movimentos literários brasileiros, tampouco procuram seguir as diretrizes da literatura alemã contemporânea. Trata-se, como na maioria das produções em língua alemã escritas no Brasil, de trabalhos epigonais, a imitarem formas literárias surgidas na Alemanha dos fins do século XIX ou do início deste século. É o que se pode constatar exemplarmente no poema *Solange* (1), no qual Juanita Schmalenberg alude a temas convencionais, tidos como fonte ideal da inspiração poética: as estrêlas, a noite, os bosques, a primavera, o florir das rosas:

Solange noch träumende Sterne
Hoch über den Nächten stehn,
Solange noch Wälder rauschen
Und Wind des Lenzes gehn.

(1) — in *Serra-Post Kalender*, 1960, pg. 137.

Solange die Rosen blühen
Und golden funkelt der Wein,
Wird immer in Funkeln und Glühen,
In Rosen und Lenzessprühen
Auf Erden ein Dichter sein!

No que respeita à temática, porém, os escritos dessa poetisa revestem-se de grande interesse, já que freqüentemente se ocupam de assuntos e paisagens nacionais. Revelam os elos afetivos que ligam a autora à terra onde nasceu, com a qual, inclusive, procurou identificar-se intelectualmente, tal como atestam suas numerosas e bem cuidadas reproduções ou traduções de obras brasileiras (2). O mais eloqüente testemunho do interesse e da admiração de Juanita Schmalenberg pelas letras brasileiras, é a antologia **Wo die Palme tief** ..., na qual a poetisa reproduziu e traduziu para o alemão trechos de obras de trinta e sete escritores brasileiros. Através dessa coletânea procurou a autora "tornar compreensíveis para os leitores alemães" os "sons puros e profundos" da literatura brasileira, "a mais bela e mais rica da América do Sul" (3). A respeito dessas traduções declarou Genésio de Almeida Moura, a quem coube introduzi-las: "Como senhora que é dos mais difíceis segredos da arte de traduzir, demonstrou Juanita Schmalenberg que "poetas por poetas querem ser lidos ... e traduzidos" (4).

(2) — Entre seus trabalhos de tradução e reprodução figuram: **Wo die Palme tief** ... São Paulo, 1936; **Sehnen. Ahnen**, reprodução dos poemas **Aspiração** e **Pressentimento** de Tobias Barreto, in **Intercâmbio**, 1939, pp. 123-125; **Gebet**, reprodução de **Rezas** de Castro Alves, in **Intercâmbio**, 1940, pg. 38; **Aus den "Gedichten des Lasters und der Tugend"**, reprodução de **Astros e Vagalumes** de Menotti del Picchia in **Intercâmbio**, 1940, pg. 173; **Os Sertões**, Euclides da Cunha, tradução de uma parte da obra, in **Intercâmbio**, 1941, pp. 64-67; **Der Wunsche Kreis**, reprod. de **Círculo Vicioso** de Machado de Assis, in **Serra-Post Kalender** 1957, pg. 36.

(3) — "Die brasilianische Literatur ist die schönste und reichste Südamerikas. Einige der Stimmen aus Vergangenheit und Gegenwart, die — reinen und tiefen Klanges — Kunde tragen vom Leben und Streben der Nation (...) durch die Übersetzung in meine Muttersprache deutschen Lesern verständlich und vertraut zu machen, ist die Aufgabe, die ich mir mit dieser Anthologie gestellt habe". Juanita Schmalenberg, **Wo die Palme tief** ... pg. 5.

(4) — op. cit. pg. 3.

Efetivamente soube a escritora valer-se dos mais sutis recursos expressivos da língua alemã, a fim de que na reprodução de um poema como a **Canção do Exílio** de Gonçalves Dias ressoassem intactos aquêles “sons puros e profundos” a que se referiu, de acôrdo com a citação anterior:

Lied des Verbannten

Wo die Palme tief
Ihre Fächer neigt,
Wo der Sabiá
Seine Lieder geigt,
Aller Vögel Sang
Schmelzender ertönt
Und der Blumen Glanz
Süss'rer Duft entströmt,
Wo der Wälder Schoss
Tausendfach bewegt
Und das Leben selbst
Heiss're Liebe trägt-
Die ich Heimat nenne,
Ewig teure Flur,
Ach, noch einmal nur,
Unter Sternenschimmer
Möcht' ich träumend gehn,
Ragend in den Ather
Stolze Palmen sehn
Und den Liedern lauschen
Die die Nacht dort singt
Schönheit, die wie keine
Mir das Herz bezwingt!
Eher nicht zu sterben,
Dieses ist mein Flehn,
Götter, wollt mich hören,
Schenkt ein Wiedersehn!

Nos poemas de sua autoria, Juanita Schmalenberg nem sempre demonstra tanta sensibilidade poética, recorrendo, frequentemente, a formulações e construções sintáticas tôscas (5)

(5) — Cf. primeira estrofe de **Der Urwald-Pfarrer (Rotermud-Kalender, 1941. pg. 62)**:

Die Dahlien stehn in rotem Feuer,
Der Papagei hält Mittagsruh,
Das scheue Bächlein atmet freier,
Aus Waldesschatten äugt die Kuh.

ou mesmo confusas (6). Bem pronunciado, entretanto, revela-se o seu interesse em retratar aspectos da paisagem brasileira, ou cenas ali desenroladas.

Assim, por exemplo, descreve o ambiente e as condições nas quais se realiza a missa em uma colônia alemã no poema **Gottesdienst auf der Kolonie** (7), a sua primeira produção poética publicada (8).

Já nestes versos revela-se algo da concepção artística da autora. Menos concentrada na elaboração cuidadosa da estrutura formal (9), a poetisa dedica-se especialmente à fixação minudente do cenário e de facetas particulares da vida dos colonos alemães no Brasil. Assim sendo, o aspecto formal de **Gottesdienst auf der Kolonie** caracteriza-se pela simplicidade: ao longo das cinco estrofes impõe-se o metro iâmbico, cuja regularidade corre paralelamente com a alternância sistemática de rimas cruzadas femininas e masculinas. Também a sintaxe apresenta-se destituída de construções complexas: as orações concisas, embora se estendam às vezes por dois ou mesmo três versos, limitam-se à fixação impressionista de objetos ou figuras humanas. Desta maneira esboçam-se com crescente nitidez os contornos de uma rústica capela, erigida em plena natureza. A descrição conduz do exterior ao interior, à maneira de um observador que, ao focalizar um objeto, passa a registrar suas impressões. Inicialmente a percepção abrange um todo:

Ein Bauernhaus — (v. 1)

Os olhos do observador como que percorrem a estrutura do edifício de baixo para cima, descobrindo neste movimento os

(6) — Cf. terceira estrofe de **Der Urwald-Pfarrer**:

Des wilden Dickichts Schlangenhorte,
Wo heut Geranien nicken traut,
Und an der Holzverandenpforte
Im Morgenlicht die Winde blaut!

(7) — In **Rotermund Kalender**, 1939, pg. 85.

(8) — Para esta afirmação, assim como para outras, referentes à cronologia dos poemas aqui citados, valemo-nos do levantamento realizado pelo Instituto Hans Staden e constante de seu arquivo.

(9) — Já as rimas impuras **Gerüst/grüsst** — **gelohnt/übersonnt** são prova de quão pouca atenção é devotada à forma.

primeiros detalhes: os alicerces, cuja fragilidade é revelada mediante a conotação do verbo **müssen**:

(...) acht Pflöcke müssen's tragen (v. 1)

as toscas paredes de madeira:

Von Kalk entblösst das schwächliche Gerüst (v. 2)

a falta dos sinos e da cruz, que geralmente distinguem uma igreja como tal:

Kein Glockenton voll Jubel oder Klagen,
Kein Kreuzesszeichen, das den Wanderer grüsst. (vv. 3/4)

Ao mesmo tempo êstes pormenores contêm, implicitamente, tôda uma atmosfera de modéstia e silêncio, graças ao vocabulário capaz de sugerir quão pobres são as paredes, desprovidas até mesmo do mais primitivo revestimento, e quanto silêncio e abandono envolve uma capela, na qual nem mesmo um sino saúda o viandante.

Na estrofe seguinte, a tósca construção é identificada:

Ein Kirchlein ist's (v. 5)

Na simplicidade desta constatação como que ressoa uma admiração respeitosa em face a tal testemunho de humildade e fé, exaltadas com palavras patéticas nos versos cinco, seis e sete; êstes culminam na imagem carregada de conteúdo emocional do verso oito:

Von Millionen Tropfen Schweiss erbaut!

Na terceira estrofe é transpôsto o limiar, e os olhos detêm-se nos detalhes do interior; a linguagem limita-se a fixar apenas os traços essenciais:

Zur rechten Hand die Männer, links die Frauen
Auf wurmzerfress'nen Bänken — ein Altar
Von rauhen Brettern, schmucklos, unbehauen (vv. 9, 10 11)

A pobreza descrita adquire, assim, uma dignidade comovente, sublinhada pela comparação com uma obra de arte:

Und doch geehrt, wie nie ein Kunstwerk war (v. 12)

O primeiro verso da quarta estrofe principia com a mesma concentração plástica verificada na estrofe anterior:

Der Pfarrer dort — (...) (v. 13)

Contudo, após a pausa meditativa, indicada pelo travessão, a linguagem torna-se sobrecarregada de sentimentalismo; os versos treze, catorze e quinze procuram retratar a dedicação altruísta e piedosa personificada na figura de um padre em plena selva brasileira (10), porém a tentativa resulta em uma caracterização na qual transparece nitidamente a busca de efeitos comoventes. Com a mesma intenção menciona as “longas horas de viagem a cavalo”, necessárias ao padre para encontrar suas “ovelhinhas”, ou ainda o “fervor religioso” dos fiéis, a recompensar as fadigas sofridas pelo pastor exemplar, cujas preces são “banhadas pela luz resplandecente de sua alma bondosa” (*Von Seelengüte strahlend übersonnt*). Esta estrofe é uma das mais fracas de todo o poema, também no que concerne às rimas que, embora ainda obedeçam ao esquema *abab*, forcem uma correspondência entre *gelohnt* e *übersonnt*. (11)

Nos quatro versos finais do poema, a linguagem recupera sua objetividade inicial, sobretudo nos versos dezenove e vinte:

Dann steht das Kirchlein wieder stumm, verloren
Im ungeheuren Gotteshaus Natur!

nos quais a humilde capela é novamente contemplada à distância, como exemplo de uma fé inabalável, capaz de transformar a natureza agreste em uma “Casa de Deus”.

Trata-se, na realidade, de poema de limitado valor artístico, na medida em que se evidencia quão modestos e (tal como

(10) — Idêntico propósito inspirou a poetisa na composição do poema *Der Urwald-Pfarrer*:

Und s'nd die Schläfen ihm ergrauet
Von Kolonie zu Kolonie
Indes noch unermüdlich bauet
Er Brücken schönster Harmonie!
Kein Ruf zu fern, er geht, er reitet,
Bald in Ornat, bald ohn' Talar,
Und denkt sich jeden Weg geleitet
Von unsichtbarer Engelschar ...

(sexta e sétima estrofes)

(11) — cf. pg. 11

visto na quarta estrofe) quão inadequados os recursos expressivos de que se valeu a autora para transmitir a cerne de sua experiência.

O que ressalta nestes versos, justificando análise mais minuciosa, são os motivos neles desenvolvidos, a revelarem o empenho da poetisa em manter viva a lembrança dos primeiros tempos da colonização alemã no Brasil, com tôdas as suas dificuldades individuais e coletivas, sua dignidade e sua adaptação ao meio. Trata-se de uma tendência encontrada sobretudo nos primórdios da literatura teuto-brasileira e quase imperceptível nos escritos surgidos depois de 1935. Na poesia de Juanita Schmalenberg, entretanto, o tema volta a ser cultivado, retornando, com algumas variações, em poemas como *Der Urwald-Pfarrer* e *Caúna-Eine deutsche Siedlung in Sta. Catarina* (12).

A êste tema liga-se intimamente o problema do homem teuto-brasileiro que, nas palavras de Martin Fischer, é “espiritualmente um peregrino entre dois mundos” (13). Segundo afirma Manfred Kuder em seu estudo *Die deutsch-brasilianische Literatur* (14), os conflitos experimentados pelo imigrante alemão, na alternativa de integrar-se intelectual e emocionalmente na nova pátria, ou de permanecer fiel à sua terra natal, espelham-se com crescente frequência na literatura teuto-brasileira a partir do último decênio do século XIX. Nas palavras do mencionado autor, o problema da marginalidade do homem teuto-brasileiro, isto é, a sua posição entre “duas culturas e dois povos”, continua, de modo geral, sem solução satisfatória: “Embora seja grande o número daqueles que se integraram etnolôgicamente no Brasil, persiste em última análise a (sua) posição entre as duas culturas” (15).

(12) — in *Deutsche Nachrichten*, 11/12/1948.

(13) — Martin Fischer, *Gustav Friedrich Körber*, in *Die Serra-Post*, 13/8/1960.

(14) — Manfred Kuder, *Die deutsch-brasilianische Literatur*, in *Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen*, n.º 4, 1963, pg. 295 e seguintes.

(15) — *Idem*, *ibid.*, pg. 299: “Zwar ist die Zahl der ins brasilianische Volkstum Überwechselnden sehr gross, die Stellung zwischen beiden Kulturen ist aber letztlich geblieben”.

Também na obra de Juanita Schmalenberg verificam-se reflexos desse problema. A poetisa sente profundamente a dualidade pendente entre a pátria real (o Brasil) e a procedência cultural (a Alemanha). A solução apresentada para superar o conflito, aproxima-a daquele grupo de escritores do período anterior à primeira guerra, dos quais Manfred Kuder afirma: "(...) e justamente os emigrantes daquela época, que partiram para o Brasil devido não às condições da Alemanha, mas por vontade própria, (...) sempre julgaram ser natural continuar a (...) cultivar as suas tradições alemãs e, concomitantemente, nutrir um genuíno afeto e fidelidade pelo Brasil" (16). Juanita Schmalenberg esforça-se por fundir em um cadinho ideal o afeto pelos dois países, e isto no momento em que tal empenho teria necessariamente de afigurar-se mais difícil do que em qualquer ocasião anterior — durante a guerra. Nesse sentido externa-se no seu poema **Deutschland-Brasilien**, publicado em 1940 (17).

A atmosfera, tal como evocada na primeira estrofe, é um mundo de sonhos e de recordações, prenunciado mediante a alusão à **noite** e ao **conto de fadas**:

Durch meine Nächte schreitet ein Märchen (v. 1)

A imaginação faz surgir uma paisagem que, embora constituíde elementos concretos (**Mohn an des Kornfeldes Rand, Flieger, Lerchen**), afigura-se isenta das imposições de tempo e espaço, pois suas côres, seus perfumes e seu movimento diluem-se e propagam-se infinitamente no participio presente: **glutender Mohn, duftender Flieger, steigende Lerchen**. Forma-se assim uma imagem estável, de valor constante, na qual a recordação reencontra e idealiza o passado (**Glück meiner Kindheit**) e a beleza da terra alemã (**du deutsches Land!**). w ww

(16) — *idem* *ibid*, pg. 298: (...) und gerade die Einwanderer jener Zeit, die nicht wegen der deutschen Verhältnisse, sondern aus eigenem Entschluss (...) nach Brasilien auswanderten, haben es stets als eine Selbstverständlichkeit aufgefasst, weiter (...) ihr deutsches Volkstum bei echter Liebe und Treue zu Brasilien zu pflegen".

(17) — *Rotermund-Kalender*, 1940, pg. 74.

Na estrofe seguinte delinea-se nova paisagem, cujas contornos, porém, destacam-se nitidamente à claridade do dia, na qual a realidade tangível sobrepõe-se às imagens oníricas:

Durch meine Tage schwingt ein Grüssen (v. 5)

Já neste verso torna-se perceptível uma tonalidade diferente; enquanto o verbo **schreiten** emprestava ao primeiro verso da estrofe anterior uma reflexão solene, as conotações do verbo **schwingen** e do substantivo **Grüssen** criam uma atmosfera leve e diáfana, condizente com a luminosidade do quadro descrito. Todos os recursos expressivos atuam no sentido de sugerir leveza, transparência e luz, na medida em que evocam a silhueta das palmeiras (mediante a construção **lauschen die Palmen** visualiza-se a leve curvatura de seus troncos), o marulho das ondas (**des Ozeans Spiel**) e os reflexos solares. As imagens reúnem-se na composição de uma paisagem configurada como parte integrante de uma realidade concreta, que é a Pátria:

Sonnengekrönte Heimat Brasil! (v. 8)

Através do confronto de noite e dia (**Durch meine Nächte (...)** / **Durch meine Tage (...)**) estabelece-se a coexistência de duas esferas: o fulgor das papoulas e o perfume dos lilazes vive nos domínios do sonho, da “noite” — a pátria pertence à claridade “diurna”, à esfera das coisas concretas e presentes.

Sonho e realidade, porém, coabitam na existência humana; da mesma forma, ambos os mundos, representados pelas duas esferas, são parte da existência do eu deste poema. Na terceira estrofe expressa-se o afeto devotado a êstes dois mundos e o desejo de uní-los através de “sagrados laços da fidelidade”: (18)

Heiss durch mein Leben drängt ein Lieben
Webend der Treue heiliges Band,
Das in den Herzen hüben und drüben
Eine die Heimat, das Vaterland!

(18) — A imagem dos “sagrados laços de fidelidade” lembra os hinos escritos entre 1906 e 1907, nos quais, segundo uma citação de Manfred Kuder (in *op. cit.*), os poetas aspiravam a que “o Reich e o Brasil” fôssem “eternamente circidos pelos laços da amizade” (**Das Reich und Brasilien möge ein ewig freundschaftliches Band umschlingen**)

Poetisa capaz de despertar as possibilidades latentes da língua, captando, assim, a essência espiritual da realidade objetiva, revela-se Juanita Schmalenberg no momento em que deixa de escrever versos sobre “sagrados laços de fidelidade”. Ao compararmos poemas como **Gottesdienst auf der Kolonie** ou **Deutschland-Brasilien** com o mundo poético evocado em **Der Teetisch** (19), afiguram-se certas as palavras ditas por Tonio Kröger a Lisawetta, na novela **Tonio Kröger** de Thomas Mann:

“Se aquilo que queres dizer é de grande importância para ti, fazendo com que teu coração pulse depressa demais, certamente poderás contar com um fracasso. Tornas-te patético, sentimental (...)” (20)

Com efeito, os poemas nos quais Juanita Schmalenberg trata de temas “ teuto-brasileiros” são acentuadamente patéticos: a preocupação em ressaltar o lado “heróico-épico” da imigração alemã no Brasil, o afã em reiterar o afeto devotado às duas pátrias transparece claramente nos versos da autora e explica seus excessos sentimentais.

Bem diverso se-nos apresenta o poema **Der Teetisch**, em que já os primeiros versos ressaltam graças ao apuro e à capacidade sugestiva da linguagem, a filtrar e selecionar os componentes de um quadro de delicado colorido:

Ein königlich Blau über schneeigem Glanz,
Hiess träumendes Silber erglühen,
Inmitten der üppige Wickenkranz
In zärtlicher Farben Versprühen (vv. 1-4)

Esta primeira estrofe chama atenção pela musicalidade, a resultar de assonâncias, da combinação de vogais palatais (**königlich, schneeig, hiess, Silber, inmitten**), por vêzes entremeadas de fonemas mais graves, tais como o —a— em **Glanz**, em **Wickenkranz**, em **Farben**, ou de ditongos e metafonias, como

(19) — in **Serra-Post Kalender** 1958, pg. 69

(20) — “Liegt Ihnen zu viel an dem, was Sie zu sagen haben, schlägt Ihr Herz zu warm dafür, so können Sie eines vollständigen Fiaskos sicher sein. Sie werden pathetisch, Sie werden sentimental (...)” in Thomas Mann, **Tonio Kröger** pg. 295.

Blau, träumendes, erglühen, Versprühen. A atmosfera criada por esta harmoniosa combinação vocálica sugere um ambiente claro, tranqüilo e, ainda assim, solene, efeito realçado pelo difuso colorido dos objetos, visualidade mediante qualificações, visando dar ao todo uma transparência quase impressionista: **königlich Blau, schneeiger Glanz, träumendes Silber, zärtliche Farben.** Os objetos existem exclusivamente através de reflexos coloridos; assim aparecem o “brilho niveo” em lugar da toalha branca, a “luz prateada”, a substituir os talheres de prata, diluindo-se até as próprias formas da corôa de flôres em um “salpicar de côres delicadas”.

Tudo quanto fôra sugerido na primeira estrofe, mediante impressões visuais e sons, é objetivado na estrofe seguinte. Os objetos recebem sua denominação específica:

Und Decke und Silber und Blumenmund (v. 5)

e a atmosfera, antes captada apenas pelos sentidos, é agora descrita claramente:

Welch köstlicher Rahmen sie waren

Im Zauber der ahnenumraunten Stund (vv 6-7)

Dir-se-ia que ocorre na segunda estrofe um súbito despertar, uma tomada de consciência, através da qual tudo quanto fôra anteriormente uma realidade visionária, passa a ser formulado concretamente. Neste processo também o “azul real” (**ein königlich Blau**) é materializado, assumindo as formas de uma xícara:

(...) Der Tasse von hundert Jahren (v. 8)

A referência à idade secular da xícara completa o sentido de **ahnenumraunte Stund**, vindo a tornar concreta a solenidade do momento descrito, pressentida vagamente já na primeira estrofe, através das associações ligadas às palavras “prata” e “real” como através do ritmo pausado, característico dos quatro versos iniciais.

Contrastando com a ampla envergadura dos versos da primeira e segunda estrofes, os versos da terceira estrofe apresentam-se extremamente sucintos; são constituídos de frases

de reduzido número de palavras (três no verso nove, duas no verso dez e três no verso onze) que, por sua vez, (à exceção do verso doze) são predominantemente adjetivas. Esboça-se, assim, a imagem da xícara:

Formedel und zart,
Tiefgründiger Art,
Mit goldenem Rand

Somente no verso doze aparece o verbo (**stand**) que, por ser designativo de um estado, contribui para acentuar a impressão de imobilidade “misteriosa” (**tiefgründiger Art**), antecipada já na simples enumeração das características do objeto:

Sie vor mir stand.

A fragilidade requintada da xícara, visualizada por meio do conteúdo lógico do vocabulário, transparece na própria forma da estrofe que, graças às suas pequenas dimensões, afigura-se delicada e frágil.

No verso doze encontra-se por primeira vez referência explícita ao **eu** (**Sie vor MIR stand**), cuja presença, até este momento, se fizera sentir apenas tácitamente. A partir do verso treze inicia-se uma espécie de diálogo entre o **eu** e a xícara, isto é, ao contemplar a xícara secular, ou **eu** entrega-se a devaneios, nos quais percebe encontrar-se diante de um testemunho do passado; como tal, deixando o objeto de ser inerte, transforma-se em recordação “viva”:

Denn sieh, ich bin alte Erinnerung! (v. 18),

capaz de “falar” àquêle que se aprofunda na contemplação de suas “feições”.

A xícara é personificada:

Und sah mir forschend ins Angesicht
Und lächelte dann — ich kenne dich nicht!
Doch wie meine Hände sich zögernd nahn,
Da fing sie leise zu zittern an: (vv. 13-16)

A evocação do passado realiza-se mediante uma seqüência de sínodoques, nas quais revivem juventude e velhice:

Mir neigte sich blondes und braunes Haar,
Ich hab' ihm gedieht, bis weiss es war, (vv. 21/22)

paixões e hostilidades:

Fühlt' heisse Lippen und kühlen Sinn (v. 23)

o eterno alternar do bem e do mal:

In Gräbern ruhet längst manche Hand,
Die gute, die böse, die einst mich umspannt. (vv. 25/26)

No verso vinte e nove sobrevém novamente algo semelhante a um repentino despertar, a dissipar as imagens há pouco vislumbradas:

Die Tasse schweigt

Permanecem, porém, os sentimentos de veneração e respeito, inspirados pela visão dos “momentos de sofrimento e de ventura de cem anos fugazes”:

Ich aber hob mit der Andacht Blick,
Die Feine, die Meere durchfahren,
Es war mir, als hielte ich Wehe und Glück
Von hundert enteiltten Jahren ... (vv. 30-33)

Integrando, assim, o conteúdo de seu poema em uma estrutura poética ricamente matizada, soube a poetisa emprestar novo significado e nova realidade ao tema corriqueiro da fugacidade do tempo; confirmam-se, aqui, as palavras de Johannes Pfeiffer: “É indiferente, em última análise, qual o tipo de experiência pelo qual alguém passou; decisivo é apenas o que foi feito dessa experiência.” (21) **Der Teetisch** é, assim, o mais destacado poema de Juanita Schmalenberg, embora volte a evidenciar-se, uma vez mais, a tendência característica desta poetisa: a de reavivar recordações.

(21) — “Es ist (...) letzten Endes ganz gleichgültig, was einer da erlebt hat; entscheidend ist einzig und allein, was er daraus gemacht hat.” in Johannes Pfeiffer, **Wege zur Dichtung**, pg. 17.

Erich Fausel

“Empenhado em promissor trabalho de estruturação do ensino da língua alemã em escolas brasileiras, permitido novamente após vinte e cinco anos, e em auspiciosos preparativos para diálogos teuto-brasileiros no âmbito universitário, faleceu no dia 20 de junho, aos 59 anos de idade, o Dr. Erich Fausel, originário de Reutlingen. (.)” (1)

São estas as palavras introdutórias de um necrológio publicado em 1963, por ocasião do falecimento de Erich Fausel, ressaltando claramente a admiração que lhe era tributada. O início das atividades culturais de Erich Fausel no Brasil remonta a 1931, quando se estabeleceu em São Leopoldo (Rio Grande do Sul) como professor de línguas modernas. Seu interesse por problemas referentes a confluências lingüísticas, já revelado em sua tese de doutoramento (2), resultou na elaboração do estudo **Die deutschbrasilianische Sprachmischung** (3), de reconhecido valor científico (4).

De sua autoria é também o ensaio **Literatura Rio-Grandense em língua alemã** (5), fundamentado no trabalho **Die deutschbrasilianische Literatur und das Bodenständigkeitsgefühl der deutschen Volksgruppe in Brasilien** de Manfred Kuder. O pró-

- (1) — “Mitten aus vielversprechender Aufbauarbeit an dem nach zweieinhalb Jahrzehnten Verbot wiedererlaubten deutschen Sprachunterricht in brasilianischen Schulen und aus hoffnungsvollen Vorbereitungen deutsch-brasilianischer Zwiesgespräche im Universitätsrahmen verschied (...) am 20. Juni im Alter von 59 Jahren Dr. Erich Fausel, gebürtiger Reutlinger. (...) in *Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen*, 1963, n.º 3, pg. 271.
- (2) — **Das Zipser Deutschtum**, Fischer Verlag, Jena 1927.
- (3) — Erich Schmidt Verlag, Berlin, 1959.
- (4) — “Besonderen wissenschaftlichen Ansehens erfreute sich sein letztes Werk über **Die deutschbrasilianische Sprachmischung**”, in *Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen*, 1963, n.º 3, pg. 271.
- (5) — Incluído no segundo volume da **Enciclopédia Riograndense** (1956).

prio M. Kuder, aliás, ressalta o parentesco entre os dois estudos, afirmando em seu artigo **Die deutsch-brasilianische Literatur**: "(...) a respeito deste tema foram publicados, desde então, apenas dois ensaios menores, que se baseiam nas investigações de Kuder: na Enciclopédia Riograndense Erich Fausel oferece um panorama dos poetas riograndenses, (...)" (6).

A exemplo de seu precursor, Fausel cataloga os nomes de autores conhecidos até 1936 (tais como: Guilherme Ahrons, Wolfgang Ammon, Ernesto Niemeyer, Arno Philipp, Ambrósio Schupp, Georg Knoll, Wilhelm Schweizer, Otto Fenselau, etc), e, sem deter-se em análises aprofundadas, chega igualmente à conclusão de que "um fato histórico, um fato sociológico, eis a verdadeira significação da literatura rio-grandense em língua alemã." (7)

Além disso, Fausel dedicou-se também à atividade literária, sobretudo à produção de peças de teatro, surgidas entre 1935 e 1938. Sua criação lírica, entretanto, restringe-se a cinco sonetos, publicados em 1947 (8). Interessante é notar que as palavras críticas de Fausel a respeito daquelas publicações de que trata na **Literatura Rio-Grandense em língua alemã** (9), atingem diretamente seus próprios poemas. Diz o autor na página 235 do referido estudo:

" (...) Nem nesta expressão mais delicada da língua (na poesia lírica) podemos usar um critério rigorosamente artístico e estético, mas consideramos essas poesias, artisticamente medíocres, como documentos de ligação íntima dos imigrantes com a língua dos antepassados, simples necessidades psicológica e, em certos tipos, interessantes produtos da situação sociológica especial. (...) "

(6) — "(...) Seitdem sind nur zwei kleinere Aufsätze zu diesem Thema erschienen, die auf der Untersuchung von Kuder fussen. Für die Encyclopedia Riograndense gab Erich Fausel einen Überblick über die Riograndenser Dichter, (...)" in **Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen**, 1963, n.º 4, pg. 297.

(7) — in **Literatura Rio-Grandense em língua alemã**, pg. 239.

(8) — in **Estudos Teológicos**, 1947, n.º 6, pp. 36-37, São Leopoldo.

(9) — **op. cit.**

Diríamos serem os sonetos de Erich Fausel o resultado de uma “necessidade psicológica”, do desejo de tornar pública a sua adesão a determinados princípios religiosos e éticos. Até que ponto tal adesão parece convencional ou sincera, veremos, em seguida, através da análise dos poemas; indubitavelmente, porém, levou a composições incapazes de resistir a uma análise baseada em “critério rigorosamente artístico e estético”.

Embora obedeça aos preceitos convencionais da forma literária escolhida, negligencia o autor, por vezes, sutilezas da estrutura do soneto, geralmente tidas como indispensáveis, e observadas pela grande maioria dos sonetistas (10); tal verifica-se, por exemplo, no segundo soneto da série publicada na revista *Estudos Teológicos*, que principia com o verso *Die steilen Dome sind zerspalten ...* (11). O primeiro terceto

entblössten Menschen, deren Leiden
in Schuld und Unschuld eingeboren,
nun aus den Trümmern Gott beschwört

não indica o início de um movimento ascendente em direção a um final claro e bem pronunciado, mas, ao contrário, constitui apenas a continuação e ampliação do quarteto precedente, ao qual se liga mediante *enjambement*. A conclusão surge, abruptamente, no último terceto. Tal falta de transição entre o último quarteto e o primeiro terceto e, sobretudo, a inexistência de um fio condutor de pensamento, capaz de manter coesas as diversas partes do poema, contribuem decisivamente para acentuar o caráter artificial que, já no tocante ao conteúdo, distingue este soneto. Em outros casos, Erich Fausel incorre em lapsos gramaticais, dos quais resulta enorme confusão de sentido, como se pode observar no segundo quarteto do soneto *So schmal wird nie ein Weg gegangen ...*:

Und doch wird er nicht mher empfangen
als aller anderen Gebet.

(10) — cf. Wolfgang Kayser, *Kleine deutsche Versschule*, pp. 61-62

(11) — Sendo todos os poemas destituídos de títulos, a eles nos referimos sempre mediante citação do verso inicial.

Es wird, was jeder für sich fleht,
von einer Liebe aufgefangen.

Aqui somente repetidas leituras permitem compreender que, nos versos cinco e seis, o autor pretende dizer:

Und doch wird er nicht mehr empfangen, als alle
Andere durch ihr Gebet (empfangen),

enquanto os versos sete e oito significam:

das Flehen (das Gebet) eines jeden wird
vor einer Liebe aufgefangen.

A referência aos sonetos de Fausel não se justifica, por conseguinte, pelas suas qualidades artísticas; o interesse de suas produções reside, antes de mais nada, no fato de documentarem a atitude de um escritor teuto-brasileiro. Com seus poemas piedosos, concentrados na reiteração de uma grande fé na Providência, Erich Fausel vem a ilustrar mais um aspecto da lírica alemã escrita no Brasil.

A fim de determinarmos as características da concepção religiosa de Fausel, transcrevemos versos que, ao mesmo tempo, permitem uma comparação com os demais sonetos do autor:

Die steilen Dome sind zerspalten,
Wie dürres Holz der Axt verfällt,
Und aus geborstnen Bögen gellt,
wo sonst sich fromme Hände falten,

wo Gottes Lobgesänge hallten,
wo Stille jeden Schritt verhält,
wo jeder stumm vor Gott sich stellt,
ein Jammerlaut von hungerkalten,

entblössten Menschen, deren Leiden,
in Schuld und Unschuld eingeboren,
nun aus den Trümmern Gott beschwört.

Er scheint der Menschen Weg zu meiden
und hat doch den, der sich verloren,
in Gnaden je und je erhört.

O poema divide-se nitidamente em duas partes: a primeira, a abranger os dois quartetos e o primeiro terceto, comporta

uma descrição, a segunda, constituída do último tercêto, apresenta um postulado religioso.

Nos versos descritivos o autor configura a imagem de um mundo desmoronado; os vestígios de uma inexorável força destruidora são visualizados em linguagem áspera, a traduzir a violência com a qual a catástrofe se abateu sobre este mundo:

Die steilen Dome sind zerspalten,
wie dürres Holz der Axt verfällt,
und aus geborstnen Bögen (...) (vv. 1-3)

A veemência de expressões tais como **gellt, hungerkalt, entblösst, beschwört**, sugere a intensidade do sofrimento experimentado pela humanidade prostrada:

(...) gelt
(...)
ein Jammerlaut von hungerkalten,
entblössten Menschen, deren Leiden
(...)
nun aus den Trümmern Gott beschwört. (vv. 3, 8, 9, 11)

Este caráter sombrio do quadro descrito é acentuado pelo jogo de luz e sombra, tal como se verifica no momento em que o autor evoca a serenidade que reinava no templo antes de sua destruição:

wo sonst sich fromme Hände falten,
wo Gottes Lobgesänge hallten,
wo Stille jeden Schritt verhält,
wo jeder stumm vor Gott sich stellt (vv. 4-7)

Até o verso onze, o autor empenha-se em retratar um mundo arrastado ao caos — a violência triunfou, restam apenas escombros, gemidos, frio e fome. Ao mesmo tempo torna-se evidente, que o retrato da catástrofe, tal como aqui apresentado, não se prende a nenhum momento histórico determinado. O autor concentra-se antes de mais nada, na focalização do fenómeno guerra, como tal, e nos sofrimentos por ele acarretados. Trata-se de um acontecimento anônimo, atemporal, no qual se desenrolam cenas-padrão, representativas para o que ocorre e

sempre ocorreu em presença da destruição e da violência: a desolação, o medo e desespero da criatura castigada.

Nos versos nove e dez o poeta procura emprestar algum significado à tragédia descrita, interpretando-a como experiência inevitável, decorre da própria condição humana:

(...) *deren Leiden*

in Schuld und Unschuld eingeboren (vv. 9/10)

Culpados ou inocentes, todos os seres humanos estão sujeitos a sofrimentos e provações. Por natureza, portanto, seria o homem um ser exposto, entregue à mercê do destino, pois já nasceu "predestinado a sofrer.

Destoam, assim, as palavras peremptórias, constantes no último terceto, no qual o autor, inopinadamente, visualiza um mundo ordenado e seguro; somos agora informados de que o abandono em que se encontra o ser humano é apenas aparente:

Er scheint der Menschen Weg zu meiden (v. 12)

Na realidade, a misericórdia divina está sempre a velar pelos homens, e jamais uma oração foi pronunciada em vão:

und hat doch den, der sich verloren,

in Gnaden je und je erhört, (vv. 13/14)

Sem apoiar sua afirmação nos versos precedentes, o autor formula nesta estrofe concisa e categórica um verdadeiro postulado. No entanto, a mensagem contida nestes três versos finais, pelo fato de carecer de qualquer fundamento, assemelha-se a um apêndice arbitrário, a um simples rótulo, desligado do resto do poema.

Ao mesmo tempo, porém, evidencia-se a importância dos dizeres deste "rótulo". A própria estrutura do soneto sugere que o momento culminante do poema seja alcançado progressivamente através dos tercetos (12). Como foi dito anteriormente, Fausel introduz a conclusão somente no último terceto (13), ressaltando assim, já na forma, a especial ênfase que pesa sobre a quarta estrofe. Os onze versos precedentes, por sua

(12) — Cf. Wolfgang Kayser, *op. cit.*

(13) — Cf. pg. 23.

vez, afiguram-se inteiramente inoportunos no conjunto do poema, pois, esgotando-se na configuração de um tema autônomo (“o homem precipitado no caos”), falham em sua precípua finalidade, que reside em conduzir à conclusão final.

No segundo tercêto, portanto, encontra-se o cerne do poema: uma profissão de fé, a reconhecer em Deus o ser misericordioso, que ampara o homem mesmo em seus mais aflitivos momentos. Tal configuração da Divindade, inspirada nas tradicionais concepções cristãs encontra vários paralelos nos poemas de Fausel; ora representada como personificação do Amor:

Es wird, was jeder für sich fleht,
von einer Liebe aufgefangen (14),

ou como princípio inerente à multiplicidade das formas:

in Blüt und Wurzel, Blatt, und Flaum und Frucht,
in Menschenwort, in Hand und Herz und Blick
verspüren wir ein stummes, starkes Walten (15)

ora simbolizada na imagem da luz:

bis sie (...) umflutet werden vom jungen Licht
(16)

a imagem do Criador corresponde sempre à idéia da existência do Pai que tudo envolve com Seu amor providente.

No último tercêto de **Die steilen Dome sind zerspalten**, o autor afirma peremptoriamente esta consciência, revelando inteira identificação com os ensinamentos cristãos. As máximas do Cristianismo, aliás, constituem constante fonte de inspiração do poeta; ao lembrar a relação de fraternidade entre os homens, filhos de um só Deus:

So schmal wird nie ein Weg gegangen,
dass ihn kein andrer mit uns geht.
(...)
Es wird, was jeder für sich fleht,
von einer Liebe aufgefangen

(14) — in *So schmal wird nie ein Weg gegangen* ...

(15) — in *In Keim und Kern ruht auch der höchste Baum*...

(16) — in *Der Heiligen sind wenig, der Menschen viel* ...

ou ao enaltecer a renúncia aos bens terrenos, que conduzirá ao “reino da luz”:

Die wenigen freilich schreiten durch die Nächte
und beben in den hohlen Einsamkeiten,
wenn ihnen jeder alte Halt zerbricht,

Fausel está continuamente a professar uma aceitação irrestrita e confiante dos postulados cristãos.

Nada, realmente, parece perturbar-lhe a serenidade e o equilíbrio da concepção religiosa. Entretanto, seus versos não deixam de apresentar uma tonalidade falsa. Possivelmente porque, devido a um critério de valor singular, professa sua fé em poucos versos apenas, sem exemplificá-la ou comprová-la nos demais, ou então por sua linguagem mover-se com pouca naturalidade e o autor falhar no intuito de configurar situações pertinentes, que, apesar de todos os esforços, não conseguem esconder a trivialidade de suas idéias. Sua religiosidade, presa a dogmas tradicionais, desconhece hesitações ou dúvidas, até mesmo quando as “catedrais esguias estão destroçadas” ou quando faz ouvir os “gemidos de seres humanos enregelados e famintos”.

Karl Fouquet

Autor de estudos histórico-biográficos (1) e de considerável número de pesquisas genealógicas (2), Karl Fouquet (1897, Blumenau-Estado de Sta. Catarina), diretor do Instituto Hans Staden de São Paulo desde 1938, dedica seus momentos de lazer à atividade literária. O levantamento das obras em língua alemã escritas no Brasil, realizada nos arquivos do Instituto Hans Staden, revelou a existência de um manuscrito, no qual o conhecido estudioso da vida de Hans Staden reuniu as suas produções poéticas sob o título **Übers Meer**; no entanto, apenas alguns poemas isolados, extraídos desse trabalho, foram publicados, encontrando-se nos jornais em língua alemã **Deutsche Nachrichten** e **Brasil-Post**, ou em anuários, tais como o **Serra Post Kalender** e o **Heimatkalender**.

Embora o ineditismo do mencionado volume torne impraticável uma argumentação concludente, temos a impressão de que precisamente os mais significativos exemplos da poesia de Karl Fouquet se encontram ainda entre os poemas não publicados, de sorte que os versos acessíveis à crítica oferecem uma visão unilateral e, por vêzes, pouco favorável da capacidade artística deste poeta.

Assim sendo, teremos de proceder à análise do material de que dispomos, isto é, de estudar também aqueles poemas que,

- (1) — Suas mais importantes obras intitulam-se: **Hans Staden. Zwei Reisen nach Brasilien** (1941); **Hans Staden und die brasilianischen Indianer zur Zeit der Entdeckungen** (1941); **O Prisioneiro de Ubatuba** (1948); **Vida e Obra do Dr. Blumenau** (1950); **Alexander von Humboldt. Bildnis eines grossen Menschen** (1959).
- (2) — Entre outros publicou os seguintes tratados: **Origens da família Avé-Lallement e sua expansão no Brasil** (1941); **A família L'indenberg na Alemanha e no Brasil** (1941); **Os Andradas à luz da tábua de parentesco** (1945); **O ramo brasileiro da família do Dr. Fritz Müller** (1947); **A família Stutzer no Brasil** (1948).

tanto no que concerne à forma, como no que se refere ao conteúdo, não alcançam o nível idealizado pelo poeta. Trata-se, em alguns casos, de apologias rebuscadas, a constituir o cerne de poemas como, por exemplo, **Goethe** (3) ou **Schjiller** (4); em outros, de reflexões triviais do tipo **Nutze!** (5) ou **Der Tod** (6).

A idéia com a qual Karl Fouquet se aproxima da obra poética, revela-se claramente na quadra intitulada **Der erste Reim** (7):

Der einst den ersten Reim gemacht,
Hat ihn nicht kühl und künstlich erdacht,
Er hat im Glanz begnadeter Stunden
Das klingende Herz der Sprache gefunden.

O autor alude, portanto, à essência da linguagem poética, àquêle elemento indispensável na poesia, que Rudolf Nikolaus Maier denomina de “fôrça sugestiva ou magia da linguagem” (8). Contudo, freqüentemente procuramos em vão o “coração sonoro da linguagem” nos poemas de Fouquet; dir-se-ia que sua linguagem tende a oscilar entre dois extremos: ora caracteriza-se por redundâncias, como por exemplo em **Sinkende Jahre** (9), poema no qual proliferam expressões há muito estereotipadas, carregadas de “atmosfera”, tais como **scheiden, goldene Schleier, glühen, lichterfüllt, heisse Verzückungen, jubelndes Werden** etc., ou nos versos encomiásticos, nos quais o poeta traça o perfil de Goethe nos seguintes termos:

Du bist alwie des Tages Erwachen
Und Dämmern im Morgengrau,
Bist wie das fröhliche Kinderlachen,
Ein Leuchten im Tropfen Tau,
Der Knabe bist du, sein Trotzen und Tollen,
Der Jüngling, sein stürmend verwegenes Wollen,
Der Sterne greift vom Firmament
Und über sich nichts erkennt (...)

(3) — in **Deutsche Nachrichten**, São Paulo, 26/3/1949.

(4) — **Idem**, 10/11/1959.

(5) — in **Serra-Post Kalender**, 1961, pg. 89.

(6) — in **Deutsche Nachrichten**, São Paulo, 2/11/1958.

(7) — in **Serra-Post Kalender**, 1961, pg. 31

(8) — in Rudolf Nikolaus Maier, **Das Gedicht**, pg. 11.

(9) — in **Serra-Post Kalender**, 1961, pg. 209.

Outras vezes afigura-se a sua linguagem surpreendentemente apagada e prosaica, como por exemplo em **Nutze!** :

Zwischen heut und übermorgen
Liegt ein voller Tag;
Heute jung, und übermorgen
Bist du alt und schwach.
Nutze, nutze die Sekunden,
Eh' Minuten, ehe Stunden
Zum verlornen Tag sich runden
Zwischen heut und übermorgen.

Alguns poemas, por outro lado, em que pese ao seu valor secundário no conjunto da obra do autor, ressaltam por momentos de verdadeira inspiração poética, traduzida em um ou dois versos sutis, a lembrarem os mais representativos exemplos da arte do poeta. Referimo-nos aos versos finais do poema intitulado **Gräber in Blumenau** (10)

Ein wenig Erde und Rasen
Ist alles, was uns trennt.

cuja simplicidade e concisão encerra toda a gama de sentimentos exposta de maneira patética e prolixa nos versos precedentes: a melancolia perante a morte de entes queridos e, ao mesmo tempo, a confissão de um tranqüilo e inalterável afeto, cujos laços perduram mesmo após a morte. Igual força sugestiva caracteriza os versos onze e doze do poema **Osterfeuer**(11).

Leis nur durchschwingt wie Glockenton so rein
Ven irgendwo ein Liebeswort die Stille.

Êstes versos cativam tanto pela delicadeza da imagem, como, sobretudo, pela harmonia melódica resultante dos dois primeiros compassos "**leis nur durchschwingt (...)**", nos quais a sequência troqueu-íambo preludia suavemente o momento descrito. Em outros casos, a presença de uma estrofe torna o poema digno de menção; tal verifica-se, por exemplo, nos versos intitulados **Der Einwanderer** (12), nos quais o poeta dramati-

(10) — in **Deutsche Nachrichten**, São Paulo, 1/11/1963.

(11) — **Idem**, 29/3/1958.

(12) — **Idem**, São Paulo, 25/7/1964.

za, com muito patos, a saudade do emigrante de sua terra natal (13). Contudo, a terceira estrofe revela um poeta capaz de captar em quatro versos, mediante linguagem precisa e plástica, tôda a fúria do mar revôlto:

Euer Grün und liches Blau,
Eure weisse Mähnen,
Und vom Blitz durchzuckt das Grau
Wenn die Tiefen gähnen.

Embora tais passagens isoladas não possam, evidentemente, servir de critério para a apreciação positiva dos poemas em que se encontram, constituem significativos exemplos da potencial força expressiva do poeta.

As duvidosas qualidades artísticas de muitos dos poemas de Karl Fouquet devem-se, sobretudo, a dois fatores; em primeiro lugar, tem-se a impressão de que o poeta se empenha com demasiada insistência na procura do “coração sonoro da linguagem”. Assim, recorre a uma compilação de termos evocativos do tipo **Krallen des Schicksals**, **blühende Frühlingswege** (14), **lichtervoll** (15), **schlichte Treue** (16), **edler Zorn** (17) ou a um vocabulário precioso, solene, rico em expressões tais como **Gefilde**, **waltendes Geschick** (18), **Opfergabe** (19), **verklären**, **heiligster Grund** (20) ou **Mutterscholle** (21). Já na enumeração destes poucos exemplos, torna-se notória a tendência do poeta em reforçar os substantivos mediante abundante adjetivação, originando-se ligações esdrúxulas como, por exemplo, **opfernde Treue**, **mühendes Wirken**, **wunderkräftige Hände**, **titanisches Streben**, **stilles Vergehen**, **tapfere Brust**, **wildestes**

(13) — cf. **Und ich stürze in die Flut,
Wirble auf und nieder,
Wellen, kühlet mir das Blut,
Heimat, hab' mich wieder!** (sexta estrofe)

(14) — in Goethe

(15) — in **Der Weihnachtsbaum**, **Deutsche Nachrichten**, São Paulo. 24/12/1949.

(16) — in **Heimatboden**

(17) — in **Friedrich Schiller**

(18) — **idem**

(19) — in **Heimatboden**

(20) — in **Goethe**

(21) — in **Der Weihnachtsbaum**

Verlangen, etc. Resulta, assim, um acúmulo de metáforas, hipóteses e floreios, cujo falso lirismo vem a absorver ou diluir o conteúdo do poema.

O segundo fator a desvirtuar a obra de Karl Fouquet, deriva do primeiro, na medida em que os constantes arroubos lingüístico transformam os poemas em compactos aglomerados de exaltações, quer se trate de uma apologia a Schiller ou Goethe, quer do canto nostálgico do “Emigrante”. Indubitavelmente a poesia de Karl Fouquet apresenta uma grande variedade de temas (a transitoriedade, a velhice, a morte, o emigrante, o Natal, a pátria, a herança dos antepassados, etc.), à qual, entretanto, nem sempre corresponde igual variedade de atitudes e recursos expressivos. A atitude dominante em considerável parte da obra de Fouquet tende a ser reverente-solene, voltada especialmente para os aspectos elevados, nobres e belos da existência.

Segundo o ensaio **Ein deutschbrasilianischer Dichter** de Martin Fischer (22), a poesia de Karl Fouquet ressalta pela “fôrça contida e masculinidade cavalheiresca”. Não deparamos, porém, com versos passíveis de tal caracterização e o próprio M. Fischer não oferece nenhum exemplo, mediante o qual se pudesse comprová-la. Quererá o ensaísta denominar de “cavalheiresca” a tendência de Fouquet em dar relêvo ao belo e edificante? Quanto à “masculinidade” — reconhecê-mo-la, talvez, no vocabulário algo desabrido empregado em poemas do tipo **Der Dessauer (Bei Prügel oder dünnem Bier; / Zum Teufel, Kerl, ich lause. / vv. 27/28)** (23) ou **Das Frauenschiff (Die alte Wahrheit steht und bleibt, / Beweibt ist besser als unbe-weibt /)** (vv. 17/18) (24). Neste caso, porém, estaríamos deturpando o sentido evidentemente positivo que M. Fischer emprestou ao termo.

A dissertação de Martin Fischer parece-nos, de modo geral, pouco objetiva. Sua admiração incondicional (25) leva-o

(22) — in **Serra-Post Kalender**, 1962, pp. 97-108

(23) — in **Deutsche Nachrichten**, 4/9/1948

(24) — in **Brasil-Post**, 13/7/1963.

(25) — “Sein grosses literarisches Talent offenbart sich in der Poesie. In seinem dichterischen Werk tritt uns ein echter Dichter

a conclusões infundamentadas, fàcilmente refutáveis; assim, afirma também, serem os versos de Fouquet desprovidos de “sentimentalismos”, e que o poeta “tem aversão ao patos”. Cremos, porém, haver mostrado de que maneira a superabundância de figuras de estilo (metáforas, hipérboles, floreios) determina o caráter patético e sentimental de grande número dos poemas aqui citados.

Quando, por outro lado, o poeta focaliza as fraquezas humanas, ou quando pretende ministrar pequenas lições moralizantes, serve-se de parábolas triviais, tais como em **Henneke** (26), **Der Dessauer, Am Grabenrand** (27), ou então compõe poemas, nos quais as observações irônicas, por vèzes sarcásticas, alinham-se ininterruptamente. Entre os poemas dêste último tipo, alguns atingem o seu propósito crítico; é o caso, por exemplo, do poema intitulado **Der Tubus** (28) e, sobretudo, do poema **Der Ismus** (29), no qual Fouquet expressa, sem reservas, sua opinião a respeito da tendência moderna de tudo conceituar mediante simples rótulo:

Kaum hat ein Fratz das Licht erblickt,
Schon kommt ein kluger Mann
Und zieht dem Wunderkind geschickt
Das Ismus-Jäckchen an. (vv. 5-8)

Contudo, nem a ironia nem a exaltação caracterizam definitivamente a obra poética de Karl Fouquet. Compôs, também, versos mais serenos, nos quais a superfluidade de palavras cede lugar a uma linguagem mais simples e comedida. Representantes de poemas dessa natureza são, por exemplo, **Wir-kende Natur** (30) e, especialmente, **Gílgameschs Traum**. (31)

entgegen, unter dessen Händen sich alles fast spielend zu Vers und Rhythmus zu fügen scheint. Er ist einer der ganz wenigen wirklichen Dichter, die das Deutsch-brasilianertum hervorgebracht hat.” Martin Fischer in *op. cit.*

- (26) — in *Deutsche Nachrichten*, 27/11/1948
(27) — in *Serra-Post Kalender*, 1951, pg. 66
(28) — in *Deutsche Nachrichten*, 4/1/1951
(29) — *Idem*, 7/2/1965
(30) — in *Serra-Post Kalender*, 1950, pg. 44
(31) — in *Deutsche Nachrichten*, 1/11/1964

Microcosmo e macrocosmo, as múltiplas e constantes metamorfoses que neles se operam, são visualizados nos quatro versos iniciais de **Wirkende Natur**. O autor supera as dificuldades decorrentes da tentativa de concentrar no exíguo espaço de quatro versos um assunto de tal complexidade e envergadura, recorrendo a surpreendente simplificação: mediante uma seqüência de apenas sete verbos substantivados resume as incessantes e inumeráveis mutações da natureza. A sutil gradação verificada na série **Suchen-Greifen-Stossen** e a ligeira diferenciação existente entre **Lösen-Fliehen** e **Binden-Finden**, alia-se a um ritmo agitado, resultando em uma reprodução estilizada do caráter polimorfo da natureza. Embora prolixa, a descrição apresenta-se isenta de redundâncias, caracterizando-se por uma linguagem moderada e selecionada.

A descrição da incessante mutabilidade das formas conduz, nos versos cinco e seis, a uma formulação ambígua e algo confusa, passível de mais de uma interpretação; ao afirmar

Das kann nicht entstehn und nicht vergehn
Und muss sich in wirbelndem Reigen drehn

o poeta parece concordar com a tese defendida pela escola eleiática (Parmênides e Zenão), segundo a qual no universo considerado em sua totalidade, sòmente o **ser** é verdadeiro; o **de- vir** não é reconhecido como realidade, por faltar-lhe todo e qual- quer apóio estável. Fouquet estaria, portanto, sugerindo que o nascimento e a morte, isto é, as transformações, não passam de aparências sensíveis: o universo, como um todo, seria sempre idêntico em sua estrutura elementar. Contudo, os versos se- guintes parecem indicativos de que não se trata aqui de uma cosmovisão, mas antes de uma referência à misteriosa e ino- minável força que rege a perpétua vicissitude do cosmo.

Nesse sentido o poeta alude, na segunda estrofe, aos de- baldados esforços enviados por filósofos, cientistas e teólogos, ao procurarem compreender o princípio inerente a tôdas as coi- sas. Claramente reconhecemos no desêjo expresso por Fausto

Dass ich erkenne, was die Welt
Im Innersten zusammenhält (vv. 382/383)

afonte de inspiração dêste poema de Karl Fouquet (**Nur was ihr Streben von innen erzwingt**); aliás, não somente o tema lembra o drama goethiano, como o próprio título **Wirkende Natur** afigura-se extraído dos versos

Ich schau in diesen reinen Zügen
Die wirkende Natur vor meiner Seele liegen.
(vv. 440/441, Fausto)

Em **Gilgameschs Traum** o poeta ocupa-se de um tema que, nas palavras da redação do jornal **Deutsche Nachrichten** (32), afigura-se qual “presságio da bomba atômica”, embora se trate de uma “visão do lendário rei Gilgamesch de Uruk durante a sua peregrinação pela estepe, segundo o poema épico babilônico **Gilgamesch** do segundo milênio a. C.” Considerando, porém, que Karl Fouquet procurou reproduzir fielmente o terceiro sonho de Gilgamesch, constante do quinto quadro do poema babilônico, e lembrando o contexto dentro do qual se encontra a descrição desse sonho, parece-nos descabida a interpretação sugerida pelo jornal alemão. O poema de Fouquet apresenta, antes de mais nada, uma visão apocalíptica do mundo, configurada em três estrofes vigorosas e claramente estruturadas.

Numerosos traços típicos das obras alemãs criadas durante o período anterior e imediatamente posterior à primeira guerra mundial, sobretudo a atmosfera sombria, o caráter atroz, por vezes demoníaco dos eventos, delineiam-se em **Gilgameschs Traum**. No que respeita à linguagem e, até certo ponto, à estrutura, o poema de Fouquet apresenta acentuado parentesco com a grandiosa visão do triunfo da destruição, configurada em **Der Krieg** por Georg Heym. A semelhança dêste poeta, Fouquet recorre a construções sintáticas simples, e a uma cadência fortemente acentuada, monótona em sua constante repetição. A ausência de artifícios formais coloca em evidência o caráter elementar e conciso da expressão, permitindo, ao mesmo tempo, que o conteúdo lógico do poema se revele de maneira imediata e direta.

Lembrando ainda os versos de Heym, nota-se em **Gilgameschs Traum** uma linguagem incisiva, concentrada na visualização de forças destruidoras que, sob forma de uma violência elementar, anônima e absoluta, se desencadeiam sobre a humanidade e o mundo, indiferentes aos seus sentimentos, aos seus destinos. A visão do tumulto que se apodera da natureza traduz-se em quadros expressionistas, sutilmente graduados; na primeira estrofe prenuncia-se a aproximação de uma força desconhecida, na segunda manifesta-se o caráter apavorante do fenômeno, e na terceira desencadeia-se a catástrofe inexorável e onipotente, à qual nenhum ser vivo pode eximir-se (**Und war kein Ort zu flüchten in der Not**). No concentrado valor expressivo de palavras tais como **erschauernd, gemartert, aufgeschreckt, angsterfüllt, schreien**, transparecem o medo e o horror experimentados pela criatura desamparada e subjugada. As côres, embora não sejam precisadas com nitidez, adquirem no poema de Fouquet (de maneira menos pronunciada e fantástica do que nos versos de Heym) importante força sugestiva; assim, torna-se perceptível uma energia devassadora no vermelho incandescente que invade os céus (**einen ungeheuren Brand**), a contrastar com a súbita e ameaçadora escuridão (**schwand das Licht**) que, por sua vez, cede lugar a uma penumbra cinzenta, portadora da destruição (**Wolken ... von Asche schwer**); tal colorido, a evocar a essência de cada momento descrito, constitui elemento indispensável da atmosfera dominante neste poema.

Transposta para as esferas onírico-visionárias, a descrição apresenta um caráter hiperbólico que, nos versos sete e oito, adquire traços grotescos:

(...) und scheu wie Hunde
Verkrochen sich die Götter angsterfüllt.

Contudo, precisamente o entrelaçamento do medonho e grotesco empresta ao sonho de Gilgamesch o seu realismo patético. As forças demoníacas não só transformam os seres humanos em uma massa fugitiva, anônima, inteiramente entregue

à sua mercê, como triunfam sôbre a própria divindade. O mundo é precipitado no abismo da destruição e o último verso

Die Asche sank, es regnete den Tod (v. 12)

nega qualquer possibilidade de salvação; a queda é definitiva e absoluta — em seguida reinará o silêncio, a escuridão, o nada.

A análise de **Gilgameschs Traum** veio a demonstrar a polaridade existente na obra poética de Karl Fouquet: de um lado observamos a expressão superlativa de sua lírica sentimental, de outro, uma dicção concisa e até mesmo desabrida. Trata-se, no primeiro caso, de uma assimilação do gôsto dominante na literatura do assim chamado “Biedermeier” alemão, verificando-se no segundo um eco das tendências expressionistas. Estribada nestes extremos, a poesia de Karl Fouquet perde em autonomia, uniformidade e atualidade; por outro lado, dever-se-á reconhecer que um poema como **Gilgameschs Traum**, visto no conjunto da lírica alemã escrita no Brasil, constitui um exemplo original, pois, em se tratando de uma expressão poética cultivada em nosso século, ilustra uma tendência pouco pronunciada na literatura teuto-brasileira.

Ricardo Sanders

Ricardo Sanders figura entre os mais prolíficos autores alemães radicados no Brasil. Nascido a 8 de junho de 1897, na Prússia Oriental, cursou as universidades de Munique, Marburgo e Berlim, transferindo sua residência para o Brasil no acidentado ano de 1933. Percorreu quase todo o continente americano e trata, em contos e poemas, de muitas das regiões que conheceu, dando-lhes quase sempre laivos de jocosidade e focalizando tipos a permitir o gracejo satírico ou a ridicularização fácil.

Entretanto, em se considerando que o Brasil veio a ser sua residência fixa, surpreende o número reduzido de poemas (e contos) que tenham como assunto, ou pano de fundo, o nosso país; assim, seu único livro poemas — **Der Andarin — Gedichte eines Abenteurers** (1) — não contém uma linha sequer a refletir suas experiências brasileiras. Estas, dispersas e numérica-mente muito reduzidas, como acabamos de afirmar, encontram-se em publicações avulsas, principalmente no **Serra-Post Kalender**, cujo exemplar de 1954 publica, por exemplo, os versos intitulados **Rio und Porto Alegre** (2).

Este poema, de caráter leve e jocoso, revela já por si tôdas as fraquezas do poeta; êle próprio, aliás, não hesita em admiti-las quando, em outra poesia, intitulada **Was der Dichter zu sagen hat** (3), afirma:

Ich weiss, ich hätte manches wohl in bess're Verse fassen
sollen;
Ich weiss, ich hätte vieles auch am besten gänzlich lassen
sollen;
Ich weiss hier hinkt ein Fuss im Vers, da fehlt er ganz,
(...)

Qualquer posição pessoal perante acontecimento ou vivência definidos exige, na poesia, expressão determinada, a

(1) — Editado pelo próprio autor, impresso na Livraria do Globo, Porto Alegre, 1939.

(2) — pg. 107

(3) — Ricardo Sanders, **Der Andarin** pp. 184/185.

amoldar-se ao assunto e a ajustar-se à cosmovisão revelada. É verdade que nada impede a **pose**, pela qual o poeta acredita corresponder ao momento escolhido, mas, em realmente se tratando apenas de “pose”, revelar-se-á infalivelmente através da fraqueza dos versos, por meio do ritmo pouco exato, da ênfase mal colocada, da cadência desigual. E isto, por ser impossível burlar a precisão lingüística, que revela cada idéia e cada momento objetivo em um plano real e absoluto. Mesmo poetas de estatura considerável vêem-se traídos nos seus esforços ocasionais de exprimir algo que não corresponde à sua cosmovisão ou vivência, e isto através do involuntário emprêgo de “clichês” (exemplos de pobreza imaginativa) ou de construções banais, (exemplos de pobreza lingüística). Assim, tendo-se em vista que o mais elevado requisito da poesia é, justamente, o da realidade da transmissão poética, provam tais poemas carecer de razão de existência, mesmo que — do ponto de vista puramente formal — correspondam a tôdas as exigências da produção lírica.

No poema de Ricardo Sanders ressaltam deficiências as mais graves. O que a sucessão desordenada de versos apresenta é uma mixórdia de idéias banais, a apontar uma oposição de tipos humanos e comportamentos contrastantes, ocultos sob enorme confusão lingüística. Nada parece obedecer a preceito determinado. A rima, em geral pobre, tende, de início, a seguir o esquema **aabb**, embora já na primeira estrofe apareça uma sequência **aabbb**. A última, contudo, apresenta, repentinamente, o esquema da rima entrelaçada **abba**. As estrofes têm respectivamente, cinco, seis, quatro e quatro versos; “pipoca” aparece exclusivamente no propósito de constituir uma rima de “carioca”, e a musa helênica “Klio” é evocada com idêntica finalidade, pois trata-se de achar uma rima para “Rio”. O ritmo é totalmente desencontrado, como se torna claro, principalmente, mediante a leitura dos versos cinco, nove, onze, quinze e dezoito. O emprêgo da expressão “a vida é boa”, no verso treze, parece dos raros momentos em que o poema corresponde à intenção do autor: aqui surge, também estilisticamente, com certa graça, o contraste entre a existência do carioca e do gaúcho, tal como

focalizada por Sanders. Mas, já nos versos seguintes, descamba a expressão rítmicamente.

No verso dezesseis, Sanders grafa **Gaúcho** com maiúscula, como se se tratasse de palavra legitimamente usada em alemão; seria um critério aceitável, se não o tivesse esquecido no verso seguinte, usando a mesma palavra com minúscula. As aspas, entre as quais o substantivo agora se encontra, justificam-se, talvez, na medida em que se evidencia estar o poeta aludindo a pseudo-gaúchos, isto é, a elementos de origem européia (pois são loiros!), a “misturar-se” com a “raça” dos verdadeiros **Gaúchos**. Em que medida a mistura de raças poderá ser “importante” (4) dentro do contexto dêste poema, permanece obscuro, e o próprio autor parece hesitante quando, no segundo hemistiquio do último verso, põe em dúvida o que acabou de dizer. Eis outra prova da técnica infeliz de Sanders, que a ela recorre desde o início da composição, quando responde às indagações dos versos um, dois e três com duas outras interrogações (versos quatro e cinco):

Könn’ts nicht vielleicht auch der Menschenschlag sein?
Und der ganz allein?

Se no verso dezenove tal recurso estilístico pode ainda ser atribuído ao propósito chistoso do autor, torna-se evidente que sua indiscriminada repetição termina atestando uma grande falta de imaginação.

A tonalidade jocosa, perceptível no poema acima comentado, caracteriza a maioria dos poemas de Sanders. Devido ao pouco desvêlo dedicado ao estilo, tal característica afigura-se, por vêzes, desconcertante em sua rudeza. Uma vez mais o próprio poeta revela ter consciência do efeito desagradável, produzido por alguns de seus versos:

(...) und dort
Steht keck und grob und ungeschlacht ein ungehörig Wort
(5).

(4) — und was sich an blonden “gaúchos” dazwischen
befindet, um die Rasse zu mischen,
ist ebenfalls wichtig ... richtig?

(5) — in Was der Dichter zu sagen hat — Der Andarin, pp. 184/185

Por outro lado, deve reconhecer-se que a linguagem pouco delicada do poeta não raro põe a descoberto certas verdades a respeito de aspectos criticáveis tanto da mentalidade moderna, como da natureza humana de modo geral. Pensamos aqui nos poemas intitulados **Die forschen Forscher** (6) e **Ricardo Sanders**. (7)

No primeiro, já o título apresenta uma tonalidade zombeteira, graças à homofonia de **forsch** com **Forscher**. Ao mesmo tempo pressente-se uma certa malícia no fato de cientistas serem qualificados de “airosos” ou “intrépidos”; e, na medida em que se evidencia no que reside a “intrepidez” dos homens de ciência, concretiza-se o sentido ambíguo contido no título. Em duas estrofes de dez e onze versos respectivamente, procede o autor a uma acerba acusação da ciência moderna, empenhada unicamente em lutar pela conquista do espaço (8), em profesar a destruição dos povos (9), sem preocupar-se com problemas concernentes ao bem-estar da humanidade. (10)

Também aqui incorreu o poeta em falhas diversas. As rimas surgem ao acaso, ora emparelhadas, ora contrárias a qualquer sistema, como se verifica na segunda estrofe. Novamente a busca de homofonias no final dos versos determina o emprêgo de vocábulos arbitrários; assim, a função de **Dalles**, palavra de origem hebraica (11), cujo correspondente em alemão seria **Armut**, **Geldmangel** é principalmente a de constituir rima com **alles**, o que no caso do verso entremeado é conseguido mediante a adulteração do advérbio **keinesfalls** em **keinesfalles**. Outra solução apresentada por Sanders para o problema das rimas, consiste em desrespeitar a sintaxe, como, por exemplo, nos versos catorze e quinze:

(6) — in *Serra-Post Kalender*, 1965, pg. 165

(7) — in *Deutsche Nachrichten*, 24/12/1949

(8) — Sie schiessen mit Raketen
nach Sternen und Planeten;
sie expedieren Hunde
rings um die Weltenrunde;

(9) — sie spenden Volksbelehrung
bezüglich Volkszerstörung.

(10) — Doch für die Volksernährung
erfinden sie uns nix.

(11) — hebr. *dalluth* (in *Etymologisches Wörterbuch*, Kluge-Götze.)

- 13 wie man der Völker Dalles
14 vernichten könnte, und
15 wie füllt man ihren Mund?

Tais provas do quanto Sanders negligencia o aspecto formal de seus versos, seriam suficientes para condenar este poema, não fôra a franqueza que, apesar de tudo, transparece por detrás de suas palavras “atrevidas, rudes e tôscas”. Com efeito, locuções coloquiais do tipo **das geht, juchhei! verteufelt fix** (v. 7), **erfinden sie uns nix** (vv. 10 e 21) ou **für den leeren Schnabel** (v. 20) não deixam de ser convincentes, na medida em que parecem partir de um representante daqueles que se revoltam contra o desenvolvimento unilateral das faculdades humanas.

Por mais rudimentares que sejam estes versos no que respeita à forma, delineia-se neles claramente a atitude cética de um homem moderno em face ao rumo tomado pelos espíritos do século XX. E, ao mesmo tempo, procura o poeta transmitir uma advertência, comparando os empreendimentos humanos a um “vão” acelerado em direção ao mundo das trevas:

Sie kennen alle feinen Tricks
Für schnellsten Flug in Richtung Styx (vv. 16/17)

e evocando a lenda da construção da torre de Babilônia:

sie tun's wie die in Babel (v. 18).

Interpretando, assim, as mais recentes conquistas da ciência como ousado e absurdo desafio a forças destruidoras, (**sie fördern Kain, nicht Abel**, v. 19), o poeta introduz uma nota pressagiosa no poema, a atestar a consciência da ameaça que pesa sobre a civilização moderna.

No poema ao qual seu próprio nome — **Ricardo Sanders** — deu o título, o poeta dedica-se a reflexões de ordem moral, apontando a hipocrisia que, não raro, determina os atos humanos. Como de costume, revela-se incapaz de exprimir seus pensamentos em alguma forma poética ordenada; portanto a primeira estrofe é formada somente de dois versos, a última de seis, sendo o resto do poema constituído por quatro quadras. Já de início, no jôgo de palavras

Ich wünschte, ich gäbe mein Wünschen auf (v. 1)

e no caráter popularizante da expressão **und pfeift darauf**, no segundo verso, ressalta a habitual tonalidade burlesca do autor. No correr do poema volta sempre a manifestar-se, seja sob forma de alguma exclamação displicente (**Du lieber Herrgott** (...) v 8), seja na linguagem intencionalmente despreocupada, por exemplo, dos versos quinze, dezesseis, dezoito ou vinte e dois. Por trás dêste fraseado pronunciadamente jocoso, transparece a crítica às atitudes puramente convencionais e, portanto, desprovidas de sentido humano. Pondo em prática o “ridentem dicere verum”, Sanders revela ser, antes de mais nada, um moralista, a usar dos recursos da rima com finalidade pedagógica.

Nos versos nove e dez exprime com acerba chalaça a sua compreensão do mundo:

Doch schick' ich den Freuden nur ein Gedicht,
So lächeln sie nur und freu'n sich nicht
(...)

Equivale a dizer que pouco importa a sinceridade do gesto, a traduzir, no caso em aprêço, o desejo de obsequiar os amigos por ocasião do Natal. Uma dádiva simples como, por exemplo, um poema, provoca apenas sorrisos, pois nada significa dentro da escala de valores estabelecida pela sociedade materialista, insensível a tudo que não se apresente “cheio de elegância e estilo” (12). Explica-se, assim, a ironia dos versos onze e doze

Und Freude zu machen zur Weihnachtszeit,
Das ist doch mal Brauch in der Christenheit,

a sugerirem a falsidade oculta sob o manto da confraternização. O reconhecimento desta verdade é explorado com especial acrimônia na quinta estrofe:

Doch bricht der Beschenkte sich jedenfalls
Mit Gegengeschenken wohl nicht den Hals,
Er tut sich noch wichtig, der Gernegross-
Nun ist er sein olles Tintenfass los!

(12) — **Denn schöne Gaben voll Chic und Stil** (...) v. 7

A tendência moralizadora revelada neste poema de Sanders lembra autores tais como Brecht, Ringelnatz, Kästner, Morgenstern e outros que, igualmente, usaram do verso para ironizar aspectos da sociedade em que viviam. Mas todos êles destacavam-se pelo domínio perfeito dos recursos líricos indispensáveis. Tal não se verifica com Sanders que, no intento de “livrar-se de sua ira” (13), se contenta com dísticos do tipo

Und statt in den Kelch 'nen schäumenden Wein
Giesst der Dichter Tinte ins Fass ein (vv. 19/20),

nos quais o ritmo claudicante, as sínopes e a pobreza das rimas produzem efeitos dos mais desagradáveis.

Conclui-se, assim, que também aqui Sanders surge como um autor, cuja intenção pode ser plenamente justificável, mas cujas realizações não correspondem à meta proposta, por faltar-lhe o estro poético.

(13) — Er schreibt sich den Zorn von der Leber weg, v. 22

Gustav Friedrich Körber

Poucos escritores teuto-brasileiros mereceram tanta atenção da imprensa, como Gustav Friedrich Körber (Göttingen, 1904 — São Paulo, 1957). Nos principais jornais em língua alemã (**Deutsche Nachrichten** e **Brasil-Post**), em anuários (**Deutsch-Brasilianischer Volkskalender**, **Serra-Post Kalender**) e até mesmo em uma edição do **Göttinger Tageblatt** (1), encontram-se artigos e notícias sobre a produção literária do poeta. Pouco do que se escreveu, entretanto, apresenta características de verdadeira análise crítica como atesta por exemplo, o seguinte trecho:

“Körber possuía a rara capacidade de agrupar palavras, como se foram um ramalhete de flôres colhidas ao amanhecer, multicôres e vivas no colorido, harmoniosas na estrutura”. (2)

No entanto, o teor de todos os comentários demonstra o quanto o poeta era admirado e quão significativa é considerada a sua obra no âmbito da literatura teuto-brasileira.

Segundo as palavras de Martin Fischer, reside a popularidade dos versos de Körber em sua capacidade de “proporcionar a muitos leitores uma verdadeira e pura alegria, pois (...) acompanharam o leitor e o ouvinte, nas suas alegrias e tristezas, através do dia a dia às vezes por demais penoso.” (3) Trata-se aqui, sem dúvida, de apreciação bastante subjetiva, tanto mais se considerarmos que Martin Fischer não aponta os

(1) — Na edição de 10 de outubro de 1953.

(2) — “Körber besass das seltene Vermögen, Worte frisch wie einen am frühen Morgen gepflückten Strauss zusammenzufügen, in den Farben bunt und lebendig, im Gefüge harmonisch.” Erika Bauch, **Zur Neuerscheinung der Gedichte Gustav Friedrich Körbers**, in **Deutsche Nachrichten**, 27/7/1960.

(3) — “Sie bereiteten (...) vielen Menschen eine echte und reine Freude, denn (...) sie begleiteten den Leser und Hörer in Freud und Leid’ durch den oft allzu schweren Alltag.” Martin Fischer, **Gustav Friedrich Körber**, in **Die Serra-Post** 13/8/1960

momentos em que se revela essa capacidade reconfortadora na poesia de Körber. Contudo, talvez podemos aceitá-la, parcialmente, na apreciação do grupo de poemas que, na coletânea **Gedichte** (4), se reúnem sob o título **Alte Heimat**. Nesses poemas, a evocar saudosamente as paisagens alemãs com suas tôrres e fortalezas, suas tílias e sua primavera, e a celebrar a “sagrada herança” dos antepassados, certamente mais de um leitor, sobretudo se pertencente à geração mais idosa, encontrou expressa própria saudade e configurada a imagem idealizada e romantizada da pátria, tal como a distância e o tempo se encarregaram de formá-la em suas recordações. Poesias como **In einem schönen Tale** (5), **Heimatlied** (6) e **Da ist mein Herz** (7), por exemplo, dirigem-se diretamente àquêles que jamais conseguiram superar a saudade de sua terra natal.

Embora o excessivo sentimentalismo dêesses versos (aliás, apontado também por Martin Fischer) (8) revele as influências de um romantismo decadente, forçoso é reconhecer que o epigonismo de Körber apresenta, ocasionalmente, feições a lembrarem as mais representativas produções líricas dos românticos alemães; assim, a atmosfera e a cadência da primeira estrofe de **Mein Schritt geht durch die Nacht** (9)

Es geht ein sanftes Träumen
Wohl durch das stille Tal,
Es flüstert in den Blättern
Des Mondes Silberstrahl,
Und aus dem matten Dunkel
Dringt le's der Grille Ton.
Da ist auf leichten Schwingen
Die Gegenwart entflohn.

(4) — Editada por Karl Fouquet em 1960

(5) — **in Gedichte**, pg. 12

(6) — **idem** pg. 17

(7) — **idem**, pg. 10

(8) — Was verschlägt es, dass auch manche Verse in der Auswahl vereinigt sind, die literarisch nicht als wertvoll angesprochen werden können? Das gilt vor allen von denen, bei denen das Sentimentale allzu sehr überwiegt”. M. Fischer, **op. cit.**

(9) — **in Gedichte**, pp. 12-13

constituem uma reminiscência da qualidade etérea, volátil dos versos da **Mondnacht** de Eichendorff (10).

Nas três estrofes seguintes do poema citado, Körber visualiza por breves instantes o semblante desfigurado da pátria e de seus amigos, nos quais a guerra deixou seus vestígios; a visão leva à interrogação em que se misturam espanto e terror:

Mich packt ein tiefes Grauen,
Ist das der Heimat Bild?
(...)
Ist das die alte Heimat,
Die ich jetzt vor mir sah? (vv. 25/26, 31/32))

O poeta prefere esquivar-se à resposta, fugir à realidade que se-lhe afigura excessivamente horrível, e da qual, por êsse motivo, toma consciência apenas como se fôra uma visão (**Das Traumbild ist gewichen**, v. 33), para refugiar-se na quietude da noite, em que tudo é diluído pela magia do luar e da neblina:

Noch zittert durch die Bäume
Des Mondes Silberweiss;
Als wollte er mich trösten
Umfängt mich zart und sacht
Ein leichter grauer Nebel. (vv. 35-39)

Tal atitude torna compreensível a idealização e, conseqüente, a exaltação característica a tôdas as poesias de Körber relativas ao tema **pátria**, assim como também explica a glorificação exagerada da herança legada pelos antepassados (11). Embora superados e traduzidos em linguagem por vêzes obsoleta, pontilhada de vocábulos como **Vaterland**, **Heimatland**, **Heil**,

(10) — cf. Es war, als hätt der Himmel
Die Erde still geküsst,
Dass sie im Blütenschimmer
Von ihm nun träumen müsst
Die Luft ging durch die Felder
Die Ähren wogten sacht,
Es rauschten leis die Wälder,
So sternklar war die Nacht.
Und meine Seele spannte
Weit ihre Flügel aus,
Flog durch die stillen Lande,
Als flöge sie nach Haus.

(11) — cf. Zum 25. Juli, in Gedichte, pg. 8

Freiheit e de conceitos redundantes, encontraram tais arroubos patrióticos ampla repercussão entre leitores que professavam sentimentos análogos (12).

Quão estreitos os laços que prendiam Körber à pátria, da qual partiu em 1937, demonstram-no até os poemas que Karl Fouquet enfeixou sob o título **Brasilien**, nos quais são relembrados os esforços envidados pelos primeiros colonos alemães no cultivo da terra brasileira. **Die alten Kolonisten** (13), **Zum 25. Juli** e **Meine Heimat ist auch schön** (14), por exemplo, são poemas integrantes daquela literatura teuto-brasileira que Manfred Kuder denominou de “espelho excitante”, por refletirem o problema concernente à “Velha Pátria e Nova Pátria, (...) pólos entre os quais o teuto-brasileirismo, no correr dos diversos decênios, encontra-se situado com maior ou menor evidência” (15)

Mesmo o exíguo número de versos nos quais o poeta realmente focaliza a paisagem brasileira é, antes de mais nada, ensêjo para renovado protesto de fidelidade à pátria e ao legado dos antepassados. Assim, Körber enaltece a contribuição dos colonos no desbravamento e no cultivo das matas brasileiras, mas, ao mesmo tempo, observa que êsses homens “semearam a zaudade na terra estranha” (16): a terra brasileira abrigou-os e sustentou-os, perdurando, porém o sentimento de expatiação:

Zwar sind wir hier zu Haus, zuhaus bei Weib und Kind,
Doch da ist unsre Heimat, wo wir geboren sind.

(Die alten Kolonisten, vv. 15/16)

(12) — “Sie hatten vielleicht wegen ihres sentimentalén Einschlages eine besondere Wirkung in die Breite.” Martin Fischer, *op. cit.*

(13) — *in Gedichte*, pg. 5

(14) — *idem*, pp. 7-8

(15) — “Zu einem erregenden Spiegel wird die Literatur, wenn es um den grossen Fragenkomplex Alte Heimat und Neue Heimat, Deutschland und Brasilien geht, zwischen welche Pole sich das Deutsch-Brasilianertum in den einzelnen Jahrzehnten in verschiedenem Masse gestellt sieht.” Manfred Kuder, **Die deutsch-brasilianische Literatur, in Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, n.º 4, 1963, pg. 298.**

(16) — “Wir pflügten unser Heimweh mit in das neue Land”, **Die alten Kolonisten**, v. 10.

Assim sendo, os liames a unirem o imigrado à terra provam ser tão sòmente algemas impostas pelo destino:

So grüssen wir dich heute du teures Vaterland,
Aus weiter, weiter Ferne, wo uns das Schicksal band.
Du lebst in unsern Herzen, bis sich das Auge schliesst,
O Vaterland, o Heimat, sei tausendmal gegrüsst.

(idem, vv. 17-20) ..

Nos versos **Zum 25. Juli** encontra-se expresso idêntico patos saudosistas, malgrado a tentativa de ressaltar o zêlo e a alegria manifestados pelos jovens ao lançarem as sementes na terra brasileira:

Wo sie Furchen ziehen und Saaten
In die brasilianische Erde legen,
Wo sich fleissige Hände regen,
Wo sie schaffen mit Eifer und Lust, (v. 22-25)
(...)

Esta cena que, devido às suas côres adocicadas, lembra versos dos inícios de nosso século, de duvidoso valor, ocupa apenas quatro linhas do poema; as vinte e três restantes contêm apêlo veemente, no sentido de que sejam conservadas e consagradas as tradições dos antepassados; o cultivo destas tradições, a saber, a linguagem, as canções e os costumes, assim como o “pensamento dos grandes gênios” e a “sabedoria dos grandes mestres”, conduziria às “amplitudes” de “um mundo livre e belo”, no qual reina a “felicidade e a paz”:

Dass sich unser Wissen mehre
Aus dem Denken grosser Geister,
Aus dem Können grosser Meister.
Sie nur leiten
Vom den Quellen zu den Weiten
Einer freien, schönen Welt,
Deren Glück und Friede uns gehöre. (vv. 11-17)
(...)

A poesia de Körber, portanto, pelo menos nos momentos em que se ocupa do tema **pátria**, concentra-se na glorificação de tudo quanto tenha relação com sua terra natal; contudo, embora não vislumbre para si a possibilidade de vir a considerar

o Brasil como uma **segunda pátria**, o poeta reconhece que a nova geração já lançou raízes nesta terra. Provam-no a mencionada cena dos jovens radiantes no trabalho da sementeira, intercalada no poema **Zum 25. Juli**, assim como os versos intitulados **Meine Heimat ist auch schön**. Neste poema é descrito o regresso de um homem ao país onde nasceu, cujas belezas revê emocionado, ao lado do filho nascido no Brasil. O momento do reencontro constitui oportunidade para a evocação de uma paisagem dourada pelo sol poente, na qual se erguem fortalezas históricas, onde viceja o “sangue fogo” das videiras (v. oito) e onde revive o espírito da juventude, de cavaleiros e lendas (vv. nove a treze); mais uma vez são as recordações transfiguradas pela saudade. Nas duas últimas linhas, entretanto, é revelada a incompreensão da nova geração em face à exaltação de uma terra que já não considera sua pátria. Nos versos vinte e cinco e vinte e seis, finalizados com rimas fracas e artificiais, lê-se:

Doch zögernd erwidert Carlito:

— O Tietê também é bonito!

Nas palavras do menino torna-se visível um distanciamento entre duas gerações, que já não compartilham dos mesmos sentimentos. A ruptura evidencia-se até mesmo na língua usada: o pai enaltece a sua terra em alemão, enquanto o jovem defende a beleza de sua pátria em português. Körber pertence ao grupo daqueles que, como o pai de Carlito, perguntam:

Sieh dort, unsern herrlichen Rhein!

Wo könnte es schöner wohl sein?

Contudo, apesar da saudosa melancolia que envolve a lembrança de sua pátria, foi a obra de Körber escrita no meio em que viveu depois de 1937; ainda que este meio seja raramente retratado em seus versos, impõe-se a presença destes na literatura teuto-brasileira, já pelo fato de constituírem o testemunho de um homem que jamais soube integrar-se plenamente na vida brasileira. Por outro lado, destacam-se seus poemas por uma grande variedade temática e, não raro, por belos exemplos de poder expressivo.

A versatilidade de Körber na escolha dos temas evidencia-se já na pequena coletânea **Gedichte**, onde Karl Fouquet agrupou os poemas sob oito títulos; além dos já referidos (**Brasilien** e **Alte Heimat**), são abrangidos os seguintes:

Balladen
Zechlieder, Scherz
Weite Welt
Haus und Kind
Weihnacht
Allerlei Besinnliches

Dentre as três baladas **Das zweite Gesicht** (17), **Der Tod des Aleijadinho** (18) e **Die Fehde** (19) somente a primeira corresponde às principais exigências do gênero baladesco (20), já que é a única a condensar eficazmente os elementos dramáticos de uma situação angustiosa. Trata-se de um exemplo de **Geisterballade** — de balada de fantasmas — na qual a narrativa, inspirada em cenas da vida real, adquire seu fundo misterioso e, simultaneamente, sua força emotiva, graças à presença de um vulto espectral e à criação de uma ambiência sinistra. Sobre-

(17) — in **Gedichte**, pp. 18/19

(18) — *idem*, pp. 19-23

(19) — *idem*, pp. 24-26

(20) — Pedro de Almeida Moura, **A balada alemã à luz da psicologia**, São Paulo 1955. Neste estudo são enumerados, entre outros, os seguintes requisitos da balada:

- a) “A balada alemã tem por base uma narrativa; seu objetivo é comover;”
- b) “É uma evasão do cotidiano (...);”
- c) “Busca algo de maravilhoso e de recôndito que deve existir nos refólhos da vida (...);”
- d) “Poesia torcionária que, (...) foge de tocar no prosaico (...) — o elemento fantasia e a magia vocabular;”
- e) “Mundo de uma solidão fechada, cheio de regões sombrias (...) — a ambiência (...);”
- f) “Palavras cabalísticas, (...) que assumem mágico e estranho poder de persuasão — (...) conteúdo emotivo da palavra;”
- g) “Mundos fantasmiais, extraterrestres, mágicos e sibilinos, cheios de silêncio e de pressentimentos onde habita a indomável fatalidade;”
- h) “A força da balada está em sugerir, sugerir sempre (...) através de nomes, de paisagens, coisas, seres, secretas ligações da vida com o subconsciente, com o inconsciente até, distendendo os domínios dos reinos da vigília para dentro de mundos oníricos (...)” pp. 371-373

tudo no que concerne à densidade do ambiente, Körber revelou-se exímio baladista; já ao escolher uma mina como cenário, logra o poeta transpor o limiar da claridade, dos contornos precisos, e penetrar em um mundo subterrâneo de sombras e formas vagas. A descrição dêste mundo realiza-se mediante vocabulário rico em conteúdo emotivo, baladesco, no qual se fala de “reino das sombras”, de “brumas nevoentas” e de “caminhos escorregadios”. Por vêzes o autor acentua indevidamente o cunho popular, característico da composição baladesca, recorrendo a uma tonalidade vulgarizante, como no verso nove

Und vor uns, der Heiner, ein Kerl wie ein Baum

ou ainda no verso trinta

Schon rennt er wir rasen hinter ihn drein.

Contudo, o emprêgo de adjetivos sugestivos como **milchig**, **leblos**, **fahl**, o uso freqüente de um dos meios estilísticos característicos da balada, isto é, a forma participial (**pochend**, **stolpernd**, **wallend**, **schreitend**, **zitternd**, **flackernd**, **brüllend**, **lächelnd**), o funcionalismo de expressões reiteradas:

Da sprach unser Vormann ganz plötzlich: “Schaut an,

Da geht einer vor uns, im Dunkel — ein Mann!

Da geht einer vor uns, ich sehe ihn gut,

(...)

Seht ihr ihn denn nicht?” Wir schauten uns an,

Doch keiner von uns sah den schreitenden Mann.

(vv. 15-20)

e ainda os recursos onomatopaicos encontrados, por exemplo, nos versos trinta e um e trinta e dois:

Da bebt es und poltert es, donnert und kracht,

Und hinter uns füllt sich der brüllende Schacht. -

agem conjuntamente na evocação de um clima obscuro, constituido de realidade tangível e, ao mesmo tempo, de elementos inquietantes, prenunciadores de um acontecimento angustioso. Em se aceitando a definição de Pedro de Almeida Moura, segundo o qual a balada é “arte noturna não só pela ambiência

sombria e soturna em que se desenvolve, como, principalmente, pela irracionalidade em que se apóia” (21), cumpre considerar **Das zweite Gesicht** como genuíno espécimen do gênero; pois aqui procura-se revelar uma oculta e incompreensível conexão da vida com algo de maravilhoso e irracional: um grupo de mineiros é salvo da morte sob os escombros de uma mina prestes a desmoronar, graças à intervenção divina que concede a um dos homens a visão do espectro paterno, a advertí-los do perigo iminente. Na narrativa destes eventos, que se processam em ambiente carregado de pressentimentos, fundamenta-se a capacidade emotiva dos versos de Körber, que, dessa forma, apresentam os requisitos essenciais e característicos da balada.

O mesmo já não se pode afirmar das outras duas produções que, na verdade, nem deveriam figurar sob o título **Baladas**. **Der Tod des Aleijadinho**, em que pese a força emotiva inerente à descrição das últimas horas de vida do grande escultor brasileiro, prescinde dos elementos tipicamente baladescos, apontados no poema anterior. E, na terceira “balada”, intitulada **Die Fehde**, na qual Erika Bauch entreviu um “humorismo natural” (22), desaparecem de todo as semelhanças com o gênero no qual foi enquadrada pelo editor da antologia **Gedichte**. A comicidade forçada dos quadros descritos domina inteiramente a narrativa que, desta forma, constitui uma das mais fracas produções de Körber.

Igualmente destituídos de maior significado no conjunto da obra do poeta, afiguram-se os versos especificados como **Zechlieder**, **Scherz** e **Weisse Welt**; dos dezesseis poemas abrigados sob esses títulos, apenas um, **Der Goldfisch** (23), destaca-se por sua originalidade.

No que concerne à forma, ressalta um sistema estrófico bastante irregular, a subdividir o poema em três estrofes de seis, catorze e doze versos respectivamente, acrescidas de um verso final isolado. Em tal estrutura, a evitar uma fixação em determinado sistema, transparece certa despreocupação inten-

(21) — Pedro de Almeida Moura, *op. cit.*, pg. 373

(22) — in Erika Bauch, *Zur Neuerscheinung der Gedichte Gustav Friedrich Körbers*, *op. cit.*

(23) — in *Gedichte*, pg. 33

cional por parte do autor; desta maneira estaria êle recorrendo a uma forma inconvençional, propícia para a exposição de suas reflexões, as quais, embora tecidas em tórno de um problema, são desenvolvidas em tonalidade bem-humorada e galhofa.

O papel desempenhado pelo desalinho das estrofes parece confirmar-se, na medida em que se torna visível o cuidado dispensado à disposição das rimas; estas, interpoladas na primeira estrofe, e emparelhadas na segunda, tornam a obedecer ao esquema **aabccb** na terceira estrofe. Graças à fôrça ordenadora das rimas evidencia-se, assim, que a negligência da forma, tal como sugerida pela seqüência irregular das estrofes, é apenas aparente. Delineia-se aqui um aspecto característico da técnica empregada por Körber neste poema: o autor sugere, através da forma, determinada atitude (a atitude negligente) que, na realidade, serve apenas de roupagem destinada a disfarçar seus propósitos críticos. Da mesma forma verificaremos que, sob a jocosidade da linguagem, se oculta uma imagem crítica do gênero humano.

Também no que concerne à métrica, evidencia-se o esmerado acabamento do poema, a fluir com facilidade e leveza através de metros iâmbicos. O constante retôrno desta cadência regular, que torna mesmo monótono o conjunto, vem a contrastar com o teor vivaz e chistoso do poema; dir-se-ia que o poeta procura, através da contenção inerente ao sistema métrico rígido, assumir um certo ar de impassibilidade, a permitir-lhe uma expressão isenta de inflexões patéticas.

Na primeira estrofe são descritas as circunvoluções de um peixe dourado no exíguo espaço de um aquário, do qual êle observa o que se passa ao redor, em um “mundo superior”. Já aqui, na escôlha pouco comum de um peixe dourado “observador” como personagem do poema, anuncia-se o caráter jocoso que virá a determinar todos os versos. Nas linhas dois e três, a descrição adquire sua primeira nota de comicidade, proveniente não só do fato de serem atribuídos a um peixe órgãos humanos como o nariz (ou qual, aliás, comumente se associa algo de cômico), como da simples visualização de um ser a esbarrar com o nariz contra o vidro:

Und manchmal stösst er mit der Nase
An dieses Glas, das ihn enthält,

Os versos quatro, cinco e seis constituem um exemplo de quão conciso e, ao mesmo tempo, exato pode ser o estilo de Körber:

Er schwimmt von unten schräg nach oben.
Hat schlängelnd sich herabgeschoben,
Blickt stumm in eine höhere Welt.

Na segunda estrofe o humorismo do autor acrescenta mais alguns predicados humanos à caracterização do peixe, dotando-o da faculdade de pensar e sentir satisfação:

Und denkt in seiner stillen Weise
So ganz zufrieden vor sich hin: (vv. 8/9)

A semelhança de um filme são fixadas, nos versos seguintes, algumas cenas do “mundo superior”, vislumbrado da perspectiva de um peixe. Este “mundo superior” é habitado pelos seres humanos, e as cenas testemunhadas pelo peixe constituem um triste retrato da eterna discórdia e agitação reinantes. A descrição do comportamento dos homens realiza-se de maneira sumária, reduzindo-se quase que exclusivamente a uma seqüência de verbos enunciadores de atitudes humanas tais como **sich erbittern, hasten, jagen, sich quälen, klagen**, etc.; trata-se, na verdade, de uma simples constatação de fatos que, embora levada a efeito de maneira realista, está destituída de qualquer revolta ou amargura. Ao contrário, a verificação de tanta insensatez e precipitação, tal como visualizada mediante a ininterrupta sucessão de verbos, constitui, ainda, oportunidade para a inclusão da observação humorística:

Wie sich vom Lärm mein Glas erschüttert (v. 14)

Laivos de jocosidade acompanham também as reflexões do peixe em face ao quadro que se-lhe apresenta; a visão do que se desenrola no “mundo superior”, convence-o de que, apesar da solidão à qual está condenado, dentro do diminuto espaço de seu aquário, não seria desejável uma participação deste mundo localizado além dos limites de seu próprio mundo:

Ein Glück, dass ich alleine bin!
Denn wenn ich die da draussen sehe,
(...)
Dann ist mein Herz voll Heiterkeit
Und alle Menschen tun mir leid. (v. 10/11/ e 19/20)

Na terceira estrofe patenteia-se a ironia decorrente da distinção feita entre “mundo superior” e “mundo inferior”, segundo a qual os homens pertenceram ao primeiro e os seres irracionais (que aqui são mais racionais do que o homem) ao segundo. Pois o poeta sugere que a idéia de que os seres humanos sejam parte integrante de um esfera mais elevada, não passa de ilusão, conforme se depreende do procedimento de seus representantes. Em consequência de tal percepção, o pequeno mundo, supostamente “inferior” de peixe, por exemplo, afigura-se infinitamente “superior” e preferível. Claro está, tratar-se aqui de um agravamento irônico-cômico da condição humana, a traduzir, no entanto, com nitidez a desilusão do autor.

Procurando evitar qualquer acentuação patética, o poeta persiste na tonalidade zombeteira, ao constatar que o homem, além do mais, também é um prisioneiro dentro de seu mundo, tal como o peixe dourado; à semelhança dêste, o eu que aqui fala, um espécimen da raça humana, comprime o nariz de encontro a um vidro:

So stehe ich am Goldfischglase
Und drücke meine eigne Nase
An diese kleine, niedre Welt. (v. 21-23)

Enquanto ao peixe, porém, é dada a possibilidade de vir a conhecer o que se passa além de seus estreitos limites e, desta maneira, derivar alguma sabedoria ou consôlo da experiência, está o homem fadado a permanecer enclausurado em seu aquário”, pois os vidros ao seu redor são opacos:

Ich stelle fest, und bin verdrossen,
Die höhere Welt ist mir verschlossen,
Ich sehe nicht, was sie enthält. (vv. 24-26)

Nenhum exemplo se apresenta ao homem para orientar-lhe a conduta:

Kein böses Beispiel zeigt sich mir,
Doch auch kein Vorbild zeigt Entfaltung (vv. 29/30)

e, dando provas de profundo ceticismo, Körber põe em dúvida até mesmo o mundo metafísico, ao qual se refere com irreverente jocosidade:

Kein Mensch kann mit Gewissheit sagen,
Ob sich die Geister auch vertragen; (vv. 27/28)

Recorrendo à técnica do “alheamento”, o poeta sugere que o acesso ao mundo “superior” poderia proporcionar ao homem uma “distração instrutiva” (*in lehrreich, guter Unterhaltung*) — semelhante àquela oferecida ao peixe (24) — capaz de “satisfazer” seu “desêjo de saber”.

Revela-se, assim, por entre chistes e ridicularizações, o anseio e, ao mesmo tempo, o ceticismo de um homem que, debalde, procura a libertação de um círculo vicioso. Portanto, se ao ser humano é vedada a possibilidade de vir a desvencilhar-se de sua precária condição, afigura-se mais privilegiada a existência do peixe dourado, ao qual é concedido participar de uma esfera superior. O caráter burlesco de tal conclusão, mediante a qual o poeta completa a banalização de seu ceticismo, é sublinhado pelo gesto confidencial-galhofeiro, contido na após-trofe da locução final

Der Goldfisch, Freund, sieht mehr als wir. (v. 33)

O pessimismo demonstrado por Körber perante a natureza humana, e que em **Der Goldfisch** é expresso de maneira tão jovial, constitui o cerne de outra poesia do autor, publicada em 1950 no jornal **Deutsche Nachrichten** (25). Nestes versos, entretanto, intitulados **Wohin?**, desaparece por completo a atitude risonha, característica do poema acima comentado, para ceder lugar a uma pesada melancolia e vigorosa acusação.

Tudo quanto no poema precedente fôra dito de maneira concisa e velada, irrompe incontido em **Wohin?**. A observação feita em relação a **Der Goldfisch**, segundo a qual o poeta estaria à procura da “libertação de um círculo vicioso”, é válida

(24) — cf. **Dann ist mein Herz voll Heiterkeit**

(25) — **Deutsche Nachrichten**, 18/8/1950

também para os versos do presente poema. Cada uma das três estrofes iniciais é constituída de três interrogações respectivamente, das quais a primeira sempre afigura-se qual intróito de ampla ressonância; embora apresentem variações no que concerne ao conteúdo, estas três questões introdutórias movem-se dentro de um esquema sintático inalterado, cuja repetição sugere uma crescente intensidade:

Wohin treibst du, du Welt ohne Frieden? (v. 1, primeira estrofe)

Wohin dringst du, du Geist der Gewalten? (v. 7, segunda estrofe)

Wohin jagst du, du Mensch voll Verlangen? (v. 13 terceira estrofe)

Cada estrofe começa, portanto, com quatro acentos incisivos, mediante os quais se estabelece uma tonalidade dura e inflexível.

Estrutura paralela, embora apresentando ritmo mais hesitante, caracteriza os dois versos subseqüentes de cada estrofe, nos quais é formulada a segunda interrogação. Também aqui verificam-se apenas ligeiras variações, relativas agora sobretudo ao verbo, conservando-se, porém, a uniformidade sintática e o retôrno monótono do advérbio *ewig*, para o qual, aliás, inexiste qualquer correspondência de rimas:

Bleibst du denn ewig
Der brodelnde Kessel der Zeit? (vv. 2/3, primeira estrofe)
Ringst du nur ewig
Brutal als zerstörende Macht? (vv. 8/9, segunda estrofe)
Plagst du dich ewig
Mit stets sich erneuerndem Ziel? (vv. 14/15, terceira estrofe)

Finalmente, a terceira indagação expande-se com renovado impulso através dos três versos finais de cada estrofe; a áspera tonalidade dos versos um, sete e treze é retomada mediante os quatro acentos fortes nos versos quatro, dez e dezesseis e, graças à maior envergadura das orações, as estrofes terminam com redobrada veemência:

Ist dir denn eizig die Gabe beschieden
Unruh zu zeugen
Und nie versiegendes Leid? (vv. 4-6 primeira estrofe)
Kannst du denn niemals das Gute gestalten,
Bleibst du denn immer
Der Pulsschlag graunvoller Nacht? (vv. 10-12, segunda estrofe)
Ist deine Seele ein Brutnest voll Schlangen,
Die sich nur nähren
An Reichtum und Machtgefühl? (vv. 16-18, terceira estrofe)

Inteiramente diversa das demais afigura-se a quarta estrofe, tanto no que respeita à construção sintática, como no que concerne ao ritmo e à rima. Nesta estrofe, já destacada das três primeiras pelo maior número de versos, cessem as interrogações, a tonalidade perde seu caráter agressivo, impondo-se em seu lugar, uma inflexão resignada e melancólica:

Ach, die Tage dieses Lebens
Könnten voller Schönheit sein!
Doch mein Klagen ist vergebens, (vv. 18-20)
(...)

Esta nova atitude revela-se com nitidez na súbita regularidade rítmica dos versos, nos quais a agitada alternância de ritmos das três primeiras estrofes é substituída pela dominância exclusiva do metro trocaico. As rimas apresentam características especiais; enquanto os quatro primeiros versos da estrofe obedecem ao esquema **abab** da rima cruzada, verifica-se nos versos seguintes a seqüência **cdedec**, a subtrair-se a qualquer inclusão em um sistema definido. Esta complexa distribuição de rimas ocorre já nas primeiras três estrofes, nas quais as palavras correlatas se amoldam ao esquema **abcadc**. Tal facto torna-se bastante significativo, em se constatando que à irregularidade da forma corresponde sempre uma tonalidade mais exaltada; assim, também nos últimos seis versos, verifica-se nova, embora mais moderna, intensificação do conteúdo emocional:

Schönheit, Liebe, Menschenwürde,
Edles Wesen und Kultur

Sind, so scheint es, dumme Bürde.
Tageswerte haben nur:
Heuchelei und Macht und Geld.

No entanto, tais irregularidades não impedem que se forme um sistema de correspondência extremamente preciso, no qual se delineiam nitidamente as associações do poeta:

poderio/noite (**Macht/Nacht**, vv. 9-12)
desejo/serpentes (**Verlangen/Schlangen**, vv. 13-16)
meta/sentimento de poder (**Ziel/Machtgefühl**, vv. 15-18)
mundo/dinheiro (**Welt/Geld**, vv. 23-28)
dignidade humana/fardo (**Menschenwürde/Bürde**,
(vv. 24-26)

Como já afirmamos anteriormente, o advérbio **ewig**, com o qual finaliza o segundo verso de cada uma das três primeiras estrofes, não se liga a nenhuma palavra consoante. Idêntica ausência de rima observa-se nos versos cinco, onze e dezessete. Em cada estrofe existem, portanto, dois versos não rimados. Contudo, precisamente devido a esta anomalia, estabelecem-se ligações mediatas entre ambos, especialmente visíveis na primeira e terceira estrofes. Desta forma **ewig** prende-se, na primeira estrofe, ao verso cinco

(...) **ewig**
Unruh zu zeugen

e, na terceira estrofe, ao verso dezessete, indissolúvelmente unido pelo **enjambement** ao verso dezoito:

(...) **ewig**
(...) **sich nur nähren**
An Reichtum und Machtgefühl.

Simultaneamente, a palavra **ewig** encontra sua conotação correspondente nos advérbios congêneres **immer** (segunda estrofe) e **stets** (terceira estrofe), vindo a constituir-se em palavra-chave, em torno da qual se desenvolvem as imagens do eterno retôrno de uma condição humana.

Estas imagens, carregadas de emotividade, condensam-se em deprimente configuração de um gênero humano corrupto, a cultivar o ódio e ansiar por dinheiro e poder. As metáforas

sucedem-se impetuosas, verso após verso, tôdas elas portadoras de associações sombrias; assim, o mundo é visto como uma “caldeira fervilhante do tempo” (*der brodelnde Kessel der Zeit*, v. 3), o espírito reduz-se a uma força brutal e maligna (*Ringst du nur ewig/ Brutal als zerstörende Macht?* vv. 8/9), a alma humana equivale a um “antro de serpentes” (*Ist deine Seele ein Brutnest voll Schlangen?* v. 16). Contudo, apesar do pessimismo desta visão, não cessa o autor de procurar uma possível interrupção da cadeia de sofrimentos, inquietações e desejos.

Na quarta estrofe, entretanto, sobrevém a resignação, a consciência de que é inútil rebelar-se contra a insensatez que parece ser parte integrante da natureza humana:

Doch mein Klagen ist vergebens (v. 21)

A resposta para a grande indagação dêste poema vem a ser negativa, e o que fica é uma amarga descrença na existência de uma verdadeira humanidade.

A balada *Das zweite Gesicht* e os poemas *Der Goldfisch e Wohin?* constituem os três pontos culminantes da obra poética de Körber. Em face à expressividade dêstes trabalhos, as demais produções do poeta, reunidas em parte na antologia *Gedichte*, afiguram-se pouco representativas. Assim, os versos em torno do tema *Lar e Família (Haus und Kind)*, não passam de testemunho singelo do amor paterno, que não inspira uma passagem sequer que lembrasse o talento artístico do poeta. Nos poemas alusivos ao Natal, surpreende a falta de originalidade revelada, por exemplo, nos versos intitulados *Weihnacht* (26), cujo conteúdo e vocabulário lembram vivamente os textos de tradicionais canções natalinas alemãs. Igualmente destaca-se êste grupo de poemas pela notória inexistência de uma atmosfera adequada, o que vem a contrastar com a atitude do poeta em relação a tudo quanto se associe às tradições de sua pátria.

Tampouco entre os poemas do grupo *Allerlei Besinnliches*, que constituem a última parte da coletânea, encontra-se algum

de valor incomparável ao de suas mais representativas produções. Quando não caracterizados por acentuada banalidade, como por exemplo **Michels Opapa** (27) ou **Mädchen in der Kirche** (28), decepcionam pelo convencionalismo ou pelo epigonismo despreocupado. Os traços convencionais revelam-se, sobretudo, no poema **Kleine Blüte** (29), uma apologia à existência efêmera de uma flôr. Trata-se, portanto, como veremos adiante, do mesmo tema escolhido por Luise Bresslau-Hoff e B.A. Aust na elaboração de seus poemas **Hibiscus**; enquanto, porém, principalmente Luise Bresslau-Hoff soube superar a trivialidade do tema, transformando-o em revelação poética de uma verdade mística, Körber permanece adstrito à descrição prosaica da transitoriedade do belo, tal como visualizada em uma flôr, e à fixação dos pensamentos que se associam a esta experiência. O fraco impulso criador que ditou a composição, ressalta em todos os momentos, apesar do pseudo-lirismo da apóstrofe

Du zarte, kleine Blüte!

no primeiro verso, ou da imagem contida no verso três

Ein leichter Windhauch warf dich ab.

A intenção de sugerir a fragilidade da flôr é frustrada pela interferência de observações canhestras como

Entzückt habe ich dich angesehen (v. 2)

cu então

Und unbefruchtet musst du nun vergehn (v. 4)

Um completo desilusionamento resulta da constatação prosaica

Ich denke nach (...) (v. 6)

à qual se segue a conclusão inexpressiva

(...) Nein, nicht vergebens

War dein stilles Dasein heute,

Vergebens nicht, dieweil es mich erfreute. (vv. 6-8)

(27) — op. cit. pg. 56

(28) — op. cit. pg. 55

(29) — op. cit. pg. 57

Em seu estudo *Wege zur Dichtung*, Johannes Pfeiffer afirma: “Um dos mais seguros indícios de diletantismo artístico apresenta-se, quando somos informados com demasiada minuidência a respeito das experiências que alguém teve durante ou antes da criação de suas poesias, e das quais, segundo consta, devemos ter conhecimento para realmente compreender as poesias”. (30)

É o que se verifica no poema de Körber, que nos indica claramente as três “fases” pelas quais passou, ao escrever sobre a “Pequena Flôr”: a) admiração (*Entzückt habe ich dich angesehen*); b) reflexão (*Ich denke nach*. —); c) revelação (*Nein, nicht vergebens/war dein stilles Dasein heute, ...*). Na mesma obra Johannes Pfeiffer acrescenta mais adiante:

“Poesia torna-se poesia, arte, na medida em que o conteúdo é absorvido de maneira tão perfeita, que não mais temos necessidade ou motivo de procurá-lo ou por ele perguntar (...) Sòmente no reflexo da transformação e transfiguração artística vive aquilo que a poesia nos revela em conteúdo conceptual. Se assim não fôra, estaria ela apenas a nos transmitir, sob disfarce diáfano, algo que também poderíamos apreender, sem circunlóquios, através de um relato ou uma profissão de fé.” (31)

No poema de Körber inexistente a “transformação e transfiguração artística” à qual se refere Johannes Pfeiffer, impondo-se apenas, o conteúdo conceptual, que poderia ser fielmente reproduzido em prosa.

(30) — “Es ist eines der sichersten Kennzeichen für künstlerischen Dilettantismus, wenn uns zuviel von den Erlebnissen erzählt wird, die einer bei oder vor der Entstehung seiner Gedichte gehabt hat und von denen man angeblich wissen muss, um die Gedichte wirklich zu verstehen.” Johannes Pfeiffer, *Wege zur Dichtung*, pg. 17

(31) — “Dichtung wird Dichtung, wird Kunst in dem Masse, als ihr stofflicher Anlass so völlig aufgezehrt ist, dass wir kein Bedürfnis und keinen Grund mehr haben, danach zu suchen oder auch nur zu fragen (...) Nur und nur im Spiegel der künstlerischen Verwandlung und Verklärung lebt das, was uns die Dichtung an Sinngehalt erschliesst. Wäre dem anders, so bekämen wir durch sie ja nur in fadenscheiniger Verkleidung etwas zu wissen, das wir durch Bericht oder Bekenntnis gewissermassen auch nackt erfassen könnten.” Johannes Pfeiffer, *op. cit.* pg. 17.

Por sua vez, nos versos intitulados **Abendlied** (32), alusivos às inquietações do dia a dia e ao anelo por paz, revela-se um epigonismo indisfarçado. É o que se depreende dos últimos dois versos da terceira estrofe

Müdes Herz, auch du, auch du,
Findest einmal deine Ruh

nos quais ecoam as palavras finais do **Wanderers Nachtlied** de Goethe:

Warte nur, balde
Ruhest du auch.

No entanto, a imitação longe está de reproduzir o encanto inerente ao exemplo clássico de expressão lírica, justamente por tratar-se tão somente de um **eco**, já enfraquecido e deformado pela atmosfera na qual se propagou. Na realidade, a atmosfera da “Canção Noturna” de Körber contém poucos elementos que se possam considerar líricos, em se entendendo por “lirismo” o que Emil Staiger chama de “magia da inspiração” (33). No poema de Körber fala-se insistentemente de fadigas cotidianas, de atropelos e tarefas:

Wenn ich nach des Tages Lasten
Nach dem Treiben, nach dem Hasten,
(...) (vv. 1/2)
Wird nach jedem Arbeitstag
(...) (v. 5)
Denn ich spür nach all den Dingen,
Die mein Tagewerk umschlingen.” (vv. 9/10)

O contemplar das “queridas pequenas estrelas” e o anelo que então “se apodera de todo o coração” (v. 8) — novamente o conteúdo é passível de ser resumido em prosa —, resultam em uma situação convencional-sentimental, a culminar na mensagem consoladora emitida pelos astros:

Doch die lieben kleinen Sterne
Grüssen mich aus weiter Ferne,
Grüssen mich wo ich auch gehe,

(32) — **op. cit.** pg. 57

(33) — Emil Staiger, **Grundbegriffe der Poetik**, pg. 16

Sagen mir wo ich sie sehe:
Müdes Herz, auch du, auch du,
Findest einmal deine Ruh (vv. 13-18)

O poema realmente atinge seu ápice nos dois versos finais, pois são êles os únicos que, pela sua simplicidade expressiva, traduzem uma unidade de sentimento e linguagem; não fôra a sua existência, seria o poema tão sòmente um exemplo dos momentos estéreis na produção poética de Körber.

Conforme ficou claro por ocasião da análise do poema **Wohin?** a coletânea **Gedächte** não constitui o único repositório dos versos de Körber; vários foram publicados em jornais (**Deutsche Nachrichten** e **Brasil-Post**), ou então em anuários como o **Deutsch-Brasilianischer Volkskalender**, além de inúmeros que existem ainda inéditos.

Dentre as poesias encontradas nas **Deutsche Nachrichten**, cumpre ressaltar o soneto **Mittagsstunde in Santos** (34), não sòmente por tratar-se de um dos raros poemas diretamente relacionados com a paisagem brasileira, mas, especialmente, por nêle se notar um reflexo da capacidade criadora de Körber, tal como se havia manifestado em seus melhores trabalhos.

No que concerne à forma, poderá o soneto ser considerado perfeito. Os dois quartetos e o primeiro terceto obedecem ao esquema **abba, baab, cde, edc**; orações de ampla envergadura, que se movem pesadamente ao longo de dois ou mesmo três versos, regidas pela cadência regular iâmbica, traduzem com propriedade a tonalidade meditativa, característica do poema. A monotonia rítmica, perfeitamente adequada à atmosfera maldorredenta, tal como sugerida na composição, é interrompida uma vez apenas, mediante a substituição, no verso sete, do metro iâmbico pelo datílico. A esta alteração corresponde uma intensificação do conteúdo conceptual, resultante da conotação do verbo **zwingen**. Infelizmente, porém, o autor incorre aqui em um êrro lingüístico, tornando reflexivo o verbo intransitivo **verkümmern**:

Zwingt sie der Sonnenbrand sich zu verkümmern.

No entanto, apesar desta falha inesperada, apresenta o soneto admiráveis qualidades artísticas, evidentes, sobretudo, na primeira estrofe. À maneira impressionista, os versos um, dois, três e quatro sugerem o torpor de uma paisagem abrasada pelo sol do meio dia:

Die Luft ist schwül, es steigt ein leichtes Flimmern
Von heissem Boden in die grelle Glut.
Die Augen schauen müde auf die Flut,
Auf der vereinzelt weisse Kämme schimmern.

A cadência embaladora dos metros iâmbicos, a parcimônia na escolha do vocabulário, constituído quase que exclusivamente de palavras dissilábicas, conjugam-se com naturalidade na evocação de uma pesada inércia, a tolher todo movimento. Ao mesmo tempo torna-se perceptível em toda a estrofe uma constante vibração, resultante da disposição das rimas femininas no primeiro e último verso, a permitir que o “tremeluzir” (*Flimmern*) e o “cintilar” (*schimmern*) se propaguem infinitamente na sílaba final átona.

Em comparação com esta estrofe, o segundo quarteto afigura-se bastante pobre. Impõem-se, no verso cinco, as três aliteraões da sequência **der Wellen wilde Wut**, a ressaltar desnecessariamente um fenómeno que, secundário dentro do panorama descrito, prescinde de referência tão enfática.

No verso seguinte conserva-se ainda algo da plasticidade característica do primeiro quarteto:

Als leichtes Klatschen zwischen Steinentrümmern,

cujo efeito, porém, vem a ser destruído pela incorreção do verso sete (35). E, finalmente, a imagem do sol a refrear as “travessuras” das ondas (36), afigura-se como simples repetição do que já fôra dito anteriormente (37).

Surpreendente, porém, é a renovada força expressiva do primeiro terceto, no qual a fixação de impressões visuais e auditivas é substituída por uma tranqüila meditação:

(35) — cf. *Zwingt sie der Sonnenbrand sich zu verkümmern*

(36) — *Er nimmt der Brandung ihren Übermut*, v. 8

(37) — cf. *Gebändigt ist der Wellen wilde Wut*, v. 5

So steh ich da, im tiefen grauen Sande,
Der aus den Muscheln vieler Jahre ward,
Und ungezählte Leben in sich schloss.

Mediante a forma poética **ward**, a linguagem adquire uma inflexão solene, apropriada à configuração do irrevogável passar do tempo (... **Der aus den Muscheln vieler Jahre ward**. v. 10) e da efemeridade inerente à pródiga exuberância da vida (**ungezählte Leben**), na qual os contornos individuais se diluem no todo incomensurável. Na “areia cinzenta” o poeta vislumbra o eterno ciclo da existência, que consiste em nascer e morrer no anonimato; tudo termina por transformar-se em simples “areia cinzenta”.

Was gilt der Ärger, der mich heut verdross?
Wie bald ist mein Gehäuse auch verscharrt
(...) (vv. 12/13)

No último verso, o poeta abandona-se, uma vez mais, à velada melancolia que o envolvera anteriormente (38), expressando-a em linguagem contemplativa e solene:

Und müde Stille schlägt um mich die Bande.

Apesar dos aspectos negativos apontados, preponderam neste soneto passagens de inegável valor poético, pelo que será lícito considerá-lo um dos mais sugestivos poemas dentro da vasta produção de Körber.

A arte deste poeta teuto-brasileiro raramente chegou a desenvolver-se plenamente. Nos momentos, porém, em que alcançou seu ponto culminante, desmente a afirmação de Karl Fouquet, segundo a qual suas criações “não são passíveis de serem avaliadas de acôrdo com os conceitos artísticos da Alemanha” (39), assim como refuta também a impressão de Manfred Kuder, para quem a “literatura teuto-brasileira pode ser estudada e avaliada somente como fenômeno sociológico” (40).

(38) — cf. vv. 9-11

(39) — in *Gedichte* (prefácio), pg. 4

(40) — “Die deutsch-brasilianische Literatur kann nur als soziologische Erscheinung betrachtet und gewertet werden.” Manfred Kuder, *Die deutsch-brasilianische Literatur*, in *Zeitschrift für Kulturaustausch*, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, n.º 4, 1963, pg. 297.

Elly Herkenhoff

A obra dessa poetisa e contista, que figura com frequência nos anuários **Serra-Post Kalender**, é relevante para um trabalho que, como este, visa a reconhecer tendências de conteúdo e forma na mais recente literatura teuto-brasileira. Elly Herkenhoff nasceu em Joinville, estado de Santa Catarina, em 1906, e apesar de determinadas tentativas literárias apresentarem caráter bisonho, desejamos referir-nos a alguns produtos poéticos de sua pena, especialmente indicados para demonstrar seus interesses e suas limitações.

Nota dominante na maioria das produções poéticas de Elly Herkenhoff é a melancolia que, soberana, rege os três poemas a serem aqui tratados: **Glück** (1), **Es fliehn die Sekunden** (2) e **Bedenke Mensch** (3).

A leitura do poema **Glück**, impõe-se de imediato uma reminiscência; os dois versos iniciais da primeira estrofe lembram o começo da poesia **Hoffnung**, de Schiller:

Es reden und träumen die Menschen viel
Von bessern künftigen Tagen,
Nach einem glücklichen goldenen Ziel
Sieht man sie rennen und jagen,
(...)

uma semelhança sublinhada, ainda, pela presença do pronome indefinido *es* em ambos os versos introdutórios, como pela repetição literal do verbo **träumen**.

No poema de Elly Herkenhoff o tema da eterna busca da felicidade desenvolve-se pesadamente ao longo de versos iâmbicos bastante extensos, nos quais é ressaltado sobretudo o incessante labutar do homem; na primeira estrofe depara-se, as-

(1) — in **Serra-Post Kalender** 1954, pg. 191

(2) — in **Serra-Post Kalender**, 1962, pg. 171

(3) — in **Serra-Post Kalender**, 1962, pg. 171

sim, com grande número de verbos capazes de transmitir idéias de luta, inquietação e ansiedade: **kämpfen, sorgen, hoffen, ringen, streben**. Em meio a esta descrição dos anseios humanos, reveste-se de especial importância a metáfora

(...) mit fast gelähmten Schwingen (v. 3)

que, a dividir nitidamente a primeira estrofe em duas partes iguais, determina a tonalidade melancólica dos versos quatro e cinco:

(...) Wozu war all mein Ringen?

Hab' ich mein Leben lang nach einem Wahn gestrebt?

Interessante é notar que a palavra **Wahn** faz igualmente parte do vocabulário usado por Schiller na terceira estrofe de **Hoffnung**. Enquanto Schiller, entretanto, emprega o substantivo em uma oração, na qual é negada a sua validade em relação ao que fôra dito anteriormente:

Es ist kein leerer schmeichelnder Wahn,

Elly Herkenhoff situa-o em uma sentença interrogativa que, formulada pelo ser humano ao final de sua vida atribulada (4), contém implicitamente uma afirmação; a “ilusão” significa, no poema de Elly Herkenhoff, o resumo de todos os inúteis anelos humanos. Desta maneira, as duas interrogações finais, contidas nos versos quatro e cinco, vêm a completar a imagem do homem acabrunhado (5) que chega ao final da vida, sem para ela haver encontrado uma razão de ser (6).

Na segunda estrofe, a sequência de imagens alude aos momentos em que o homem poderia ter encontrado sua felicidade, culminando nos versos finais nove e dez; nestes é ressaltado o descontentamento tão humano, culpado muitas vezes dos fracassos individuais e propenso a desprezar indevidamente os aspectos favoráveis da existência. Trata-se, evidentemente, de

(4) — **Bis endlich dann zum Schluss v. 3**

(5) — (...) mit fast gelähmten Schwingen, v. 3

(6) — Mais uma vez somos levados a pensar no poema de Schiller, cujo verso doze oferece um retrato diametralmente oposto dos últimos momentos de vida do homem: **Noch am Grabe pflanzt er die Hoffnung auf.**

idéia presente em poetas de todos os povos e épocas, sendo de lembrar Vicente de Carvalho, que à mesma deu o nome de **Velho Tema I**:

existe sim, mas não a encontramos,
porque está sempre apenas onde a pomos
e nunca a pomos onde nós estamos

Embora também apresente temática assaz freqüente, o poema intitulado **Es fliehn die Sekunden** reveste-se de importância dentro da obra de Elly Herkenhoff, pois revela outro aspecto da tendência reflexiva e da atitude levemente pesarosa, já indicadas anteriormente pela autora no poema **Glück**.

O desenvolvimento do tema da efemeridade do tempo, tal como empreendido pela poetisa em **Es fliehn die Sekunden**, realiza-se através da técnica da repetição e ligeira variação; o que vem expresso nos versos um e dois a respeito do rápido passar do tempo:

Es fliehn die Sekunden,
Minuten und Stunden ...

reaparece, com mínima variação de vocabulário, no verso cinco

Es fliehn die Sekunden, die Stunden, die Jahre ...

O conteúdo do verso quatro

schon ist es vorbei

é repetido quase literalmente no verso treze

und alles vorbei,

enquanto os versos dez e onze

Erfülle die Stunden,
Minuten, Sekunden ...

resumem o pensamento exposto no verso nove

lass sinnlos und nutzlos nicht eine verklingen!

Na realidade, a terceira estrofe não oferece mais do que uma síntese de tudo quanto fôra enunciado nas estrofes pre-

cedentes. As pequenas variações de sintaxe e vocabulário não impedem que no poema se verifique tão somente uma repetição monótona, um movimento circular dos dois pensamentos centrais, apresentados nos versos um-dois e oito-nove.

Em consonância com tal monotonia, inexistem variações no metro, que se desenvolve em seqüência absolutamente regular de anfibracos. Estes transformam o poema em verdadeira obra arquitetônica: quatro versos dípodes ocorrem na primeira e terceira estrofes, sendo as linhas da estrofe central subdivididas em dois hemistíquios, dos quais cada um é constituído, novamente, de dois anfibracos. Recorrendo a esta forma, uma das mais apreciadas por Goethe, prova Elly Herkenhoff ser senhora de admirável habilidade formal. Apesar da rigidez resultante de tal uniformidade métrica, adquire esta particular significado no poema, pois concorre para traduzir com maior intensidade o que vem indicado mediante constante repetição das duas idéias principais: a ansiedade inspirada pela consciência de que em breve “tudo estará terminado”, e a enfática afirmação da vida, tal como expressa nos versos sete, nove e dez:

durchkoste es dankbar — Verlust und Gedeih! (v. 7)
Iass sinnlos und nutzlos nicht eine verklingen! (v. 9)
Erfülle die Stunden (v. 10)

Idêntico apêgo à vida, sempre algo toldado, de um lado, pela aflitiva consciência da efemeridade da existência humana, de outro, por uma espécie de medo de não gozar plenamente o momento presente, traduz-se no aforismo publicado pelo **Serra-Post Kalender** em 1965: (7)

O lebe nicht immer in Wünschen und Träumen,
und klag' nicht um gestern erloschenes Glück!
Du köstliche Heute kehrt niemals zurück!

Relacionados também com as reflexões acima apontadas, estão os versos finais de **Auf leisen Sohlen** (8)

(7) — pg. 175

(8) — in **Serra-Post Kalender**, 1968, pg. 201

Wach' auf und sorg', (...)
Dass über einem Rausch du nicht das Glück versäumst! ...
(vv. 15/16)

e **Fahrt durch den Maimorgen** (9)

Heut' noch sprüht Gold aus Bläue hernieder,
später, vielleicht, sprüht es nimmermehr wieder, —
morgen, wer weiss, ist schon alles vorbei. (vv. 13-15)

A insistência, com a qual a poetisa aborda estas questões, permite-nos considerá-las como uma espécie de *leitmotiv* que, com maior ou menor evidência, inspira suas mais representativas produções.

A tonalidade didática que costuma acompanhar as reflexões de Elly Herkenhoff, manifesta-se vigorosa já no título do poema **Bedenke, Mensch!**

Os versos caracterizam-se, sobretudo, por sua aspereza e severidade, resultantes da atuação conjunta de particularidades de elementos lingüísticos, sintáticos, rítmicos e acústicos. No que concerne aos dois primeiros versos do poema, as palavras, predominante monossilábicas, parecem precipitar-se, vindo a constituir uma interrogação acusadora, cuja veemência se traduz no acelerado ritmo iâmbico, na repetição enfática **voll Stolz, voll Kraft** e, em grande parte, nas próprias conotações dos vocábulos. Ao mesmo tempo visam a acusar a altivez humana, esboçada na imagem do homem que, com “gesto presunçoso” (**mit erhabener Gebärde**), pretende reger o próprio destino. O primeiro hemistíquio do verso três exorta à meditação:

Bedenke, Mensch

e na seqüência

(...) du kommst aus Staub, aus Erde,
Und Wahn und Trug ist all dein irdisch Glück!

os monossílabos desempenham importante papel na fixação nítida do que seja a verdadeira essência humana; poder-se-ia acrescentar que a afirmação contida no verso quatro constitui,

ao mesmo tempo, uma complementação para a pergunta formulada no verso cinco do poema **Glück**:

Hab' ich mein Leben lang nach einem Wahn gestrebt?

A partir do verso três, Elly Herkenhoff procura, portanto, ilustrar a insignificância do homem e, indiretamente, induzi-lo a uma atitude humilde; para isto recorre às palavras do Velho Testamento, segundo o qual o homem orginar-se-ia do barro:

(...) du kommst aus Staub, aus Erde

A imagem é retomada e ampliada no verso cinco, no qual, inclusive, revive a linguagem bíblica:

Aus Staub schuf dich ein Gottessauch: Es werde!

Êstes versos culminam com a exclamação final

Zu Staub fällt all dein stolzes Sein zurück!

na qual a antítese **Staub-stolzes Sein**, sublinhada pela aliteração, vem ressaltar a futilidade da soberba e, num sentido mais amplo, a fragilidade de toda a existência.

Este retrato da pequenez humana leva-nos à observação de outro aspecto da obra de Elly Herkenhoff, ou seja, à sua religiosidade. Apenas indiretamente perceptível neste poema, a fé da poetisa no poder divino se expressa claramente na fervorosa glorificação do nascimento do Salvador, contida nos versos três, catorze, quinze e dezesseis de **Weihnachtsbotschaft** (10)

(...)

o fürchte nichts, denn sieh, der Heiland ist geboren!

(...)

o fürchte nichts, denn sieh, was Gottes Allmacht schafft
erkenntst du ja, trotz Brand, Orkanen und Gewittern,
aus dieser Botschaft Sinn, durch dieses Wunders Kraft!

Além desses versos de fundo contemplativo, encontram-se na obra de Elly Herkenhoff alguns poemas de amor, tais como **Der Traum** (11), **Wie es gekommen ist** (12) ou **Ich hab' so oft**

(10) — **Deutsche Nachrichten**, 25/12/1960, pg. 15

(11) — in **Serra-Post Kalender**, 1957, pg. 124

(12) — in **Serra-Post Kalender**, 1958, pg. 221

... (13); trata-se, no entanto, de produções pontilhadas de passagens patéticas: (...)

und wolltest schon in Liebe mich umfassen-
da wacht' ich auf-und alles um mich schwand ...
Ich bin ja lang, so lang von dir gegangen ... (**Der Traum**)

(...)

und niemand weiss, wie oft ich, Tag und Nacht,
geträumt von einst, geträumt von Heimaterde,
und wie ich heiss, so heiss an dich gedacht ...

(**Ich hab' so oft ...**)

que, devido a seu contestável valor poético, prescindem de estudo mais aprofundado. O mesmo poder-se-á afirmar da compilação de efeitos bombásticos, realizada em **Das Lied** (14) cujos versos iniciais declamam:

Was je das Menschenherz in heil'ger Scheu durchdrungen,
was es in Lust und Leid, in Lieb' und Hass durchschwoll,
das hat im Wort, im Klang, befreit sich aufgeschwungen,
das ward zum reichsten Born, aus dem das Lied erquoll.
(...)

Cremos, assim, poder concluir que o valor da poesia de Elly Herkenhoff reside em seus versos de natureza meditativa, pois constituem exemplos elucidativos das indagações focalizadas pela poesia lírica teuto-brasileira.

(13) — in **Serra-Post Kalender**, 1960, pg. 185

(14) — in **Serra-Post Kalender**, 1961, pg. 221

Carl Fried

A pesquisa no campo da radiologia e a dedicação à medicina tornaram Carl Fried (Bamberg, 1889) uma figura de destaque nos círculos da ciência médica, tanto na Alemanha, como mais tarde em São Paulo, onde veio a residir em 1940. Números trabalhos, a informarem acerca dos resultados de seus estudos, atestam a incansável atividade deste cientista, cuja carreira a morte interrompeu no dia 2 de junho de 1958. Carl Fried não era, entretanto, exclusivamente um homem dedicado à ciência. Os rigores da profissão nunca conseguiram abalar a sua devoção e sua fé na humanidade. Fried sofre com os pacientes, alegra-se com os progressos da cura e mantém-se sempre aberto a tudo que o mundo oferece de belo e nobre. Testemunham-no os diversos poemas de sua autoria, a falarem das experiências decisivas que marcaram e plasmaram sua vida interior: a primeira guerra mundial, durante a qual serviu como médico militar, o sofrimento de seus doentes, o confronto com a morte, e, depois de 1940, as novas impressões que se lhe ofereciam no Brasil. Uma seleção destes poemas, a abranger exemplos de todas as fases de produção do autor, encontra-se na antologia **Gedichte**, editada em 1954 por B.A. Aust. Mais de perto interessam aqui os versos inspirados no ambiente brasileiro, ou especificamente, na exuberância e no colorido difuso da natureza do Brasil. A tendência de ressaltar os aspectos harmoniosos e aprazíveis desta natureza, constitui traço característico de sua poesia lírica. Ao contrário de Dora Hamann, subjugada, como veremos adiante, pelo fascínio de uma natureza inextricável e enigmática, Carl Fried contempla pensativo os “sinos dourados” dos Ipês, o vôo do beija-flôr, a brandura do sol outonal.

O título **Die Ipês** encabeça dois poemas inspirados no florir desta árvore, típica da paisagem brasileira; o impulso poético mais vigoroso, observável na versão publica na revista **Letras**

da Faculdade de Filosofia da Universidade do Paraná (1), levou-nos a preferir esta aos versos constantes da antologia de B .A. Aust.

Compostas segundo rígida estrutura métrica, as três estrofes do poema apresentam, no primeiro verso, um metro iâmbico com cinco ictos, uma redução a quatro pés no segundo e terceiro versos, e nova seqüência de cinco iambos acentuados nos versos quatro, oito e doze. A exceção do verso três, todos os acentos naturais subordinam-se à disciplina do esquema métrico. Devido a tal uniformidade, adquire a composição um caráter rígido, ressaltado, ainda, pela disposição quase matemática das rimas: na primeira e terceira estrofes, as femininas emolduram as masculinas, enquanto os quatro versos da segunda quadra terminam, invariavelmente, com acentos nas sílabas finais. Por esta descrição torna-se evidente constituírem as próprias estrifes um e três, uma espécie de caixilho para os versos centrais. Formalmente, portanto, em que pese a presença das rimas forçadas *läuten/vergeuden* (2), o poema destaca-se pela exatidão meticolosa.

Apesar de sua disposição sistemática, porém, as rimas afirmam-se perfeitamente adequadas, na medida em que se reconhece sua função: as femininas incidem três vezes em verbos indicativos de uma ação ou um movimento que perdura no tempo e no espaço — *läuten, vergeuden, strahlen* —. Graças à posição final de tais verbos, realiza-se integralmente sua força repercussiva. As rimas masculinas, por outro lado, mais incisivas e duras, figuram em versos de tonalidade particularmente meditativa, como, por exemplo, na segunda estrofe.

A inflexão sombria constitui, realmente, traço característico de todo o poema, apesar de sua atmosfera festiva, evocada no início mediante os versos

Ipês, die prangend goldenen Glocken läuten
den Frühling ein, wie jedes Jahr.

(1) — *Letras* n.º 9, 1958, pg. 76

(2) — A distância entre os versos um e quatro torna menos sensível a impureza dessas rimas.

Já nos dois versos seguintes, o poeta introduz uma nota pensativa, a lembrar que o viço primaveril não passa de instante efêmero, assim como tudo na vida é regido pela eterna sucessão de vida e morte:

Wie es im Leben immer war,
der Tod ist nah für die, die sich vergeuden.

A palavra **Tod**, surgida pela primeira vez no verso quatro, como que sombreia a segunda estrofe, ecoando em palavras tais como **heiss, schwül, fallen, schwarz, kahl, Trauer**, tôdas evocadoras de paisagens lúgubre e triste.

A melancolia, traduzida nessa estrofe, contrasta vivamente com nôvo impulso, perceptível nos versos anunciadores do triunfo da vida:

Jedoch der Frühling hört nicht auf zu strahlen:
die Azaleen leuchten rot; (vv. 9/10)

Com êstes versos o poeta volta-se novamente para a contemplação da natureza pródiga e risonha que, num gesto conciliador, substitui riquezas perdidas mediante a criação de novas formas e novos coloridos.

A inesgotável opulência da natureza brasileira é descrita também no poema **Brasilianischer Herbst** (3). Ao europeu que conheceu “o outono com frias tempestades, lúgubre, sombrio” (4), a suavidade do outono brasileiro tem a aparência de algo inaudito; afigura-se-lhe espantoso que ainda brilhe um “sol ameno”, que os pássaros “gorgeiem e façam alarido”, que floresçam azaléias e amadureçam morangos.

Assim, um sentimento reconfortante nasce no “coração cansado e inquieto” do poeta a contemplar a serena paisagem outonal:

Muss man denn frösteln, weil es Winter wird?
Alterndes Herz, in Sorgen eingesponnen,
lern von Brasiliens Herbst, dass der sich irrt,
der glaubt, nichts könne seinen Herbst besonnen.

(quarta estrofe)

(3) — in *Letras*, n.º9, 1958, pg. 77

(4) — cf *Ich kannte einst den Herbst mit kalten Stürmen, trüb, lichtlos und mit tödlich frühem Frost* (vv 9/10)

Em **Der Kolibri** (5), poema prejudicado pelas rimas completas (**Schwirren/ verwirren, Verweilen/ eilen/ teilen**) e, sobretudo, por locuções sobrecarregadas, do tipo

Nur das Erlesene kann den Sinn verwirren (v. 5),
nur nach der Süsse ihrer Tiefe schmachtet (...) (v. 8),
geniessend trinkt er Lust vom Blütenmunde (v. 12),

nota-se com especial nitidez a propensão de ressaltar as formas e movimentos graciosos:

entschwirrt er selig über ferne Hügel (v. 15),

ambientes luminosos:

Im Glück der Fülle dieser Sonnenstunde (v. 14),

quadros formosos:

Der Kolibri hält ein in seinem Schwirren:
Ihn lockt die rote Blüte zum Verweilen (vv. 1/2)

Assim ressalta na obra de Carl Fried o lado ameno da natureza, a ditar-lhe versos cálidos, inspirados na paisagem brasileira que conheceu em idade madura. Embora apresentem, ocasionalmente, tendência à expressão hiperbólica e artificial (6) cabe aos versos com que celebra a flora e a atmosfera brasileiras, realce entre o que de significativo produziu a poesia em língua alemã no Brasil.

(5) — in **Gedichte**, 1954, pg. 35

(6) — cf. **Der Kolibri**

Luise Bresslau-Hoff

A poetisa nasceu em 1882, em Estraburgo. Deixando sua cidade natal em 1919, veio a viver, sucessivamente, em Francoforte e Colônia; no ano de 1934, finalmente, acompanhou seu espôso, o Prof. Ernst Bresslau, ao Brasil, onde fixou definitivamente sua residência.

A produção lírica de Luise Bresslau-Hoff não é das mais vastas; caracteriza-se, entretanto, por grande disciplina, capaz de condensar pensamentos e impressões em estruturas bem definidas. Exemplos representativos do talento poético desta autora encontram-se reunidos na antologia **Gedichte**, editada em 1954 por B. A. Aust. Com raras exceções podem (e isto inclui aqueles que datam de período do qual não tratamos aqui) ser definidos como poesias de reflexão. Nenhuma vez apresentam problemas especificamente brasileiros, ou assuntos que tenham alguma relação com o país em que a autora reside há tanto tempo. Ora fundamentada em reflexões, ora concentrada em focalizar determinado aspecto da vida, a poesia de Luise Bresslau-Hoff visa ao ser humano, como centro e inesgotável fonte de inspiração.

Assim, a poetisa encontra na existência de uma flôr de hibisco, cuja beleza exótica celebra no poema intitulado **Hibiscus** (1), a revelação de um verdade místico-religiosa, pois, em realidade, o hibisco constitui tão somente o ponto de partida para a subsequente descrição de uma natureza, na qual esta verdade se manifesta. Embora a poetisa se dirija diretamente ao objeto da contemplação, nota-se que sua existência é considerada, antes de mais nada, como um exemplo expressivo, capaz de representar a natureza em sua totalidade. Assim, o que importa, não é tanto o retrato de um belo arbusto em flôr, mas

(1) — in **Gedichte**, 1954, pg. 17

antes a descoberta, através de sua exuberância, do reflexo de um significado mais profundo.

O caráter exemplar do hibisco revela-se, de imediato, na sua descrição concisa e estilizada:

Die grossen Becher öffnen sich (...) (v. 3)
Es wächst die goldne Säule aus dem Trichter, (v. 5)
Mit Gold gefüllte Kelche (v. 11)

a transformar a flôr em algo precioso e requintado. O mundo em derredor irradia luz e côr: **Blüten rot (...)** **blauer Himmel** (v. 2), (...) **Vogel, Falter, schillernd grell** (v. 6), (...) **Lichter (...)** **grün und rot und hell** (v. 7/8); a cada instante da descrição revela-se o aspecto festivo desta natureza:

Die grossen Becher öffnen sich zum Feste
Der frühen Sonne (...) (vv. 3/4)
Umschwirrt von Vogel, Falter (...)
In dem Gezweig verfangen sich die Lichter,
Vom Wind geschaukelt (...) (vv. 6-8)

Nada é estático, tudo afigura-se animado por incessante movimento. Tal agitação traduz-se também no ritmo crescente do metro iâmbico (sublinhado por assonâncias sugestivas tais como **zum (...)** **Himmel hin**, no verso dois), a dominar as estrofes do começo ao fim. A monotonia latente na regularidade de tal esquema métrico, é evitada pelo número e situações variadas dos acentos naturais: em cada verso há, pelo menos, três acentos fortes, em alguns ocorrem até mesmo quatro. (2)

Por outro lado, a regularidade do metro condiz com o aspecto sereno e límpido da natureza configurada. Em tudo quanto aqui se realiza, transparece uma ordem clara e imperturbável. Esta força revela-se tanto no conteúdo do poema, como na própria construção das orações. Excetuando-se os **enjambe-ments** nos versos um-dois, três-quatro e onze-doze, cada verso contém uma situação completa e claramente definida. No mesmo sentido atua a disposição das imagens na primeira, segunda e quarta estrofe, onde cada par de verso sugere um nôvo aspecto da paisagem.

(2) — cf. vv. 1, 3, 5, 6, 8, 9, 13 e 15

Como que subtraindo-se à magia das impressões visuais, a poetisa interrompe, na terceira estrofe, a seriação de imagens. e intercala uma reflexão:

Von hundert Blüten fruchtet höchstens eine,
Und dennoch treibst du Hunderte empor.

Nestes dois versos encontra-se, inarticulada, a indagação pelo sentido de tanta exuberância. A admiração como que perdura no rápido esbôço de nova imagem:

Mit Gold gefüllte Kelche (v. 11)

transformando-se, porém, logo em seguida, em respeitosa reverência perante o súbito reconhecimento de uma revelação:

(...) Deine
Verschwendung deutet Glauben, Strauch am Tor.
(vv. 11/12)

A palavra **Glauben** empresta, assim, nôvo significado à imagem inicial da primeira estrofe (3): ao erguer dos ramos em direção ao céu, associa-se a idéia do gesto de um ser absorto na adoração da divindade. Na prodigalidade despretenciosa da natureza, Luise Bresslau-Hoff visualiza, portanto, o testemunho de uma fé no significado de tudo quanto existe. Transportado êsse reconhecimento para a esfera do ser humano (4), também a vida humana adquire sua finalidade, que residiria no simples fato de existir como tal. A existência do homem consiste em um incessante desabrochar de centenas de desejos (**Viel rote Wünsche öffnen sich am Tage**, v. 13), dos quais inúmeros jamais se realizam (**Und werden abends welk hinweggefegt**, v. 14); o que importa, entretanto, é a capacidade de nutrir tais desejos, pois são a manifestação da vida. A fé em sua validade fará com que um venha a dar frutos — assim como entre as centenas de flôres do arbusto, somente umas poucas chegam a frutificar.

Exemplo subsequente desta tendência característica de Luise Bresslau-Hoff, levando-a a descobrir na natureza reflexos

(3) — cf. **Du Strauch an meinem Tor hebst deine Äste
Mit Blüten rot zum blauen Himmel hin.**

(4) — cf. quarta estrofe.

de determinadas manifestações da existência humana, é constituído pelo poema **Winter** (5). Também aqui a descrição de um fenómeno específico da natureza não representa um fim em si mesmo, mas antes presta-se a posteriores associações com uma faceta da realidade humana.

Neste poema a natureza não apenas desperta símiles, como, efetivamente, aparece qual reprodução fiel de um aspecto particular da essência humana; pois tudo quanto se realiza no âmbito da natureza, repete-se, paralelamente, na esfera em que vive o homem. A fixação do semblante da natureza, a adquirir, assim, carácter funcional, não impede seja essa natureza retratada com grande sensibilidade.

A paisagem hiberna, descortinada na primeira parte do poema, é sugerida, inicialmente, por três indicações: pelo “silêncio branco” (v. 1), pela “neblina” (v. 2) e pela “alvura indifindável” (v. 4). Assim esboçado, o espaço aparece qual amplidão branca, destituída de contornos firmes; a percepção concentra-se mais na atmosfera deste ambiente, do que em suas formas. Ao mesmo tempo permitem estes versos visualizar uma paisagem sombria, pois, apesar do domínio da cor branca, a luminosidade afigura-se diluída e empanada, graças à conotação do substantivo **Nebel**. Por outro lado, a monotonia, expressa na locução “ungebrochne Weisse”, atua de maneira deprimente sobre os sentidos; assim, o silêncio “pesa” sobre os ouvidos (**Die weisse Stille lastet auf dem Ohr**, v. 1) e a brancura torna o olhar apagado (**Das Auge (...) wird (...) stumpf**, vv. 3/4). A sensação de indolência traduz-se, igualmente, na ressonância do —u— nos adjetivos **dumpf** e **stumpf**, que constituem a rima dos versos dois e quatro.

Ritmicamente, a monotonia e o efeito paralizador desta natureza expressam-se através da regularidade do metro iâmbico, aliada a uma sintaxe simples que, nos versos um-dois, cinco-seis, encontra-se rigorosamente enfeixada na unidade rítmica de cada verso. A ligeira e breve agitação, introduzida no verso três mediante intercalação de uma oração relativa (**das sich sonst im Farbigen verlor**), é imediatamente reprimida no ver-

so seguinte, no qual são retomadas a tonalidade e a sintaxe do verso dois. A essa agitação, expressa pela construção sintática, corresponde um conteúdo mais cáldo, ou seja, a recordação de um mundo colorido, primaveril.

Nos versos cinco e seis reaparece a construção paratática dos versos um e dois; em frases curtas e simples, nitidamente destacadas umas das outras, é fixado mais de perto nôvo elemento constitutivo da paisagem: a manifestação da vida. Através de sua descrição, embora parcimoniosa, introduzem-se, pela primeira vez, formas concretas neste mundo poético. A vida, no entanto, focalizada caracteristicamente através de pássaros e esquilos, representantes delicados do reino animal, não chega a realizar-se plenamente, em virtude dos rigôres hibernais:

Die Vögel picken ausgestreute Krumen.

Das Eichhörnchen knabbert die gesparte Nuss.

A existência exuberante, por seu lado, representada pelas flôres tropicais, encontra-se enclausurada por detrás de vidraças duplas, que impedem a penetração da atmosfera hostil do inverno:

Und hinter Doppelfenstern Tropenblumen.

À semelhança do que ocorre no verso três, a referência a um mundo colorido e cheio de vida, desperta maior emoção, a traduzir-se no transbordamento de um verso no outro (6). Interrompe-se, assim, a rígida seriação de versos completos em si mesmos, que cessa inteiramente na quarta estrofe.

A ativação do sentimento opera-se, aqui, paralelamente à intensificação do movimento; o processo afigura-se qual verdadei libertação do torpor que “pesava” sôbre tudo. Linguisticamente tal despertar revela-se, principalmente, através de verbos dinâmicos, tais como **stossen**, **stäuben**, **krachen**, **rollen**, **erwachen**. Ao mesmo tempo concretizam-se as imagens, graças ao efeito onomatopaico dos verbos **rieseln**, **krachen** e **knistern**. A grande agitação, inerente ao próprio conteúdo das palavras, transmite-se à disposição dos versos, que fluem ininterruptamente até culminarem na veemente interrogação final:

(6) — cf. vv. 7/8

Wann stösst du, Wind, die schneebeladnen vollen
Gezweige, dass es rieselnd stäubt und kracht,
Und dass die Bäche knisternd ihre Decke rollen
Zu Tal und dass dies weisse Land im Grün erwacht?

Na quarta estrofe visualiza-se, assim, um mundo claramente delineado, cheio de sons, no qual se realiza intenso movimento, a contrastar com a pesada inércia sugerida na primeira quadra.

Na segunda parte do poema, constituída de versos bem mais longos e de sintaxe mais complexa, é sustada a livre fluência do ritmo que, devido à predominância de anfibracos, se desenvolve com maior lentidão.

Os numerosos adjetivos, especialmente aquêles dos versos dezessete e dezenove, cuja posposição ou rima faz ressaltar seu valor enfático, desempenham agora o papel que coubera aos verbos na quarta estrofe: contribuem para emprestar maior plasticidade às imagens que proliferam nos oito versos finais. Entre êstes destaca-se, particularmente, o verso dezessete, cuja imagem:

die Blüten erflehn wie übergegossene Schäume

não somente permite visualizar a exuberância da primavera, a cobrir os ramos de flôres, como também observar, através do verbo **erflehen**, a realização de um gesto, a suplicar a renovação primaveril.

Contudo, apesar do poder sugestivo de tais configurações, o conteúdo desta última parte do poema não é facilmente apreendido. Pois somente no último verso o **vós**, ao qual a poetisa se dirige, adquire uma identidade definida, graças às palavras-chave **erfahrene Bäume**; estas “árvores experientes”, ou seja, o **vós** no poema, personificaria, assim, a força paralizadora, propensa a reprimir a manifestação da vida, representada pelo despertar da primavera.

A configuração da natureza, tal como realizada aqui por Luise Bresslau-Hoff, visa, portanto, a sugerir a luta da vida jovem (simbolizada pelos botões das flôres) contra o inverno. A partir dêsse momento, o inverno personifica-se na figura lendaria do ancião, senhor do gelo e da neve. Contudo, o pronome

vós, pelo qual se compreende uma pluralidade de sêres, dissipa o caráter mítico, passível de ser atribuído ao inverno, que passa a ser representativo para toda uma geração incapaz de conformar-se com a natural evolução da vida; assim, de acordo com o símile, pretende refrear os impulsos impacientes da geração jovem, ansiosa por “desabrochar”:

Vor Ungeduld warten schon Larve und Keim, die versteckten.

Neste verso e no seguinte a idéia acima exposta torna-se evidente: a vida jovem pulsa “aos pés de árvores experientes”; ao adjetivo **experiente** associam-se conotações equivalentes a uma longa vivência, à qual, por sua vez, liga-se a imagem da **idade**. Assim como na natureza a primavera luta contra o domínio do inverno, também na existência humana realiza-se a eterna oposição entre o novo e o velho, entre a geração jovem e a “experiente”. No entanto, o triunfo cabe à vida nova, ou, para usarmos as palavras de Schiller:

Das Alte stürzt, es ändert sich die Zeit,
Und neues Leben blüht aus den Ruinen. (7)

No poema de Luise Bresslau-Hoff prenuncia-se a vitória da vida na presença das “campânulas azuladas” que, embora ainda à sombra das “árvores experientes”, venceram as forças paralizantes do inverno.

Os versos intitulados **Der Strauss** (8), por sua vez, enquadram-se, no que respeita ao tema, no grupo daqueles que tratam de maneira filosófica da vida, vista como que refletida na natureza. Aqui, porém, a natureza é mais do que reflexo de uma verdade transcendental (tal como em **Hibiscus**) ou de um aspecto da essência humana (como em **Winter**), vindo a constituir verdadeiro símbolo da harmonia, capaz de reaproximar sêres humanos, desunidos pela discórdia e incompreensão.

A personagem do poema é apresentada, na estrofe inicial, como um eu magoado, impelido por dúvidas e apreensões:

(7) — Schiller, **Wilhelm Tell**, IV, 2.

(8) — in **Gedichte**, pg. 19

Voll Schmerzen kam ich.
Zweifel und bitterer Vorwurf zerrissen mir die Seele.

Este estado de alma é verdadeira barreira a interpôr-se entre o **eu** e o **tu** que, atingido por palavras inspiradas pelo medo e pela precipitação:

Und als ich eintrat, sagt ich
Andre Worte als die gewähltten,
So wie die Hast und die Angst sie eingibt. (vv. 6-8),

expressa o seu sofrimento através do silêncio:

Du (...)
Versagtest mir die Antwort. (vv. 9/10)

O que poderia ser um diálogo, tornou-se monólogo; apesar de ansiar por compreensão e paz, como atesta a debaldada tentativa de encontrar as palavras adequadas ao momento:

Und strassenlang übt ich die Worte,
Damit ihr Wurf dich nicht verletze
Wie harte Steine. (vv. 3-5),

o **eu** deixa-se arrastar por suas paixões, semeando a discórdia ao seu redor. O reconhecimento de que o ser humano está fadado a uma existência solitária, na qual é ilusória a verdadeira identificação com seu semelhante, traduz-se em outro poema de Luise Bresslau-Hoff, intitulado **Das Wort** (9); nos estrófalos finais de cada uma das três estrofes é denunciada a impossibilidade de entendimento entre os seres humanos, em virtude de não existir um diálogo, e sim monólogos, desenvolvidos em paralelas sem ponto de encontro:

Man spricht und spricht ...
Das eine Wort, man sagt es nicht. (vv. 5/6)
(...)
Man spricht und spricht ...
Das schwere Wort, man sagt es nicht. (vv. 11/12)
(...)
Man spricht und spricht ...
Das rechte Wort, man fand es nicht. (vv. 17/18)

Em **Der Strauss**, entretanto, a solidão, o distanciamento entre o **eu** e o **tu** é superado, graças à atuação da natureza, presente em sugestivo ramalhete. A descrição das flôres fixa-se, sobretudo, em suas formas e côres:

Die Stengel mit den Faserbällchen, die roten fleisch' gen
Blüten. —

Das feingezackte Gelb, gefiedert Blattwerk. ((vv. 12/13)

Atingidas pela luz do crepúsculo, afiguram-se como que envôltas por uma luminosidade pura, oriunda de esfera superior:

Und staunend sog der Blick sich fest
An dieser unbewegten Mannigfaltigkeit,
Die zwischen uns aus einem hellen Krug
Sich in dem Abendlicht verbreitete. (vv. 14-17)

A harmonia e a paz que emanam da “beleza inconsciente” (10) da natureza, transmite-se aos sêres humanos que, reconhecendo a mensagem, reencontram o caminho à confraternização. Através da natureza, quando compreendida a sua linguagem, o monólogo transforma-se em diálogo:

Ich suchte deine Augen, wartend, hoffend ..
Da sagtest du ganz schlicht, es war mir wie Erlösung:
“Ist dieser Strauss nicht schön?” (vv. 22-24)

A natureza vem a ser, assim, um liame entre os sêres humanos que, ao tomarem consciência do exemplo dessa existência harmoniosa, voltam a acreditar na possibilidade de encontrar a serenidade e de redescobrir-se mutuamente.

Assim foram focalizados três poemas, julgados representativos para toda a obra lírica de Luise Bresslau-Hoff. E embora ela nunca tenha dado mostras de influências da nova pátria sobre a sua produção poética, é forçoso considerá-la, graças ao gênio inventivo e à riqueza formal, uma das mais destacadas representantes da moderna poesia teuto-brasileira.

(10) — **Was natürlich, ebenmässig
In unbewusster Schönheit aufwächst.**

Benno A. Aust

Originário da Silésia (1897), B. A. Aust radicou-se no Brasil em 1951. Aqui consagrou boa parte do seu tempo à divulgação de aspectos da vida cultural alemã, sobretudo de sua dramaturgia clássica e moderna. Recentemente dirigiu, inclusive, numerosas apresentações de peças de teatro em língua alemã e de recitais de cenas teatrais, realizadas pelo "Studio-59" por êle fundado.

A sua própria produção literária encontra-se reunida no volume intitulado **Brasilianisches Tagebuch**, publicado em 1961 pela Editôra Kosmos. Em trinta dos trinta e sete poemas contidos no livro em questão, o autor procura chegar à descrição objetiva de uma realidade brasileira. Animado do sincero propósito de expôr suas impressões sem rebuscos, dirige-se ao público, na própria introdução ao livro, afirmando:

Nicht habe ich im Sinn
Euch wie ein Uncle Sam, ein europäischer,
Grossväterlich mal an der Hand zu nehmen,
Die Schulter plum-vertraulich euch zu tatschen,

Um dann doch zu beginnen:
"Hört mal, alles schön und gut:
Jedoch ..." und "aber ..."

Von dieser Sorte bin ich nicht!
Und ist dies klar,
Dann lasst mich weiterreden ... (1)

Assim, embora mediante introdução estilisticamente condenável, assume Aust uma atitude de franqueza bem-intencionada, com a qual procurará focalizar, de seu ponto de vista, os objetos que escolhe para a descrição.

Já aqui ressalta a tonalidade um tanto agressiva, característica depois de outros poemas de seu "Diário", o que nos le-

(1) — **Anrede**, pg. 8, vv. 6-15.

va a dissentir do autor, quando insiste na afirmativa de que procura apenas a realidade objetiva das coisas e retratá-las com tôda a imparcialidade:

Werde ich schreiben: nicht bitter,
Nur wahr.
Unbekleidet vom Wirkstoff abdeckender Worte, —
Nackt und entblösst, wie sie mir begegnet
Hierzulande: die Wahrheit! (2)

Neste poema, cujo estilo narrativo lembra, de alguma maneira, os versos de Brecht, é sublinhado exatamente o propósito da busca da verdade; para Aust, esta consiste sobretudo em pôr a descoberto os aspectos sombrios da vida do trabalhador brasileiro, que faz contrastar violentamente com os arrojados projetos de “intelectos temerários” (3), cuja única intenção residiria na eternização de seus nomes através de colossos de cimento armado.

Em outras composições procura atingir idêntico objetivo, mediante a fixação das condições de vida do povo simples (4), a denúncia de padrões inescrupulosos (5), o protesto contra a arrogância dos capitalistas (6), a descrição de cenas, tais como a do nortista desabrigado (7), ou da greve dos trabalhadores (8). O poeta limita-se, no entanto, a revelar apenas essas fa-cêtas sombrias, sem sugerir uma solução. Talvez porque, como Brecht, por quem nutre profunda admiração, quizesse fazer com que o próprio leitor, chocado pelas cenas descritas, procurasse encontrar, êle mesmo, alguma solução adequada.

Sua linguagem, nesses poemas, que poderíamos classificar como “social-realistas”, apresenta-se áspera, propositadamente

(2) — Als ich von Santos herauffuhr, pg. 11, vv. 31-35.

(3) — Praça da República, pg. 21, v. 19

(4) — Gebraucht und genutzt,

(...)

In Einfalt ein Leben ...

Missbraucht wie die Erde. (Als ich von Santos herauffuhr,
(vv. 24, 28/29)

(5) — Ich arbeite mit einem eurer Antonios, pg. 14.

(6) — Auf ein Wort, pg. 32

(7) — Nortistas, pg. 25

(8) — Die Enthusiasmierten, pg. 26; Heute, am dritten Tag des Streiks, pg. 23

coloquial, eivada de vocábulos tais como **fila, pinga, cigarros, bairro, avenida**, ou de expressões populares do tipo **paciência, calma no Brasil**, etc., adequados ao clima realista que pretende criar. Por vêzes torna-se altamente enfática, como comprova a terceira estrofe do poema **Nortistas**:

Ein müdes Geschöpf ruht sich hier aus.
Dazu bedarfs keiner häuslichen Bleibe.
So schläft sich, müde, einfach aus,
Mit Weib und Kind und Kegel aus,
Seit Generationen ohne schützendes Haus
Im Freien aus, —
Im weiten Land der Freiheit aus,
Was alles keine Bleibe hat
Im Freien aus ...
Im weiten Land der Freiheit aus:
Millionen ... Millionen ...? (vv. 11-21)

De modo geral, porém, suas frases revestem-se de acerbo cínismo, atrás do qual se esconde sua amargura e desilusão; assim, versos do tipo

Denn nur wer redet und redet
macht hier sein Geld (9)

não nos parecem apenas o resultado do “estilo pragmático” que Ulrich Gogarten atribui ao poeta em seu comentário ao volume **Brasilianisches Tagebuch** (10); antes de mais nada, interpretamos êsses versos como expressão de uma profunda revolta contra determinadas condições sociais vigentes.

Outra característica do **Brasilianisches Tagebuch** é o saudosismo que o autor não consegue disfarçar, por exemplo, no poema **Auf dem Viaduto do Chá ...** (11):

Die Zeiten waren — lächelnd denkt er's — waren,
Sie waren hart und doch so masslos schön, — (vv. 23/24)

ou nos versos intitulados **Heute, am dritten Tag des Streiks**:

(9) — Ich arbeite mit einem eurer Antonios, vv. 27/28

(10) — So erfand er seinen “dichterischen Zweckstil” (...), Ulrich Gogarten, **Brasilianisches Tagebuch**, in *Deutsche Nachrichten*, São Paulo, 5/10/1961.

(11) — op. cit. pg. 18

So wie damals, denken sie:
Im Jahre neunzehnhundertundsechunddreissig,
Als in São Paulo das Leben noch nicht
So verarmt und hungrig sich in den Schächten
Der Strassen zwischen den neuerrichteten
Hochhäusern bittend und vagabundierend drängte,
Und 100 centavos noch kein Cruzeiro waren,
Und der Magen, wie die kleineren Genüsse des Lebens,
Billiger und nahrhafter zu befriedigen ... (vv. 15-23)

Diferentemente, contudo, do modelo Brecht e outros autores da "Neue Sachlichkeit", os quais, segundo o prefaciador do volume analisado, exerceram influência sobre B. A. Aust, recusa êste a civilização "de asfalto", dirigindo sua crítica romântica contra a tirania de metrópoles como São Paulo. Retrata, assim, o anonimato do ser humano de permeio ao pulsar impessoal da urbe:

Geht unter in der Menschenflut auf breitem Bürgersteige,
Wie Millionen Tropfen untergehn in Regengüssen, - (12)

e condena a vida dinâmica das capitais industriais:

Und die Infarkte all'derer,
Die sich haltlos beeilen
Das Staunen der Welt
Auf sie zu lenken

Im Wettlauf der Propagandabosse:
Die dynamischste,
Anziehendste,
Im Industrialisierungstempo
Skrupellos vorwärts drängendste
Weltstadt (der Westwelt) zu sein. (13)

Assim vê, nos "blocos de cimento armado, a arranhar lascivamente os céus", somente uma "rígida e inexpressiva arrogância" (14), obra daqueles "intelectos temerários" atrás citados, a desfigurar e falsear a natureza. De tal atitude originam-se imagens como:

(12) — **Auf dem Viaduto do Chá ...**, vv. 31/32

(13) — **São Paulo-City**, pg. 15, vv. 16-25

(14) — cf. **Praça da República**, pg. 21, vv. 14-17

Die Palmen, letzte Zeugen, überragen
Den Gramplatz überwältigter Natur,
(...)
Und dieser Zeugen unbändige Wurzeltriebe,
(Die unberechenbaren Partisanen der Natur, —)
Stehn, nun verdrängt in unterird'schen Tiefen,
Im Kampfe mit den Fundamenten. (15)

B. A. Aust não limita, porém, sua produção poética aos temas até agora aduzidos. Encontram-se entre seus poemas alguns, perpassados por verdadeiro sentimento lírico e que, pelo menos formalmente, pertencem a uma categoria bem mais elevada. Entre êstes poemas selecionamos três, que, a nosso ver, são paradigmáticos do lado lírico do poeta, e que, a seguir, serão analisados.

O primeiro intitula-se **Ferne, verklärte Geliebte ...** (16)

Nos versos **Auf der Kufe des Mondes** e **Hier unterm Äquator** é visualizado, inicialmente, um espaço concreto, de contornos definidos. Contudo, já o substantivo **Mond** contém, implicitamente, a idéia de distância, tanto temporal quanto espacial, de um mundo localizado na amplidão, em atmosfera gélida. Essa impressão confirma-se e aprofunda-se no décimo verso (**In der schweigenden Kühle**), com o qual se completa a descrição deste mundo poético. Ao conteúdo abstrato do substantivo — **Kühle** — (precedido pelo adjetivo **schweigend**), associam-se significados correspondentes às impressões despertadas no primeiro verso: distância, serenidade impessoal, ligeira indeterminação. Dissolve-se, assim, o caráter concreto-objetivo do espaço que se torna impreciso, destituído de contornos firmes, criando-se, ao mesmo tempo uma atmosfera de imperturbável tranqüilidade.

Igualmente serena afigura-se a atitude do **eu**, ao evocar a imagem da amada distante (**ferne, verklärte Geliebte**), a projetar-se vagamente no espaço configurado. Em realidade visualiza-se apenas um vulto, a cujos contornos fugidios alude o verso nove **Der Saum deines Gewandes**. Assim esboçada, a figu-

(15) — **Praça da República** vv. 11/12 e 22-25

(16) — **op. cit.** pg. 9

ra adquire irreais, etéreos (o que já é sugerido também no verso cinco, através do adjetivo **verklärt**), vindo a acentuar-se, assim, a idéia da distância que separa o **eu** do ser amado.

Essa distância despojou o sentimento de arroubos apaixonados e condicionou a transfiguração da amada; sua imagem suscita no **eu** “pensamentos purpúreos” (**purpurne Gedanken**), cujo tênue conteúdo emocional revela-se principalmente através do adjetivo **purpurn**. Ao simbolismo convencional, atribuído à côr vermelha, sobrepõem-se associações com esferas solenes, requintadas, exclusivas (é a côr do manto real); a estas esferas, portanto, pertencem os pensamentos despertados pela saudade. Os significados evocados pelo adjetivo constituem parte integrante da atitude tranqüilamente distanciada do **eu** que aqui se expressa.

No mundo dêste inexistem tensões e dissonâncias: tudo afigura-se imbuído de quietude. A tal estado correspondem tanto o número reduzido de verbos (de trinta palavras, excluindo-se os artigos, apenas cinco são verbos), como também o caráter intransitivo de quatro dêles; na articulação suave de “balançar”, “embalar”, “pairar”, “esvoaçar” (**schaukeln, wiegen, schweben, flattern**) realiza-se delicado movimento ondulatório, que pouco contribui para perturbar o silêncio e a transparência dêste mundo poético.

Por outro lado, a tentativa de estabelecer-se um esquema métrico definido, ou mesmo constatar alguma regularidade no ritmo natural dos versos, resulta em trabalho infrutífero. A predominância de acentos naturais, subordinados tão sòmente ao sentido da sentença, é absoluta. Obedecendo a esta acentuação natural, o ritmo métrico aparece extremamente irregular, conforme atesta a alternância desordenada de dátilos, iambos e troqueus.

A inquetação rítmica, decorrente de tal irregularidade, que poderia vir a destruir a tranqüila harmonia inerente aos elementos dêste mundo poético, é contrabalançada pelo constante retôrno dos troqueus. Sobretudo nos versos quatro, seis e sete, a combinação de troqueus e iambos resulta em sutil movimento pendular, a emprestar maior plasticidade ao conteú-

do do verbo e, conseqüentemente, ao conteúdo da imagem por êle criada. A oscilação do pêndulo principia no marcante acento inicial, reflui suavemente nas sílabas não acentuadas e renova-se sob o impacto produzido por nôvo acento:

wiege ich dich
sanft
am Bande purpurner Gedanken.

Esta cadência embaladora realiza-se com especial nitidez na ampla trajetória visualizada através da posição isolada de **sanft**, cujas vibrações se extinguem lentamente na seqüência **am Bande purpurner Gedanken**.

A presença dos troqueus, dominante também na segunda estrofe, sugere a continuação do movimento pendular; isto expressa-se também tanto no conteúdo conceptual de **wellen-gleich**, como pelas reticências no final dos versos dez e onze. Contudo, a pausa inoportuna provocada pelo choque entre dois ictos no verso **Der Sáum déines Gewandes** interrompe o movimento rítmico. Outra quebra do ritmo verifica-se entre os versos um e três; a intercalação de uma observação inexpressiva, destacada do todo através dos parêntesis, impõe a presença inadequada de uma pausa demasiado forte. Disto resulta o desmembramento de versos que, quanto à sintaxe, ao ritmo e ao conteúdo, deveriam permanecer ligados. Interrompe-se, assim, por duas vêzes, aquêlê contínuo deslizar que, nos demais versos, se amolda tão perfeitamente ao conteúdo propôsto.

Dentre as criações líricas de B. A. Aust, destaca-se ainda, o poema **Ein Uhr nachts** (17), pela surpreendente uniformidade de sua estrutura. Nas estrofes, nitidamente separadas umas das outras, predomina o metro trocaico; graças ao seu constante retôrno, caracterizam-se os versos por uma regularidade monótona que, no entanto, afigura-se inteiramente adequada ao conteúdo do poema. A alternância ininterrupta de ársis e tésis produz um movimento pendular, semelhante às batidas de um relógio; na medida em que êste movimento perdura até a última estrofe, torna-se mais veemente a monotonia, até trans-

formar-se em rigidez. Para tal impressão contribui poderosamente a posição fixa dos acentos, que incidem regularmente sobre a primeira, terceira, quinta e sétima sílabas. Inexistem, dessa forma, momentos culminantes, capazes de deter a oscilação hirta do pêndulo.

A mesma função niveladora é exercida pela rima cruzada **abab**, e pela alternância uniforme de sílabas finais masculinas e femininas. É de ressaltar, porém, que esta uniformidade parece, por vêzes, constituir o resultado de penosa procura de rimas adequadas; tal suspeita impõem-se, pois o caráter uniforme do poema deu ensejo a um erro lingüístico, cometido no verso cinco

(...) Wie oft erschrak

cujo sujeito gramatical encontra-se no verso seis

Dieser Ruf mich (...)

Sabe-se, no entanto, que o verbo **erschrecken** possui dois pretéritos, um forte (**erschrak**), empregado no sentido intransitivo (**ich erschrak**), e outro fraco (**erschreckte**), a exigir um objeto (**ich erschreckte mich**, por exemplo). De acôrdo com essa distinção, dever-se-ia ler nos versos cinco e seis:

(...) Wie oft erschreckte

Dieser Ruf mich (...)

Erschrak, porém, constitui excelente rima para **niederlag** (verso sete), sendo talvez essa a razão que levou o poeta a recorrer à forma incorreta.

Por sua vez, a anáfora **Ein Uhr nachts**, a dividir o primeiro verso de cada estrofe em dois hemistíquios, constitui recurso oportuno para a estruturação uniforme do poema. Na sequência monossilábica **Ein Uhr nachts**, não somente ressoa com especial nitidez o ritmo pendular, característico de todos os versos, como a ela também se associa intimamente a imagem do relógio, a trabalhar incessantemente. A partir daqui evidencia-se a função da monotonia rítmica: tornar audível e sempre presente o escoar das horas noturnas, durante as quais o **eu**, aqui expresso, é acossado por pensamentos angustiantes.

A aflição destas horas encontra-se já indicada no terceiro e quarto verso da primeira estrofe:

(...) Der Glocke Schlag
Klingt wie schlafgestörtes Stöhnen.

A palavra **Stöhnen** liga-se a primeira associação com alguma sensação dolorosa, ressaltada pela aspereza dos sons aliterantes de **schlafgestört**; infelizmente a análise gramatical vem a destruir a imagem que, inicialmente, parecia tão original. Pois, ao empregar o particípio passado **gestört**, o poeta sugere que se trate de um “gemer” interrompido pelo sono, quando, evidentemente, pretendia falar de um “gemer” a **interromper** o sono; neste caso deveria ter recorrido a um particípio presente.

A referência a “feridas” no verso oito amplia e torna mais concreta a conotação da palavra **Stöhnen**:

Schlaf die Wunden mir zu heilen,

Este verso constitui interessante fenômeno: embora não resista a nenhuma análise gramatical, pois inexistem categorias gramaticais que o liguem a versos anteriores, permite que o leitor visualize intuitivamente a baldada tentativa do poeta de entregar-se à aço balsâmica do sono.

No verso doze o verbo **widerfahren**, freqüentemente empregado em relação a ocorrências desagradáveis, lembra mais uma vez a existência de algum sofrimento a torturar o poeta. Finalmente, na quarta estrofe, este sofrimento é formulado claramente:

Sehnsucht quält mit scharfer Kralle (v. 15)

É a saudade da terra natal (**Heimat in der alten Welt**) e dos entes queridos (**Ihr Lieben alle**); a “ferida” magôa tanto mais, porque à saudade associa-se o medo de perder o contacto com o “velho mundo” (**Angst, dass eine Tür zufällt ... ?!**). No substantivo **Angst**, isolado de todo e qualquer verbo ou artigo, vibra, realmente, o temor que inspirou a interrogação; sua veemência, no entanto, afigura-se por demais patética na tripla pontuação, que provavelmente expressa o indizível sofrimento que significaria para o poeta o definitivo “fechar da porta”, isto é, o irrevogável distanciamento de tudo quanto lhe

é caro. A angústia, latente nas quadras precedentes, expressa-se, assim, de maneira compacta na quarta estrofe.

Vários reparos comporta, igualmente, o poema **Hibiscus** (18). Esboça aqui o autor verdadeiro canto apologista à flôr contemplada, mas revela, ao mesmo tempo, a efemeridade da beleza, quando dissociada de outros atributos, mais duradouros. Tema bastante gasto, portanto, ainda que apresentado com algumas imagens atraentes.

Embora ao hibisco ali descrito possa ser atribuído valor simbólico, concentra-se nossa atenção exclusivamente na flôr, caracterizada mediante abstrações e imagens imprecisas:

Soviel Zärtlichkeit klingt in deinem Namen:
Hibiscus! Verführung im Laut ... (v.v 1/2)

Esta sedução existe para Aust não apenas no nome da flôr, com a repetição do “i” sonoro e evocativo de imagens cálidas, mas principalmente na conotação misteriosamente tropical que esta palavra possui para ouvidos alemães. O poeta, em descrevendo esta imagem, sente-se irmanado com a flôr, como atesta o tratamento afetuoso da segunda pessoa do singular (**Du**), dado ao hibisco.

Depois de assim externar-se nos dois primeiros versos, passa a descrever o objeto de sua contemplação, pelos verbos **be-trachten** e **anschauen**, numa ordem que tem de parecer ilógica a quem cuide gramaticalmente da análise desta obra. Em seguida, nos versos cinco, seis e sete, volta a imagens um tanto abstratas:

Farben — unsagbar. Zu malen ...?
Die Röte: erweckt vom Licht
Und gelabt vom Tau (...) (vv. 5-7)

As côres surgem aqui realmente resplandcentes, graças ao realce recebido pela “luz” e pelo “orvalho”; mas não há duvidar, que o substantivo **Röte**, capaz de indicar, ao mesmo tempo, tantos matizes diversos, contribui poderosamente para atenuar o efeito anterior. No verso cinco, por sua vez, surge, com a insistência na vogal “a”, a admiração professada pelo poeta e,

pela associação com os versos um e dois, soube Aust, realmente, sugerir a beleza sedutora da flôr contemplada. Todo êste brilho, notado na primeira metade da estrofe inicial e na maior parte da segunda, é, entretanto, empanado pelos versos oito a doze, nos quais surge uma seqüência de incríveis malabarismos sintáticos:

(...) bis ersticht
Der blanke Strahl der Sonne
— Noch ehe um Mittag die Glut
Das Leben bedrängt — diese Wonne:

seguida, na linha final, por duas tentativas de precisar a imagem da flôr mediante “clichês” banais e obsoletos:

Dich Holde, — dich junges Blut. (19)

No que respeita ao esquema formal do poema, é de ressaltar o cuidado devotado por B. A. Aust ao agrupamento da rima final, a qual, sempre na seqüência **abab**, apresenta doze vêzes consecutivas a alternância entre sílaba final feminina e masculina. A escansão, entretanto, não corresponde a esta primeira impressão de regularidade, pois, em seqüência sôlta, verifica-se a existência de quinze espondeus, dezesseis iambos e sete troqueus; e embora isto, de per si, pouco signifique, torna a comparação dos primeiros versos das três estrofes óbvio que o autor devotou pouca atenção à métrica:

Verso um: um troqueu, seguido por um dátilo e três outros troqueus

Verso cinco: u mtroqueu, seguido por um iambo, um espondeu e outro iambo.

Verso nove: três iambos, seguidos de uma breve.

É de lamentar, assim, que o tratamento dado por B. A. Aust a seus temas nem sempre corresponda às exigências formais, pois não há dúvida de que, em determinados momentos, o autor revela elevado gênio inventivo e uma força de expressão que, convenientemente tratada, poderia ter constituído um ápice na obra lírica teuto-brasileira.

(19) — cf. *Ich bin ein armes junges Blut*, Faust, v. 2907

Dora Hamann

A obra literária de Dora Hamann (Berlim, 1889) consiste em um único volume de poemas, editado pela própria autora em 1964, sob o título **Trocano e Atabaque**. Trata-se de livro de pequenas proporções, no qual a poetisa efeixou suas múltiplas impressões do Brasil, colhidas desde 1955, ano em que chegou a êste país. Em sua relativamente curta permanência, Dora Hamann soube descobrir o que há de belo, misterioso e melancólico nessa terra, cuja atmosfera exótica procurou captar em seus versos. O “captar” constitui, aliás, traço característico dos poemas dessa autora; em seus versos jamais se manifestam arroubos sentimentais ou divagações exaltadas, por mais impressionante que se-lhe afigure algum aspecto da paisagem ou vida brasileiras. Em cada poema entrevê-se a tentativa de fixar e transformar em linguagem tão sòmente a essência de objetos, cenas e figuras, de captar os elementos de forma, côr e movimento, perceptíveis em determinada atmosfera. Assim, por exemplo, encontram-se nos versos cinco e seis de **Tropennacht** (1) claramente delineados os contornos de um cacto:

Die magren Arme steifer Kaktusbäume,
vom Meereswind gespensterhaft gedreht, (...)
(vv. 5/6)

Ao mesmo tempo, êsse mundo exterior atua vivamente sôbre seu poder associativo que, no exemplo acima, se traduz da seguinte maneira:

verschenkten ihre Blüten an die Träume
der Angst, um die die steile Mähne weht. (vv. 7/8)

Assim, o mundo configurado nos poemas de Dora Hamann constitui um misto de realidade e fantasia, no qual os objetos estão constantemente a diluir-se, transformando-se em associações.

(1) — op. cit. pg. 29

Estas, por sua vez, são freqüentemente representadas median-
te imagens excêntricas, a emprestarem um caráter amaneirado
a grande número de seus poemas. Tal tendência observa-se, so-
bretudo, nos versos dedicados à natureza brasileira, tal como
evocada, por exemplo, no poema intitulado **Nacht** (2):

Das Antlitz welker Nacht sieht durch das Schweigen,
hört die Geschichten, die Lianen sich
in spöttischem Sichzueinanderneigen
erzählen. Mit vernarbten Fingern zeigen
sich andere den Sumpf. Der Mond entwich.
Geheimnis kriecht am müden Rand der Nacht
und raunt, eh der Trocano aufgewacht.

Imagens tais como **welke, Nacht, in spöttischem Sichzuein-
anderneigen** ou **Geheimnis kriecht am müden Rand der Nacht**,
revelam o gosto pela expressão virtuosa e requintada; inegã-
velmente, porém, são também capazes de transmitir os mais su-
tis matizes da percepção e dos sentimentos.

A natureza do Brasil, seu exotismo e seus mistérios, cons-
tituem inesgotável fonte de inspiração para a poetisa. Trinta
dos setenta e quatro poemas contidos no volume **Trocano e Ata-
baque** têm por tema central a natureza brasileira, seus fenô-
menos)3), sua fauna (4), sua vegetação exuberante (5), sua
atmosfera enigmática (6).

Dêste grupo de poemas são aqui destacados os exemplos
Neumond, Kolibri e **Sterbende Palme** (7), por apresentarem as
principais características da concepção poética de Dora Hamann,
permitindo o estabelecimento de associações e paralelismos com
os demais poemas, dedicados à descrição da natureza brasilei-
ra.

Os três motivos: **noite, silêncio e medo**, entrelaçados e con-
densados no poema **Neumond** em uma atmosfera quase bala-

(2) — **idem**, pg. 11

(3) — **Pororoca**, pg. 6; **Regen**, pg. 7; **Wind**, pg. 5; **Tropenregen**,
pg. 58

(4) — **Arara**, pg. 32; **Giftschlange**, pg. 33; **Urubu**, pg. 34; **Kolibri**,
pg. 36

(5) — **Baumwurzeln**, pg. 9; **Orchidee**, pg. 40; **Urwald**, pg. 43

(6) — **Neumond**, pg. 10; **Nacht**, pg. 11; **Tropennacht**, pg. 29; **Brasi-
lianische Gärten**, pg. 50.

(7) — pg. 41

desca, retornam constantemente nos versos da poetisa. A noite representa, em sua obra, o elemento soturno, carregado de mistérios, angústias e — freqüentemente — de prenúncios da morte. Os ambientes noturnos são, geralmente, evocados mediante cuidadosa seleção de formas bizarras (**mit vernarbten Fingern zeigen/sich andre den Sumpf**) (8); **die magren Arme steifer Kaktusbäume**) (9), de movimentos lúgubres (**Geheimnis kriecht**) (10), fugidos (**ein Messer zuckt, Korallen sickern leicht**) (11), de sombrias alusões à proximidade de perigo e morte (**und wissen nicht, dass schon mit frühem Tod/ der Abend ihre Blütenkelche schliesst**) (12), ou de combinações de palavras portadoras de conteúdos de ansiedade ou fatalidade (**bange Dunkelheiten**) (13); ... **rauscht er in seines Unterganges Nacht**) (14). Em um único poema a noite revela um quadro de majestosa beleza:

Und wieder tritt in seiner Majestät
das Südkreuz aus der tausend Sterne Kranz,
hochaufgerichtet in dem weissen Glanz,
der singend durch die Weltenhimmel geht. (15)

Configurada, portanto, mediante os elementos acima apontados, a noite vem a significar sempre o mistério, o reino de forças ocultas e tenebrosas.

Em poemas tais como **Orchidee** e **Urwald** encontra-se uma variante do motivo noturno, sob forma de luzes difusas, crepusculares, a revelarem ambientes sinistros:

Und alle Spuren führen in das Grün
geheimnisvollen Werdens, wo aus weiten
verwegnen Wurzeln sich die Stämme mühen
im Dämmerlicht der tausend Feuchtigkeiten (16),

-
- (8) — **Nacht**, vv. 4/5
(9) — **Tropennacht**, v. 5
(10) — **Nacht**, v. 6
(11) — **Tropennacht**, v. 9
(12) — **Graxa-Blüten**, pg. 46, vv. 7/8
(13) — **Orchidee**, v. 10
(14) — **Tropenregen**, v. 9
(15) — **Südkreuz**, pg. 26 vv. 7-10
(16) — **Urwald**, vv. 1-4

nos quais espreitam poderes malignos:

Insektenzüge schwärmen seltsam, wie
aus Fieberkreisen kommend und es weitet
fatal sich welker Blick der Schlange, (17),

a decomposição:

Der Wasserlache trübes Licht erfand
den Spiegel für den grünen Sonnenschein
und für die Riesenkröte, die allein
erwartend sitzt an faulen Wassers Rand. (18)

e a morte:

Ein Todesschrei — in junger Schönheit weiten
sich Blätter weissen Kelchs, gesehn vom Gleiten
des Zwieliichts und der grünen Feuchtigkeiten. (19)

No poema **Neumond** numerosos detalhes condensam-se gradativamente na sugestão de lúgubre atmosfera noturna. Nos três primeiros versos delinea-se, mediante sóbrios recursos lingüísticos, uma paisagem, constituída apenas da luz esmorecida da lua, das estrelas, e de vultos de árvores. Já aqui pode observar-se como a linguagem e a disposição das orações visam à única finalidade de sugerir; assim, na locução **Der Mond verlöschte seinen Blick**, não somente é visualizada uma noite escura, como também é indicada (pela conotação do verbo **verlöschen**) a lenta propagação das trevas. Ao término de breves instantes, o processo se completa, e a escuridão é total:

Als fern ein letzter Stern verblich.

Ao mesmo tempo anuncia-se nestes versos um vago sentimento de temor, sugerido pela imagem das árvores que se “escondem” nas sombras:

(...) Es halten
die Bäume in den alten Schatten sich
versteckt (...)

(17) — **idem**, vv. 9-11

(18) — **idem**, vv. 13-16

(19) — **Orchidee**, vv. 11-13

A ressonância do **äu** em **Bäume** e da vogal **a** em **halten**, **alten**, **Schatten**, aliada à cadência hesitante do verso três

Als fern ein letzter Stern verblich

sublinham o caráter sombrio desta paisagem noturna.

Na segunda estrofe são evocados os mistérios e horrores da noite; os contornos diluem-se (**an weiten Schlammes aufgelösten Falten**, v. 4), num vislumbre é apreendido o vulto fugidio de seres mitológicos (**läuft Curupira scheu vorbei; es geht / Boiúna um**, vv. 5/6), os ouvidos percebem sons de procedência desconhecida (**es flüstert in den Zweigen, / es rauscht, ein Schrei**, vv. 6/7). Os movimentos fugazes (**läuft ... vorbei; geht ... um**), o torvelinho de sons (**es flüstert ... es rauscht, ein Schrei**), interrompido pelo súbito e contrastante silêncio (**und wieder jenes Schweigen / der blinden Nächte**, vv. 7/8), condensam-se em uma atmosfera fantasmagórica, na qual tudo respira medo (**von der Angst umweht**, v. 9).

O silêncio e o medo são, como foi dito anteriormente, motivos constantes na poesia de Dora Hamann. Tal como em **Neumond**, estão intimamente ligados ao motivo da **noite** nos poemas **Nacht**:

Das Antlitz welcher Nacht sieht durch das Schweigen,
(...)
Geheimnis kriecht am müden Rand der Nacht (vv. 1 e 6)

e **Tropennacht**:

Die Nacht fiel schnell;
(...)
verschenkten ihre Blüten an die Träume
der Angst (...)
(...) und wieder reicht
die blaue Stille in des Schlafs Verlangen.
(vv. 1, 7/8, 11/12)

Por vezes, o medo é o sentimento dominante de todo um poema, inspirado pelas próprias características da natureza descrita. Em alguns versos revela-se a sua presença em determinado pormenor descritivo, tal como em **Baumwurzeln**:

(...) Drückend liegt
ein Dunst von Moder über diesem Ganzen. (vv. 8/9)

Em **Urwald** o temor transparece a cada passo da descrição, inteiramente concentrada em dar plasticidade ao emaranhado inextricável da selva amazônica e às ameaças que nela se ocultam:

Und alle Spuren führen in das Grün
geheimnisvollen Werdens, wo aus weiten
verwegnen Wurzeln sich die Stämme mühen
im Dämmerlicht der tausend Feuchtigkeiten. (primeira
estrofe)

(...)
Entscheidung fällt, wenn still Lianen schliessen
in leichtem Spiel der grünen Hölle Tor.
(segunda estrofe vv. 7/8)

Insektenzüge schwärmen seltsam, (...)
(...) und es weitet
fatal sich welker Blick der Schlange, die
schon züngelnd von der Jacaranda gleitet. (terceira estrofe)

Der Wasserlache trübes Licht (...)
(...)
und für die Riesenkröte, die allein
erwartend sitzt an faulen Wassers Rand. (quarta estrofe,
vv. 13, 15/16)

Afirmamos, anteriormente, que nos poemas **Baumwurzeln** e **Urwald** o medo é infundido pelas próprias características da natureza descrita. Precisamente nestes dois poemas evidencia-se quais as características determinantes do constante retorno do motivo em estudo: a hostilidade do meio ambiente, ou, mais exatamente, a velada presença da morte, perceptível nas múltiplas manifestações desta natureza. Em **Baumwurzeln** sua existência é pressentida na “respiração verde” das águas (**wo das Wasser (.) mit grünem Atem**, vv. 4/5) e nos “vapores putrefatos” que tudo envolvem (**Drückend liegt / ein Dunst von Moder über diesem Ganzen**, vv. 8/9); em **Urwald** a poetisa distingue claramente a sua presença:

Im rätselhaften Sein steht dieses Walten:
feindselig dem Eroberer, bereit

Verwandlung heimlich schenkend den Gestalten,
das Leben schon dem Untergang geweiht. (quinta estrofe)

Abordamos, assim, uma quarta constante da obra poética de Dora Hamann, a surgir ora em íntima conexão com os motivos acima apontados, ora em contraste com a mais exuberante manifestação da vida. Tais contrastes constituem o cerne de poemas como **Orchidee**, **Graxa-Blüten** e **Rote Erde**, nos quais o antagonismo entre a vida e morte se expressa nas seguintes contraposições:

Verschenkt aus einem Traum
wächst auf der Rinde, (...)
(...)

die weisse weltentfernte Orchidee.
(...)

Ein Todesschrei — in junger Schönheit weiten
sich Blätter weissen Kelchs (...)
(Orchidee, vv. 4/5, 7, 11/12)

Und winken, wenn mit ihrem heissen Rot
die Sonne spielt, die Winde sie geküsst
und wissen nicht, dass schon mit frühem Tod
der Abend ihre Blütenkelche schliesst.
(Graxa-Blüten, segunda estrofe)

An Fruchtbarkeit ist diese Erde weit,
verschwendet sich, verdoppelt Jahreszeiten
(...)

Wenn alles Übermass der Sonnentage
nicht enden will und schon in harter Klage
verbrannte Erde eignes Grauen sieht,
(...)

(Rote Erde, vv. 1/2, 8-10)

Em **Sterbende Palme**, finalmente, a morte torna-se o tema central do poema. Impulsionados por ritmo iâmbico, surpreendem êstes versos por sua fluência desenvolva, a permitir que tôda uma estrofe seja constituída de um único período, sem comprometer o sentido ou a elegância da composição. Tal característica resulta da seqüência de orações simples, encadeadas ininterruptamente por numerosos **enjambements**. Os ver-

sos corridos (20), traço constante na obra poética de Dora Hamann, assumem forma bastante incomum nos versos dois e três, nos quais apenas um monossílabo isolado (**nur**) prepara a passagem para o verso seguinte. Tais ligações podem ser apontadas em grande número de poemas da autora:

(...) wach
ist grüner Hölle wandelbar Geschick (**Himmel**, vv. 2/3)

(...) schwer
geht in grünen Schleiern, (...) (**Wolken**, vv. 2/3)

(...) sacht
sich in den breiten Hüften wartend wiegen
(**Südkreuz**, vv. 5/6)

(...) wie
aus Fieberkreisen kommend (...) (**Urwald**, vv. 9/10)

Paralelamente à ininterrupta seqüência das orações, verifica-se contínuo entrelaçamento de imagens, que se condensam no quadro majestoso da lenta extinção da vida. Nestes versos desaparecem as inflexões angustiadas, notórias na maioria dos poemas em que a autora alude à morte; aqui, graças ao requinte das imagens, a atitude afigura-se tranqüila e meditativa. Maneirismos tais como **nur/ dein müder Stamm reicht sich dem Sterbner nicht, e und wartet, bis des Markes letzte Spur/ den Sinn vergisst, der dir die Krone schenkte**, encontram-se em profusão na poesia de Dora Hamann:

die Fläche, in Unendlichkeit gestellt (**Himmel**, v. 6)

(...) schwer
geht in grünen Schleiern, ihrem Wallen
feuchtes Licht der Wälder blind einher. (**Wolken**, vv. 2-4)

aus ihrem weitgespannten Blätterkreise
quält sich die Frucht (...) (**Bananenstauden**, vv. 9/10)

Justamente no preciosismo destas imagens reside grande poder sugestivo; ao dizer que “o tronco não se entrega à morte”, a autora envolve de dignidade a “pobreza fantasmagórica” (**gespensterhaft in deiner Armut**) a que se encontra reduzida a pal-

(20) — Termo empregado por Paulo Quintela em sua versão portuguesa da obra de Wolfgang Kayser **Das sprachliche Kunstwerk, Análise e Interpretação da obra literária**, 1.º volume, pg. 130.

meira, assim como idealiza a aproximação da morte, identificando-a com um lento esquecer da vida:

Und wartet, bis des Markes letzte Spur
den Sinn vergisst, der dir Krone schenkte.

Neste poema a morte perde o seu semblante ameaçador e sombrio (21), sendo antes visualizada como parte da ordem constante do mundo, segundo a qual a velhice necessariamente cede lugar às novas forças da juventude (*die junger Sturn in seinem Zorn versenkte*) (22). Em consonância com tal atitude, desaparecem também as sombras noturnas que, em outros poemas da autora, ocultam a proximidade da morte. Em *Sterbende Palme* os despojos da palmeira são iluminados por intensa luz solar (*überstrahlt vom Sonnenlicht*), a determinar, desde o primeiro verso, aquela atmosfera transparente que, no correr do poema, se revela na clara melodia, resultante da combinação e predominância dos sons *e-a-i*.

Nos poemas até aqui analisados pode-se observar quão importante papel desempenham o jogo de luz e sombra e os diversos matizes das côres na evocação de determinado ambiente ou atmosfera. Assim, por exemplo, a atmosfera lúgubre reinante em muitos poemas da autora resulta, em grande parte, do poder sugestivo inerente à cor verde:

(...) schwer
geht in grünen Schleiern (...)
feuchtes Licht der Wälder blind einher (*Wolken*, vv. 2 4)

Der Wasserlache trübes Licht erfand
den Spiegel für den grünen Sonnenschein (*Urwald*,
vv. 13/14)

Im Zwiellicht stehend, in dem weiten Schleier
der grünen Feuchtigkeiten (...) (*Orchidee*, vv. 1/2)

Em outros poemas, as côres sombrias são substituídas por forte luminosidade que, por sua vez, se reveste de diversos sig-

(21) — cf. *Baumwurzeln, Orchidee, Urwald*

(22) — Em lugar de *versenkte* — dever-se-ia ler, naturalmente, *versengte*; não parece provável, porém, que poetisa da envergadura de Dora Hamann desconhecesse a forma correta. Trata-se, a nosso ver, de mero erro de impressão, eis porque não julgamos necessário criticá-lo ou corrigi-lo no decorrer da análise.

nificados; assim, pode a luz personificar a morte, como no poema intitulado **Sertão**:

Metamorphosen schafft das Sonnenlicht,
(...)
in diesem Schweigen zittert der Verzicht
auf alles Blühen (...) (vv. 1, 3/4)

ou então representar a essência de uma visão grandiosa, como em **Südkreuz**:

Und wieder tritt in seiner Majestät
das Südkreuz aus der tausend Sterne Kranz,
hochaufgerichtet in dem weissen Glanz,
der singend durch die Weltenhimmel geht.

(segunda estrofe)

Nos versos intitulados **Kolibri**, a feliz combinação de luz e côr resulta em um quadro de extraordinária delicadeza e transparência. O encanto do poema reside, inicialmente, em sua sugestiva graduação rítmica: ao metro iâmbico sobrepõe-se nos três primeiros versos, um ritmo suavemente ondulante que, após a cadência pausada dos versos seguintes

Der roten Blüte süsser Lohn
steht wartend —

desliza célere, sem jamais ser interrompido por qualquer sinal de pontuação, ao longo dos últimos cinco versos. A cada uma dessas variações rítmicas correspondem conteúdos diferentes, de tal maneira, porém, que se torna impossível precisar se o conteúdo determinou o ritmo, ou se, ao contrário, as vibrações rítmicas se transformaram e traduziram em linguagem.

Assim, por exemplo, o movimento ondulatório do ritmo nos dois versos iniciais funde-se com o caráter etéreo, flutuante do espaço sugerido:

(...) Aus goldnen Lüften
gerufen von den Blumendüften

Esta imagem constitui o cerne de todo o poema, pois encerra não somente a intensa luminosidade de sua atmosfera, como também a essência do ser configurado nos versos posteriores.

Proveniente de “espaços dourados” e atraído à terra pelos “perfumes das flôres”, dilui-se o beija-flôr em formas inverossímeis, afigurando-se pertencente a mundos de sonho e fantasia. Assim, mediante as associações ligadas a esta imagem inicial, logra a poetisa captar tôda a fragilidade e beleza desta ave, cujo nome vem indicado concretamente apenas no título **Kolibri** — no poema a autora dirige-se a um **tu**, indeterminado e abstrato, a evitar tôda e qualquer fixação precisa que pudesse vir a destruir a delicadeza da imagem visualizada.

Nos versos quatro e cinco ressalta o poder sugestivo dos sons. O chamado aliciante, audível no verso dois (**gerufen von den Blumendüften**) mediante os sons **u — ü**, volta a ecoar na seqüência **ü — ü** em **Blüte süsser**; por outro lado, o **a** longo e aberto no particípio **wartend**, seguido de um travessão, completa e acentua a idéia de espera, transmitida pelo conteúdo lógico dos versos.

Após a pausa indicada pelo travessão, os versos precipitam-se velozmente até o final do poema; o movimento ligeiro do ritmo resulta, como ficou dito, sobretudo da ausência de pontuação, a permitir um contínuo transbordar de um verso para outro. No mesmo sentido atua a descrição dos ininterruptos movimentos do beija-flôr, a sugerir uma crescente vibração que, na imagem do verso oito

als farbgewordene Libelle

vem a culminar na diluição e transformação dos contornos da ave em côr. Ao mesmo tempo evidencia-se o duplo poder sugestivo das perífrases

das Spiel in deine Flügel legst

e

den Tanz um deine Blume trägst

que, traduzindo as circunvoluções do pássaro, revelam também tôda a graciosa leveza de seus movimentos.

Assim configurado, a existir exclusivamente sob forma de vibração e côr, deixa o colibri de ser uma ave concretamente

delineada, para transformar-se em um ser irreal, concebido pela imaginação poética.

No poema **Neumond** aparecem duas palavras-chave — **Curupira** e **Boiúna** — que, alusivas às crenças indígenas e populares, lembram mais uma faceta da atração da poetisa pelo exótico e pitoresco. Nestes versos a referência aos entes fantásticos que povoam a imaginação popular contribui, principalmente, para a intensificação do clima misterioso da noite tropical (23). Em diversos poemas, no entanto, os vestígios do paganismo, ainda vivos na mentalidade de camadas sociais mais humildes, constituem o cerne propriamente dito. As reminiscências de cultos africanos, tal como encontradas na Bahia, despertam particularmente a atenção da autora, que as evoca freqüentemente na parte de sua obra intitulada **Bahia de Todos os Santos**.

Fest der Jemanía (24), **Candomblé** (25), **Gamelêira Branca** (26), **Negerprozession** (27), **Filhas do Santo** (28), são os títulos dos poemas nos quais a poetisa procurou captar aquela atmosfera que, mediante imagem excêntrica, definiu nos versos

Unter ewig blauem Himmel schwingt
Mystik einen Gürtel um die Stadt (29)

Sob a impressão dessa “mística”, a autora escreveu alguns de seus mais sugestivos versos, nos quais se revela, inconfundível, o seu estilo caprichoso:

Nahe Lichter ziehn erschreckten Kreis
um die stummen Frauen, wenn es heiss
dringt aus Calabassen in die Hirne

(23) — Com idêntico objetivo de tornar mais carregada a atmosfera descrita, a poetisa alude, por exemplo, a **Jemanía**, a “mãe dos mares”, no poema **Barke auf dem Rio São Francisco**:

**Der Bug, der fragend aus den Wassern steigt
als hätte sich Jemanias Hand gezeigt,
trägt ein Gesicht** (...) (vv. 5-7)

(24) — pg. 55

(25) — pg. 66

(26) — pg. 68

(27) — pg. 70

(28) — pg. 74

(29) — **Pelourinho**, pg. 73

Aller, die mit tiefgesenkter Stirne
sich, Berauschten gleich, im Trance geneigt. (30)

Entre os poemas de Dora Hamann cumpre ainda destacar aquêles que, agrupados sob o título **Brasilianische Volksgestalten**, apresentam esboços de determinadas figuras populares brasileiras ou se detêm na descrição de aspectos de sua vida. Também nesta parte de sua obra, a poetisa entrega-se ao fascínio exercido pelo exótico ou pitoresco. Assim, vivem em seus poemas os passos ágeis da lavadeira a transportar seu fardo de roupa na cabeça (31), a existência tristonha de um velho negro (32), as vozes roufenhas de dois jovens baleiros (33), ou a miséria de nortistas foragidos (34). Trata-se, quase sempre, de quadros melancólicos, a evocar a pobreza e o sofrimento de determinadas camadas da sociedade brasileira; no entanto, jamais a poetisa recorre a uma tonalidade agressiva, como, por exemplo, B. A. Aust em seus poemas “social-realistas”. A atitude de Dora Hamann é essencialmente contemplativa, seus retratos são inspirados, antes de mais nada, pela atração exercida por figuras típicas do povo; e somente então, no processo de configuração destes tipos humanos, a poetisa capta a melancolia que envolve estas vidas, a revelar-se em um olhar cansado e vago (**Alter Neger**), em uma canção (**Negerweise**) (35) ou em silhuetas alquebradas, abrigadas sob uma ponte (**Nortisten**). O exemplo que talvez melhor ilustra este aspecto da criação poética de Dora Hamann, intitula-se **Zwei Baleiros**.

O início de cada estrofe apresenta, de maneira sucinta, uma caracterização dos jovens vendedores de balas — sua presença familiar nas ruas:

Die Strassen kennen eure jungen Schritte
wenn ihr mit umgehängtem Korbe (...) (vv. 1/2)

a venda dos doces aos transeuntes:

(30) — **Candomblé**, segunda estrofe.

(31) — **Wäscherinnen**, pg. 15

(32) — **Alter Neger**, pg. 17

(33) — **Zwei Baleiros**, pg. 20

(34) — **Nortisten**, pg. 23

(35) — pg. 21

Für Zögernde im schnellen Strassenbild
ist eure Ware (...) (vv. 5/6)

e suas vozes enrouquecidas pelo apregoar da mercadoria:

Die Rufe eurer heissen Stimmen sind
verbraucht (...) (vv. 10/11)

Contudo, já na primeira estrofe, os versos três e quatro revelam algo mais destas figuras: para elas inexiste o tempo, seu trabalho estende-se ininterruptamente por todo o dia, e as horas, nesta ausência da idéia de tempo, encadeiam-se em monótona e indiferente sucessão:

(...) ihr steht in keiner Zeit (v. 3)

Além disso, nada mais são do que “figuras em meio ao borbo-rinho” das ruas, seres insignificantes, cuja existência passa despercebida:

und seid Gestalten in des Lärmes Mitte (v. 4)

Quão pouco é notada a presença dos baleiros, vem indicado ainda nos dois versos iniciais da segunda estrofe: à exceção de uns poucos transeuntes “hesitantes”, ninguém atenta nos doces oferecidos pelos meninos; a multidão segue rápida e insensível o seu caminho (**im schnellen Strassenbild**).

A cada passo da descrição a imagem da pobreza dêsses jovens adquire novas dimensões. A pequena observação contida no segundo hemistíquio do verso seis

(...) die ihr lieblos haltet,

revela toda a atitude displicente e apática dos meninos, resultante de um destino indiferente, que simplesmente os “jogou” na vida:

euch hat die graue Armut missgestaltet
und in den Zug der Gassen eingeschaltet, (vv. 7/8)

Na última estrofe condensa-se a melancolia dessas existências. As vozes roufenhas e a fadiga contrastam tristemente com a juventude dos baleiros, e os versos onze, doze e treze

(...) und eure Schritte gehn zuletzt
ins Dunkel (...)
wo Laster blühen unterm Sternenwind

permitem visualizar os tortuosos caminhos pelos quais enveredam êsses meninos desamparados e solitários.

Em se abstraindo o ligeiro subjetivismo dos versos sete, oito, nove e treze, verificar-se-á que o retrato dos baleiros não resulta de uma seleção consciente de momentos ou aspectos crassos e reveladores. A simples descrição do dia-a-dia dessas figuras típicas contém, implicitamente, a evocação de uma faceta sombria da sociedade brasileira.

Neste seu único volume de poemas depositou Dora Hamann respeitável acêrvo poético, cuja riqueza criadora, aliada à perfeição formal, característica de sua obra, permitem qualificá-la como representante admirável da poesia alemã escrita no Brasil.

**Emmy Goetz, Emmy Jagow-Zieseniss, Grete Busse-Scheltzke,
Erwin Reinhold Bock**

No conjunto da poesia lírica teuto-brasileira ressaltam, além dos poetas estudados nas páginas precedentes, os autores **Emmy Goetz, Emmy Jagow-Zieseniss, Grete Busse-Scheltzke e Erwin Reinhold Bock**; havendo, porém, publicado apenas reduzido número de poemas (1) e não apresentando, portanto, uma obra de conjunto, pareceu-nos conveniente reunir, no presente capítulo, alguns exemplos de sua produção poética, indicativos de determinados aspectos, não abordados até o momento neste trabalho. Tanto no que respeita à temática, como no que concerne aos recursos expressivos, destacam-se, nessas composições esparsas, diversas características significativas.

Assim, cabe especial referência ao poema de Emmy Goetz (Berlim, 1900) intitulado **Heilige Nacht** (2), no qual é evocada a atmosfera de uma noite de Natal européia. O tema, que devido às suas conotações emocionais, poderia facilmente induzir a banalidades, é tratado com cativante simplicidade por essa escritora, que desde 1949 vive em São Paulo.

Sem sentimentalismos, sem estabelecer relações com suas experiências pessoais, logra a autora captar em seus versos a magia de Véspera do Natal, à qual o povo alemão sempre demonstrou ser especialmente sensível. Evitando adjetivação supérflua e recorrendo a vocabulário preciso, realiza Emmy Goetz a descrição dos diversos aspectos e momentos que, em seu conjunto, “tocam de mansinho os corações” (**rühren an die Herzen leise**, v. 2). Certamente o conteúdo do poema **Heilige Nacht** nada oferece de especial, já pelo simples fato de a autora limitar-se a descrever apenas os elementos tradicionais do Natal

(1) — De Emmy Jagow-Zieseniss, por exemplo, são conhecidos tão somente dois poemas.

(2) — in **Serra-Post Kalender**, 1952, pg. 93.

européu, isto é, as velhas canções natalinas, a neve, o tocar dos sinos. No entanto, a singeleza e a velada emoção, com as quais a autora se expressa nesse poema, emprestam renovado encanto ao momento descrito.

Assim, já os dois primeiros versos

Weihnachtszauber, Weihnachtsglaube
Rühren an die Herzen leise,

cujos eco se encontra no primeiro verso da última estrofe:

Feierstimmung bannt die Erde,

procuram traduzir aquela atmosfera indefinível que envolve e alicia os ânimos à aproximação das festividades. O crepúsculo:

Dämmernd geht der Tag zur Neige, (v. 6)

e o cair da neve:

Dichte Flocken rieseln nieder: (v. 10)

fazem parte dessa atmosfera e transfiguram o mundo, contemplado com admiração quase infantil:

Wundersam erscheint die Welt, —
Wie ein Märchen, wie ein Traumland
Plötzlich vor uns hingestellt. (vv. 11-13)

A poesia contenta-se em evocar um quadro, sem nada revelar a respeito dos sentimentos que tais evocações possam ter despertado. Dir-se-ia estar a autora absorta em tranqüilas e caras recordações, às quais a distância empresta, talvez, colorido mais rico, sem, no entanto, turvá-las com sentimentos melancólicos. Tal atitude serena transparece claramente em outros poemas de Emmy Goetz; de sua autoria são, por exemplo, os versos

Nur ein wenig Duldsamkeit,
Nur ein wenig Liebe,
Und es geht ein froher Hauch
Durch das Weltgetriebe! (3)

(3) — Versuch' es auch!, in *Serra-Post Kalender*, 1952, pg. 195

nos quais resume a maneira pela qual, a seu ver, o mundo poderia ser “sanado” de suas tribulações. Esse **sôpro de alegria** do qual fala a autora, parece perpassar todos os seus versos.

*

Atitude oposta determina as características do poema **Weihnacht in den Tropen** (4) de Emmy Jagow-Zieseniss (Hamburgo, 1887). Tal como em **Heilige Nacht**, o Natal constitui o cerne desse poema que, aliás, ao lado de **Ilha Porchat** (5), é o único exemplo da produção lírica dessa autora.

Diferenças fundamentais distinguem o poema dos versos de Emmy Goetz. A primeira anuncia-se já no título, a indicar uma ambiência inteiramente diversa daquela retratada pela poetisa anterior. Com pesar a autora de **Weihnacht in den Tropen** refere-se ao calor estival que, ao europeu, afigura-se incompatível com o espírito do Natal. Os versos cinco e seis

Heisser Lüfte schwere Wellen
Lagern drückend um mich her.

expressam o efeito depressivo do ambiente sobre o ânimo da poetisa. A ausência daquela atmosfera que, nas palavras de Emmy Goetz, “toca de mansinho os corações”, é dolorosamente sentida:

Nichts gemahnt an Weihnachtsfreuden,
an des Festes Glanz und Lust. (vv. 13/14)

Assim sendo, a poetisa evoca a memória de outras festas de Natal, passadas em sua pátria, e esta lembrança provoca nostalgia:

Und des Heimwehs bittre Leiden
ziehen leis in meine Brust,
lassen vor dem Aug' erstehen
manches Bild so lieb und traut,
lassen mich im Geiste sehen,
was ich lange nicht geschaut. (vv. 15-20)

(4) — in **Serra-Post Kalender**, 1964, pg. 153

(5) — Escrito em 1920, porém publicado somente em 1962 no **Serra-Post Kalender**, pg. 157

A distância embeleza os quadros; a atmosfera torna-se translúcida, a expressão terna e o gesto inerente às palavras como que projeta um quadro romântico de um Natal europeu:

Markt und Strassen freundlich prangen
in dem weissen Festgewand,
schön gezackte Zapfen hangen
klar wie Glas von Dach und Wand. (vv. 21-24)

Embora não se trate de produção poética de especial relêvo, o simples fato de a autora haver individualizado a sua experiência, torna o poema de Emmy Jagow-Zieseniss muito mais cálido e vibrante do que **Heilige Nacht**, algo impessoal e distante devido ao seu caráter puramente descritivo.

Tendo visitado o Brasil pela primeira vez aos dezoito anos (em 1905), retornou a poetisa onze vezes à pátria antiga, antes que viesse a radicar-se definitivamente entre nós. As múltiplas experiências em todos êsses anos, assim como o sentimento revelado no poema aqui destacado, levam à suposição de que guarda, inéditos, outros poemas. Seria desejável que os publicasse, pois prometem mais do que muitos dos versos de poetas mais produtivos.

*

Um exemplo do que acabamos de afirmar é a produção lírica de Grete Busse-Scheltzke (Joinville, 1913), que nem consitaria dêsse trabalho, não tivesse ela devotado a sua atenção a problemas da imigração alemã no Brasil. Assim publicou no **Serra-Post Kalender**, em 1955, o conjunto de versos **Der Einwanderer**, dividido em oito estrofes de cinco versos cada uma, com consciente divisão em quatro partes de dez versos. Cada uma dessas partes tem início com as linhas

Fremde Länder, fremde Sterne
lockten uns hinaus.

da primeira à última estrofe, conservando a rima **abaab** correspondendo **a** sempre à rima feminina e **b** à masculina. Assim, o efeito geral é de absoluta monotonia, muitas vezes

ressaltada por elisões destinadas a satisfazer ao conjunto métrico:

Dir, geliebtes Land der Sonne
weih'n wir Herz und Hand.
Unsrer Kinder Freud' und Wonne
ist Dein Wald und Deine Sonne,
teures Heimatland. (vv. 36-40)

Mas não se restringe a êsse acúmulo de regularidades métricas o esforço ordenador da poetisa: ao primeiro verso das estrofes um, três, cinco, sete, terminando sempre, conforme demonstrado, na palavra **Sterne**, corresponde um terceiro verso, a concluir invariavelmente em **Ferne**, enquanto o segundo verso, cuja última palavra é **hinaus** constitui rima permanente com **Haus**. Por sua vez ao acima citado **Ferne** o qual — conforme se viu — rima com **Sterne**, corresponde a palavra **gerne** no quarto verso. Com **uma** estrofe estava, assim, resolvido o problema da rima de metade do poema, enquanto a outra parte, um pouco mais variada, não apresenta qualquer traço a justificar um comentário crítico.

O que resta é o conteúdo. Trata-se de um hino ao Brasil generoso que, hospitaleiramente, recebeu os imigrantes alemães, apresentado, porém, tão repleto de chavões os mais gastos do epigonismo romântico, que também aqui os esforços da poetisa são debaldados:

Und an trüben Regentagen
hört an Mutters Hand
unser Kind die alten Sagen
von Jung-Siegfried und von Hagen
an des Urwalds Rand.
Fremde Länder, fremde Sterne
lockten uns hinaus,
festverwurzelt in der Ferne,
für Dich steh'n und fall'n wir gerne,
gastlich Land und Haus (vv. 26-35)

Novamente aparecem as metáforas usadas já no século passado, e as elisões (**steh'n**, **fall'n**) servindo para manter o monótono esquema em que são expressos aquêles exagêros patrió-

ticos que, na época guilhermina, constituíam o centro de qualquer canção militar:

für Dich steh'n und fall'n wir gerne.

Sentimento mais genuíno faz transparecer no poema intitulado **Die Einwanderer im Urwald** (6), no qual relembra o destino muitas vêzes trágico dos imigrantes alemães no Brasil, a lutarem contra a hostilidade das selvas e seus habitantes indígenas. Sobretudo na linguagem dêesses versos, revela-se a presença de uma maior sensibilidade poética. Embora o verso **Manches tapfre Heldenblut** lembre ainda o gôsto demonstrado em **Der Einwanderer**, é inegável que passagens tais como

Durch der Bäume dichtes Grün
Grosse, blaue Falter ziehn (vv. 7/8)

ou

Wenn der Mond vom Himmel strahlt
und die Wälder silbern malt (vv. 17/18)

possuem certa beleza e plasticidade.

Também aqui a autora recorre à repetição dos versos introdutórios que, ao mesmo tempo, fornecem a rima para outros dois versos em cada estrofe; fá-lo, entretanto, de maneira menos primitiva do que em **Der Einwanderer**. Assim, êsse poema afigura-se bem mais variado, na medida em que cada uma das sete estrofes principia com um verso diferente; o retôrno dêstes versos no fim de cada estrofe, por vêzes ligeiramente diferenciados pela inclusão de novas preposições ou conjunções, empresta às estrofes o aspecto de círculos herméticos, à semelhança do que se verifica no **rondel**. Observam-se, então, as seguintes correspondências, a subdividirem o poema em sete partes iguais:

Fern der Heimat, tief im Wald
(...)
Fern der Heimat, tief im Wald (primeira estrofe)

(6) — in **Serra-Post Kalender**, 1956, pg. 245.

Tropenwald ist fremd und schön,
(...)
Denn der Wald ist fremd und schön. (segunda estrofe)
Doch in all der Tropenpracht,
(...)
Unter all der Tropenpracht. (terceira estrofe)
In der stillen Tropennacht,
(...)
In der stillen Tropennacht. (quarta estrofe)
Nach des Tages Last und Müh'n
(...)
Nach des Tages Last und Müh'n (quinta estrofe)
Eh' es dammert noch im Wald,
(...)
Eh' es dämmert noch im Wald. (sexta estrofe)
Manches tapfre Heldenblut,
(...)
Manches tapfre Heldenblut. (sétima estrofe)

Contudo, na simples enumeração desta infindável seqüência de estribilhos evidencia-se que a repetição, elemento essencial a contribuir para a graciosidade de um poema de reduzido número de versos como o **rondel**, resulta nesta composição de Grete Busse-Scheltzke em ênfase aborrecida e desnecessária. Tal impressão aprofunda-se tanto mais, em se considerando a função específica do estribilho; segundo Emil Staiger, é a repetição lírica o recurso, mediante o qual o poeta “dedilha uma vez mais a corda que, involuntariamente, vibrou em seu coração” (7). A inexistência de verdadeira “vibração” em **Die Einwanderer im Urwald** e, por conseguinte, a impossibilidade de um “retorno ao momento da inspiração” (8), explicam sobejamente a razão pela qual a técnica repetitiva empregada pela autora afigura-se inteiramente arbitrária e destituída de significado.

Pobre em qualidades formais, **Die Einwanderer im Urwald** ressalta no conjunto da lírica em estudo, apenas como prova

(7) — Emil Staiger, **Grundbegriffe der Poetik**, pg. 33.

(8) — **Idem** *ibidem*.

suplementar de que até o presente, a imigração alemã no Brasil constitui um tema particularmente apreciado pelos autores da poesia alemã escrita neste país.

*

A reduzida obra poética de Erwin Reinhold Bock concentra-se na visão que, de longe, a antiga pátria oferece ao imigrante, e em considerações um pouco nostálgicas acêrca do idioma de sua terra. Recende em ironias, destinadas a disfarçar a verdadeira saudade, sentida por aquelas paisagens que conheceu na infância e juventude e pelo modo de vida que então caracterizava os seus concidadãos. É a moderna sociedade e aquilo que considera a “americanização” excessiva o que merece suas bastonadas poéticas. Sua sátira atinge a existência hodierna, considerada falsa e artificial mas, sob a vestimenta de insolente sortida contra os novos costumes revela, em realidade, um coração sensível e uma melancolia, dados a lastimar o “paraíso perdido”.

Erwin Reinhold Bock chegou ao Brasil logo após a guerra, em 1946, quando contava 37 anos de idade. Sua procedência berlinense revela-se apenas através da tonalidade de suas produções poéticas, algo parecidas com os poemas da “Neue Sachlichkeit” cujos autores viviam, em sua maioria, na ex-capital alemã. Eis trechos de sua “mensagem” a amigos alemães que permaneceram na pátria antiga, e dos quais deseja obter resposta a determinadas dúvidas, cujo deslindamento o levaria a decidir entre a permanência no Brasil ou o retorno ao país de seus antepassados:

“Schreibt mir, ob es noch Lerchen gibt.
Das macht mir vieles wett.
Oder ist, was heut zum Himmel stiebt,
Immer ein Jet?
Schreibt mir, ob es noch Pärchen gibt,
Richtige Pärchen im Lenz.
Oder heisst heut’ das, was da liebt,
Teens und Twens?” (9)

Sob a máscara do ceticismo esconde-se, assim, um espírito romântico, e se bem que êsses versos não resistam à análise métrica ou rítmica (10), merecem citação, já por seu cunho por vêzes um tanto humorístico:

Haucht Ihr noch heute ein lebendes Ja
In Liebeslust und — weh?
Oder steht Ihr ganz einfach da
Und sagt Okay? (quinta estrofe)

Outras vêzes trata-se de crítica acerba, ainda e sempre expressa na oposição entre os hábitos modernos e a natureza impecável:

Wandert Ihr noch auf Waldespfad
Über Berg und Tal?
Oder setzt Ihr den Fuss nur grad
Auf's Gaspedal?
Zieht es noch irgendeinen verzückt
Zu der blauen Blume fort?
Oder ist die schon längst gepflückt
Und verdorrt? (sétima e oitava estrofes)

E aqui Bock pronuncia a palavra-chave: a flôr azul, expressão máxima da nostalgia romântica, que infunde saudade incontida ao poeta. Exatamente êsse sentimento prende-o ao seu idioma, enaltecido no poema **Deutsch**, publicado em 1965 pelo jornal **Deutsche Nachrichten** (11):

Noch einmal, eh' mein armes Ohr
sich ganz dem fremden Klang ergibt,
singt mir in hundertfachem Chor
die eine Sprache, die es liebt. (primeira estrofe)

Começa, assim, o poeta a traçar, em quadras bem proporcionadas, um retrato do desenvolvimento lingüístico do alemão, alcançando por vêzes notável riqueza expressiva, assim ao tratar da língua dos clássicos de Weimar:

Und wurde stark und wurde mild
und floss zu Weimar durch den Park,

(10) — Interessa observar sob êsse ponto de vista, o último verso da primeira das estrofes citadas: **Immer ein Jet**.

(11) — **Deutsche Nachrichten**, 22/1/1965.

bis es der weissen Bilder Bild
ganz tief in seinem Innern barg. (sétima estrofe)

É mais uma composição a revelar os liames que continuam a ligar alguns poetas, embora radicados no Brasil, ao seu país de origem, assunto que direta ou indiretamente aflora em grande número de seus versos. A influência que recebem é diversa, resultando em formas poéticas as mais variadas; constante, entretanto, continua, pelo menos subrepticamente, o tema da saudade e o do encontro do indivíduo transplantado com o novo solo.

Conclusão

Procurou-se mostrar, mediante a análise das produções poéticas de catorze autores, quais os aspectos e tendências que ressaltam na mais recente poesia teuto-brasileira. Destaca-se esta, inicialmente, como fenômeno extremamente heterogêneo, a apresentar notável variedade, tanto no que respeita aos temas, como no que concerne à linguagem e aos aspectos formais. Nela inexistem movimentos claramente delineados; os escritores teuto-brasileiros distinguem-se, principalmente, por acentuado individualismo, a cercear a repercussão de suas produções, que raramente lograram despertar interesse além dos estreitos limites nos quais nasceram. Deve-se tal fato a duas razões; em primeiro lugar, não possui a literatura alemã, escrita no Brasil, centros intelectuais dos quais pudessem surgir personalidades que, plasmadas por uma mesma formação e animadas por um mesmo espírito orientador, viessem, conjuntamente, a dar o impulso para determinado movimento. Isoladamente destacam-se poetas de verdadeiro valor, cada um dêles, porém, trilhando sozinho o seu caminho.

Um segundo fator, a determinar a fraca projeção da maioria das obras teuto-brasileiras, resulta das próprias características formais destas produções; tôdas elas são marcadas por pronunciada tendência conservadora, a motivar um apêgo inoportuno a formas estilísticas superadas, herdadas do país de origem dos autores. Assim, mesmo os mais destacados talentos falharam em encontrar um estilo próprio, típico, que desse à poesia alemã no Brasil, vista no seu conjunto, cunho característico. Pela mesma razão desconhece esta literatura uma subdivisão em épocas literárias, dentro da acepção tradicional do termo. Ela não assistiu a crises entre gerações, pelo fato de jamais se haverem formado períodos específicos, nos quais

a produção literária de uma geração pudesse ter alcançado seu apogeu. Pontos culminantes encontram-se tão somente na atividade literária individual. Esta apresenta dois traços peculiares: imitação das formas artísticas que seus autores conheceram na Alemanha, e forte receptividade a impressões provenientes do novo meio ambiente, encontrado no Brasil. A diversidade de experiências e concepções de cada poeta reflete-se na grande variedade de temas, apontada no decurso das análises deste trabalho, uma variedade que corre paralelamente com idêntica multiplicidade de recursos expressivos. Assim, encontramos em Juanita Schmalenberg Bezner a poetisa sentimental, a tecer “sagrados laços de fidelidade” em torno de duas pátrias — o Brasil e a Alemanha —, em Dora Hamann a autora de versos vibrantes, a captar o exotismo da natureza brasileira; a obra de Karl Fouquet alcança seu ápice no retrato expressionista de um mundo caótico, B. A. Aust descobre no estilo da “Neue Sachlichkeit” a possibilidade de expressar sua revolta contra determinadas condições sociais, observadas no Brasil; os versos de Gustav Friedrich Körber e Emmy Jagow-Zieseniss são perpassados pela saudade da pátria alemã, Elly Herkenhoff escreve poemas melancólicos a respeito da transitoriedade, e nas tôscas composições de Ricardo Sanders é acusada a superficialidade do mundo moderno.

Não é nosso desejo, entretanto, ressaltar ou valorizar particularmente a obra de um ou outro poeta do grupo estudado na presente análise, pois foi êle escolhido exatamente por contribuir para a formação do mosaico em que se refletem experiências de todos os autores líricos teuto-brasileiros destes últimos decênios. O aspecto negativo da literatura aqui estudada, já o dissemos atrás, é facilmente constatável: o epigonismo e a inflexão geralmente por demais sentimental das produções em aprêgo. Mas é justo ressaltar, e o fazemos na apreciação intentada de obras surgidas a mais de dez mil quilômetros da região própria do seu idioma, os fatores positivos que, indubitavelmente, se delineiam: a vivificação de formas superadas, através de elementos adquiridos no contacto com o ambiente do

mundo nôvo, a tonalidade e as côres peculiares, a distinguir esta poesia da alemã como tal, o patos saudosista que frequentemente resulta em auto-análises, condicionados pelo ambiente brasileiro, e, em se tratando de poesias refletivas, a tentativa de renovar o significado de ideais, convicções religiosas e virtudes em um mundo no qual, segundo Gustav Friedrich Körber

“significado têm apenas:

hipocrisia, poder e dinheiro”.

Por tudo isto julgamos ser imprescindível medir a obra dos autores teuto-brasileiros de acôrdo com padrões especiais e distanciá-la inequivocamente de modelos alheios.

APÊNDICE

Juanita Schmalenberg Bezner:

Gottesdienst auf der Kolonie

Ein Bauernhaus — acht Pflöcke müssen's tragen,
Von Kalk entblösst das schwächliche Gerüst,
Kein Glockenton voll Jubel oder Klagen,
Kein Kreuzeszeichen, das den Wanderer grüsst,
Ein Kirchlein ist's — dem Herz des Kolonisten
Wie eine Mutter heilig und vertraut,
Vom Opfergeist der echten, frommen Christen,
Von Millionen Tropfen Schweiss erbaut!

Zur rechten Hand die Männer, links die Frauen
Auf wurmzerfress'nen Bänken — ein Altar
Von rauhen Brettern, schmucklos, unbehauen
Und doch geehrt, wie nie ein Kunstwerk war.

Der Pfarrer dort — viel stundenweite Ritte
Hat ihm der Schäflein Andacht still gelohnt,
Schlicht seine Predigt, kindlich seine Bitte,
Von Seelengüte strahlend übersonnt.

Bis so gesättigt Herzen, Mund und Ohren
Und sich die Schar zerstreut auf weiter Flur,
Dann steht das Kirchlein wieder stumm, verloren
Im ungeheuren Gotteshaus Natur!

Deutschland-Brasilien

Durch meine Nächte schreitet ein Märchen,
Glutender Mohn an des Kornfeldes Rand,
Duftender Flieder und steigende Lerchen-
Glück meiner Kindheit, du deutsches Land!

Durch meine Tage schwinget ein Grüssen,
Lauschen die Palmen des Ozeans Spiel,
Schimmer des Goldes zu meinen Füßen-
Sonnengekrönte Heimat Brasil!

Heiss durch mein Leben dränget ein Lieben-
Webend der Treue heiliges Band,
Das in den Herzen hüben und drüben
Eine die Heimat, das Vaterland!

Der Teetisch

Ein königlich Blau über schneeigem Glanz
Hiess träumendes Silber erglühen,
Inmitten der üppige Wickenkranz
In zärtlicher Farben Versprühen-

Und Decke und Silber und Blumenmund,
Welch köstlicher Rahmen sie waren,
Im Zauber der ahnenumrauten Stund'
Der Tasse von hundert Jahren.

Formedel und zart,
Tiefgründiger Art,
Mit goldenem Rand
Sie vor mir stand.

Und sah mir forschend ins Angesicht
Und lächelte dann — ich kenne dich nicht!
Doch wie meine Hände sich zögernd nahn,
Da fing sie leise zu zittern an:

Behutsam schlürfe den Labetrunk,
Denn sieh, ich bin alte Erinnerung!
Viel Menschen sah ich im Zuge der Zeit,
In Lieben und Kämpfen und Herzeleid,

Mir neigte sich blondes und braunes Haar,
Ich hab' ihm gedienet, bis weiss es war,
Fühl't' heisse Lippen und kühlen Sinn
Und gab an alle mich freudig hin.

In Gräbern ruhet längst manche Hand,
Die gute, die böse, die einst mich umspannt.
Mocht' selbst ich oft fürchten- heut berstet mein Leib,
Hoch riss das Gebot mich- diene und bleib'!

Die Tasse schweigt.
Ich aber hob mit der Andacht Blick,
Die Feine, die Meere durchfahren,—
Es war mir, als hielte ich Wehe und Glück
Von hundert enteilten Jahren ...

Erich Fausel:

Die steilen Dome sind zerspalten,
wie dürres Holz der Axt verfällt,
und aus geborstnen Bögen gellt,
wo sonst sich fromme Hände falten,
wo Gottes Lobgesänge hallten,
wo Stille jeden Schritt verhält,
wo jeder stumm vor Gott sich stellt,
ein Jammerlaut von hungerkalten,
entblössten Menschen, deren Leiden,
in Schuld und Unschuld eingeboren,
nun aus den Trümmern Gott beschwört.
Er scheint der Menschen Weg zu meiden
und hat doch den, der sich verloren,
in Gnaden je und je erhört.

Karl Fouquet:

Wirkende Natur

Das ist ein Wirken, im Kleinen und Grossen,
Einander Suchen, Greifen und Stossen,
Ein Lösen, Fliehen, von neuem Binden
Und immer wechselnde Formen Finden;
Das kann nicht entstehn und nicht vergehn
Und muss sich in wirbelndem Reigen drehn.

Kein Denker wird es ganz erfassen,
Ganz unbegriffen will keiner es lassen,
Und wie die Kräfte den Weg sich bahnen,
Lässt sich errechnen oder ahnen;
Nur was ihr Streben von innen erzwingt,
Bleibt das Geheimnis, das niemand durchdringt.

Gilgameschs Traum

Erschauernd sah ich durch den Himmel jagen
Im Traume einen ungeheuren Brand,
Und konnt' des Lichtes Fülle nicht ertragen
Und barg gemartert mein Gesicht im Sand.

Kaum schwand das Licht, da dröhnte tief vom Grunde
Die aufgeschreckte Welt wie Donner brüllt
Mit Schlag und Gegenschlag, und scheu wie Hunde
Verkrochen sich die Götter angsterfüllt.

Der Lärm verhallte, Wolken sah ich ziehen
Von Asche schwer. Getier und Menschen schrien
Und war kein Ort zu flüchten in der Not,
Die Asche sank, es regnete den Tod.

Ricardo Sanders:

Ricardo Sanders

Ich wünschte, ich gäbe mein Wünschen auf,
Denn das Schicksal will nicht und pfeift darauf.

Sogar ein vernünftiger Weihnachtsbaum—
Dreihundert Cruzeiros! — bleibt heut' nur Traum.
Wobei mir vor allen Dingen so bangt,
Ob's auch zu den Weihnachtsgeschenken langt.

Denn schöne Gaben voller Chic und Stil,
Du lieber Herrgott, die kosten sehr viel.
Doch schick' ich den Freunden nur ein Gedicht,
So lächeln sie nur und freu'n sich nicht.

Und Freude zu machen zur Weihnachtszeit,
Das ist doch mal Brauch in der Christenheit,
Wobei es ganz gleich, und nicht anders ist,
Ob Neureich der Geber, ob's Sanders ist.

Doch bricht der Beschenkte sich jedenfalls
Mit Gegengeschenken wohl nicht den Hals,
Er tut sich noch wichtig, der Gernegross-
Nun ist er sein olles Tintenfass los!

Und statt in den Kelch 'nen schäumenden Wein
Giesst der Dichter Tinte ins Fass ein,
So erfüllt er wenigstens einen Zweck:
Er schreibt sich den Zorn von der Leber weg,
Und was er sich wünscht, ist sein Weihnachtswunsch:
Ganz wunschlos zu werden beim Neujahrspunsch!

Rio und Pôrto Alegre

Weswegen lieben wir Rio so sehr?
Sind es die Berge, die Bucht und das Meer?
Oder der Strand und der Sonnenschein?
Könn't's nicht vielleicht auch der Menschenschlag sein?
Und der ganz allein?

Wer freut sich des Lebens und kaut die Pipoca
Und hat nichts zu tun und lebt doch? — Der Carioca!
Wo faulenz die sonst so geschäftige Klio,
Ganz ohne Geschichte zu schreiben? — In Rio!
Und deshalb liebe ich Rio so sehr
Und tu' auch nichts mehr!

Doch in Pôrto Alegre an der Lagôa,
Will einer behaupten: a vida é boa,
So darf er nicht bummeln und kann nicht viel ruh'n,
Da muss er schon wirklich etwas tun!

Der Gaúcho ist richtig: der arbeitet tüchtig,
Und was sich an blonden "gaúchos!" dazwischen
Befindet, um die Rasse zu mischen,
Ist ebenfalls wichtig ... richtig?

Die forschen Forscher

Sie schießen mit Raketen
nach Sternen und Planeten;
sie expedieren Hunde
rings um die Weltenrunde;
sie spenden Volksbelehrung
bezüglich Volkszerstörung —
das geht, juchhei! verteufelt fix:
nur ein Atom des Augenblicks!
Doch für die Volksernährung
erfinden sie uns nix.

Sie können alles, alles,
doch dieses keinesfalles:
wie man der Völker Dalles
vernichten könnte, und
wie füllt man ihren Mund?
Sie kennen alle feinen Tricks
für schnellsten Flug in Richtung Styx:
sie tun's wie die in Babel,
sie fördern Kain, nicht Abel,
doch für den leeren Schnabel
erfinden sie uns nix.

Gustav Friedrich Körber:

Mein Schritt geht durch die Nacht.

Es geht ein sanftes Träumen
Wohl durch das stille Tal,
Es flüstert in den Blättern
Des Mondes Silberstrahl,
Und aus dem matten Dunkel
Dringt leis der Grille Ton.
Da ist auf leichten Schwingen
Die Gegenwart entflohn.

Die Bilder meiner Heimat,
Sie steigen vor mir auf
Und mit geschlossnen Augen
Seh ich der Zeiten Lauf.
Ich schreite durch die Gassen
Der alten Stadt einher
Und von dem Traum umfängen
Wird mir das Herz so schwer.

Die lieben, alten Freunde,
Herr Gott, was mag das sein?
Umschwebt, ich seh es deutlich,
Ein fahler Geisterschein.
Die Augen ohne Feuer,
Die Wangen schmal und bleich,
So seh ich sie wandeln
Als wie im Totenreich.

Mich packt ein tiefes Grauen,
Ist das der Heimat Bild?
Sind dort die leeren Höhlen
Von Schmutz und Schutt erfüllt,
Die rauchgeschwärzten Mauern,
Die Sümpfe hier und da,
Ist das die alte Heimat,
Die ich jetzt vor mir sah?

Das Traumbild ist gewichen;
Noch zirpt die Grille leis,

Noch zittert durch die Bäume
des Mondes Silberweiss;
Als wollte er mich trösten
Umfängt mich zart und sacht
Ein leichter grauer Nebel.
Mein Schritt geht durch die Nacht.

Zum 25. Juli

Unsern Vätern zum Gedächtnis!
Hütest du auch das Vermächtnis,
Das dir deine Eltern gaben,
Die es treu verwaltet haben?
Lass dich mahnen:
Pflege deiner Ahnen
Sprache, Lied und Sitte
Wie ein heiliges Vermächtnis,
Unsern Vätern zum Gedächtnis!

Uns zur Lehre!
Dass sich unser Wissen mehre
Aus dem Denken grosser Geister
Aus dem Können grosser Meister.
Sie nur leiten
Von den Quellen zu den Weiten
Einer freien, schönen Welt,
Deren Glück und Friede uns gehöre,
Uns zur Lehre!

Unserm Vaterland zum Heil!
Sei den Kindern und Enkeln ein Teil
Ihres Wollens und ihrer Taten.
Wo sie Furchen ziehen und Saaten,
In die brasilianische Erde legen,
Wo sich fleissige Hände regen,
Wo sie schaffen mit Eifer und Lust,
Wird Gottes Segen jedem zuteil,
Dem Vaterlande zum Heil!

Meine Heimat ist auch schön

Nach langen Jahren, von Freude erfüllt,
Die Heimatsehnsucht endlich gestillt,
So steht ein Mann, seinen Sohn an der Hand,

Und schaut und schaut übers deutsche Land
Vom Turm einer Feste am Rheine
In der Abendsonne goldenem Scheine.
Er sieht die Burgen, er spricht von dem Gut
Der Rebengärten, dem feurigen Blut;
Er spricht von vergangenen Tagen
Und schwärmt von Rittern und Sagen,
Von Wanderliedern und Klängen,
Von Jugend und Lieben, vom Drängen
Nach Freiheit und Schönheit und Lust.
"Schau an, lieber Junge, mir sprengt es die Brust,
Wenn ich mit dir jetzt hier stehe
Und wieder mein Heimatland sehe.
Zwar bist du im Lande Brasilien geboren,
Doch nichts ist dir, mein Carlito, verloren.
Sieh dort, unsern herrlichen Rhein!
Wo könnte es schöner wohl sein?" —
Da schauen die Augen des Jungen ihn an.
Nie schlug ihn etwas so in den Bann,
Wie dies laut gewordene Denken
Des Vaters. Er will ihn nicht kränken,
Doch zögernd erwidert Carlito:
"O Tietê também é bonito!"

Das zweite Gesicht.

Wir bauten die Strasse, die Länder verband,
Wir sprengten ein Loch in den Fels, in die Wand.

Der Stollen im Berg war so tief wie die Nacht,
Aus der man nicht wieder zum Leben erwacht.

Wir schienen im Reiche der Schatten zu sein,
Denn neblige Schwaden, die hüllten uns ein.

Das Licht unserer Lampen war leblos und fahl,
Ein milchiger Schimmer verschluckte den Strahl.

Und vor uns, der Heiner, ein Kerl wie ein Baum,
Verschwamm in dem Nebel, wir sahen ihn kaum.

Dem Schritt nur, ein gleichmässig pochender Klang,
Dem folgten wir stolpernd im schlüpfrigen Gang.

Wir hielten uns eng aufeinander gerückt
Und irgendwie war unsre Stimmung gedrückt.

Da sprach unser Vormann ganz plötzlich: "Schaut an,
Da geht einer vor uns, im Dunkel — ein Mann!"

Da geht einer vor uns, ich sehe ihn gut,
Ein Fremder, mit wallendem Mantel und Hut!

Seht ihr ihn denn nicht?" Wir schauten uns an,
Doch keiner von uns sah den schreitenden Mann.

Wir lauschten, doch niemand vernahm seinen Tritt.
Wir lächelten spöttisch, doch hemmten den Schritt.

Auch Hein ging nicht weiter, er starrte gebannt
Und wies in das Dunkel mit zitternder Hand:

"Jetzt dreht er sich um, ja seht ihr's denn nicht?
Ich sehe, es ist — meines — Vaters — Gesicht!"

"Es ist meines Vaters, sein Wink weist zurück,
Und Todesangst liegt in dem flackernden Blick —

"Herr, hilf, wir verderben! der Berg kommt herein!"
Schon rennt er und wir rasen hinter ihn drein.

Da bebt es und poltert es, donnert und kracht,
Und hinter uns füllt sich der brüllende Schacht. —

Wo eben wir standen mit lächelndem Spott,
Da schloss sich die Öffnung! — da sprach zu uns Gott!

Mit hängenden Gliedern, gepresst an die Wand,
So sahn wir den Griff seiner mächtigen Hand.

Doch als es vorbei war, die Furcht und Gefahr,
Da hatte der Vormann ganz schneeweisses Haar

Der Goldfisch

Ein Goldfisch schwimmt in seinem Glase
Und manchmal stösst er mit der Nase
An dieses Glas, das ihn enthält.
Er schwimmt von unten schräg nach oben
Hat schlängelnd sich herabgeschoben,
Blickt stumm in eine höhere Welt.

So schwimmt er Tag für Tag im Kreise
Und denkt in seiner stillen Weise
So ganz zufrieden vor sich hin:
"Ein lück, dass ich alleine bin!
Denn wenn ich die da draussen sehe,

Und sehe, was ich nicht verstehe,
Wie sich der Mensch so leicht erbittert,
Wie sich vom Lärm mein Glas erschüttert,
Und wie sie hasten, wie sie jagen,
Wie sie sich quälen, wie sie klagen
Und niemals rechte Ruhe finden,
Nicht wissen, als sich selbst zu schinden,
Dann ist mein Herz voll Heiterkeit
Und alle Menschen tun mir leid.“
So stehe ich am Goldfischglase
Und drücke meine eigene Nase
An diese kleine, niedre Welt.
Ich stelle fest, und bin verdrossen,
Die höhere Welt ist mir verschlossen,
Ich sehe nicht, was sie enthält
Kein Mensch kann mit Gewissheit sagen,
Ob sich die Geister auch vertragen;
Kein böses Beispiel zeigt sich mir,
Doch auch kein Vorbild zeigt Entfaltung
In lehrreich, guter Unterhaltung,
Zu stillen meine Wissbegier. —
Der Goldfisch, Freund, sieht mehr als wir.

Wohin?

Wohin treibst du, du Welt ohne Frieden?
Bleibst du denn ewig
Der brodelnde Kessel der Zeit?
Ist dir denn einzig die Gabe beschieden
Unruh zu zeugen
Und nie versiegenderes Leid?
Wohin dringst du, du Geist der Gewalten?
Ringst du nur ewig
Brutal als zerstörende Macht?
Kannst du denn niemals das Gute gestalten,
Bleibst du denn immer
Der Pulsschlag graunvoller Nacht?
Wohin jagst du, du Mensch voll Verlangen?
Plagst du dich ewig
Mit stets sich erneuerndem Ziel?
Ist deine Seele ein Brutnest voll Schlangen,
Die sich nur nähren
An Reichtum und Machtgefühl?

Ach, die Tage dieses Lebens
Könnten voller Schönheit sein;
Doch mein Klagen ist vergebens,
Denn ein hartes, lautes Nein
Sprechen Menschen, Geist und Welt.
Schönheit, Liebe, Menschenwürde,
Edles Wesen und Kultur
Sind, so scheint es, dumme Bürde.
Tageswerte haben nur:
Heuchelei und Macht und Geld.

Kleine Blüte

Du zarte, kleine Blüte!
Entzückt habe ich Dich angesehen.
Ein leichter Windhauch warf dich ab
Und unbefruchtet musst du nun vergehn.
Was war der Sinn wohl deines kurzen Lebens?
Ich denke nach. — Nein, nicht vergebens
War dein stilles Dasein heute,
Vergebens nicht, dieweil es mich erfreute.

Abendlied

Wenn ich nach des Tages Lasten,
Nach dem Treiben, nach dem Hasten,
Meinen Blick nach oben wende,
Zu den Sternen ohne Ende,
Wird nach jedem Arbeitstag,
Eine alte Sehnsucht wach.

Und ein Wünschen, ein Verlangen
Nimmt mein ganzes Herz gefangen,
Denn ich spür nach all den Dingen,
Die mein Tagewerk umschlingen,
Ob es leicht war oder schwer,
Jener Sehnsucht Wiederkehr.

Doch die lieben kleinen Sterne
Grüssen mich aus weiter Ferne,
Grüssen mich wo ich auch gehe,
Sagen mir wo ich sie sehe:
Müdes Herz, auch du, auch du,
Findest einmal deine Ruh.

Mittagsstunde in Santos

Die Luft ist schwül, es steigt ein leichtes Flimmern
Von heissem Boden in die grelle Glut.

Die Augen schauen müde auf die Flut,
Auf der vereinzelt weisse Kämme schimmern.

Gebändigt ist der Wellen wilde Wut.

Als leichtes Klatschen zwischen Steinetrümmern
Zwingt sie der Sonnenbrand sich zu verkümmern;
Er nimmt der Brandung ihren Übermut.

So steh ich da, im tiefen grauen Sande,
Der aus den Muscheln vieler Jahre ward
Und ungezählte Leben in sich schloss.

Was gilt der Ärger, der mich heut verdross?
Wie bald ist mein Gehäuse auch verscharrt
Und müde Stille schlägt um mich die Bande.

Elly Herkenhoff:

Glück

Es träumt der Mensch vom Glück, sucht es in fernen Dingen,
Kämpft Jahr um Jahr und sorgt und hofft, solange' er lebt;
Bis endlich dann zum Schluss, mit fast gelähmten Schwingen,
Er fragend rückwärts schaut: "Wozu war all mein Ringen?
Hab' ich mein Leben lang nach einem Wahn gestrebt?"

O Mensch, dir ward soviel mit auf den Weg gegeben,
Und tausendmal gingst du wohl an dem Glück vorbei!...
Oft brauchtest du nicht mehr, als nur die Hand zu heben,
Doch triebst du, bald verträumt, bald stürmend durch das Leben
Und achtlos brachst du selbst dein eignes Glück entzwei ...

Es fliehn die Sekunden

Es fliehn die Sekunden,
Minuten und Stunden,
kaum dass du's empfunden-
schon ist es vorbei!

Es fliehn die Sekunden, die Stunden, die Jahre,
das Gute, das Böse, das Falsche, das Wahre,
durchkostete es dankbar — Verlust und Gedeih!
Und was dir im Leben die Stunden auch bringen,
lass sinnlos und nutzlos nicht eine verklingen!

Erfülle die Stunden,
Minuten, Sekunden,
rasch, eh sie entschwunden
und alles vorbei!

Bedenke, Mensch!

Was stürmst du, mit erhabener Gebärde,
voll Stolz, voll Kraft, entgegen dem Geschick?
Bedenke, Mensch: du kommst aus Staub, aus Erde,
Und Wahn und Trug ist all dein irdisch Glück!
Aus Staub schuf dich ein Gotteshauch:
Es werde!
Zu Staub fällt all dein stolzes Sein zurück!

Carl Fried:

Die Ipês

Ipês, die prangend goldenen Glocken läuten
den Frühling ein, wie jedes Jahr.
Wie es im Leben immer war,
Der Tod ist nah für die, die sich vergeuden.

Ein heisser Wind, ein schwüler Sommertag:
die Glocken fallen bleich und fahl,
der Frühlingsbaum steht schwarz und kahl
der Trauer harrend, die nun kommen mag.

Jedoch der Frühling hört nicht auf zu strahlen:
die Azaleen leuchten rot;
vergessen ist der Opfertod,
mit dem Ipês ihr goldenes Leuchten zahlen.

Brasilianischer Herbst

Ist dies wahrhaftig Herbst, wenn milde Sonne
die bunten Fliesen vor den Häusern wärmt
und in des Feigenbaumes hoher Krone,
wenns kühlt, das Vogelheer noch zirpt und lärmt?

Ist dies ein Herbst, wenn in jung-grünen Gärten
zum zweitenmal erblühn die Azaleen
und beerenrot die Erdbeerstauden werden,
als müsse alles Reifen jetzt geschehn?

Ich kannte einst den Herbst mit kalten Stürmen,
trüb, lichtlos und mit tödlich frühem Frost.
Die Wetterfahnen kreischten auf den Türmen,
man fror, — kam Wärme nicht vom Ofenrost.

Muss man denn frösteln, weil es Winter wird?
Alterndes Herz, in Sorgen eingesponnen,
lern von Brasiliens Herbst, dass der sich irrt,
der glaubt, nichts könne seinen Herbst besonnen.

Der Kolibri

Der Kolibri hält ein in seinem Schwirren;
ihn lockt die rote Blüte zum Verweilen:
Wozu denn ziellos suchend weiter eilen
und das Gewöhnliche mit allen teilen?
Nur das Erlesene kann den Sinn verwirren.

Die rote Blüte ist so glühend rot,
dass andere Schönheit rings er leicht verachtet;
nur nach der Süsse ihrer Tiefe schmachtet
der Kolibri und, wenn er's recht betrachtet,
schuf sie der Schöpfer ihm als täglich Brot.

Wild wirbelnd stehn die golden — grünen Flügel:
geniessend trinkt er Lust vom Blütenmunde,
hebt letzte Süsse hoch vom tiefen Grunde.
Im Glück der Fülle dieser Sonnenstunde
entschwirrt er selig über ferne Hügel.

Luise Bresslau-Hoff:

Der Strauss

Voll Schmerzen kam ich.

Zweifel und bittre Vorwurf zerrissen mir die Seele,
Und strassenlang übt ich die Worte,
Damit ihr Wurf dich nicht verletze
Wie harte Steine.

Und als ich eintrat, sagt ich
Andre Worte als die gewählten, —
So wie die Hast und Angst sie eingibt.

Du sassest hinter einem Strauss voll wilder Zweige, —
Versagtest mir die Antwort.
Da traf mein Auge diesen Strauss:
Die Stengel mit den Faserbällchen, die roten fleisch'gen Blüten,-
Das feingeackte Gelb, gefiedert Blattwerk.
Und staunend sog der Blick sich fest
An dieser unbewegten Mannigfaltigkeit,
Die zwischen uns aus einem hellen Krug
Sich in dem Abendlicht verbreitete.

Und Menschenschmerz, den man sich antut ohne Wissen,
Verstummte, — aufgenommen in den Anblick dessen,
Was natürlich, ebenmässig
In unbewusster Schönheit aufwächst.

Ich suchte deine Augen wartend, hoffend ...
Da sagtest du ganz schlicht, es war mir wie Erlösung:
"Ist dieser Strauss nicht schön?"

Hibiscus

Du Strauch an meinem Tor hebst deine Äste
Mit Blüten rot zum blauen Himmel hin.
Die grossen Becher öffnen sich zum Feste
Der frühen Sonne schon vor Tags Beginn.
Es wächst die goldne Säule aus dem Trichter,
Umschwirrt von Vogel, Falter, schillernd grell.

In dem Gezweig verfangen sich die Lichter,
Vom Wind geschaukelt, grün und rot und hell.

Von hundert Blüten fruchtet höchstens eine.
Und dennoch treibst du Hunderte empor:
Mit Gold gefüllte Kelche. Deine
Verschwendung deutet Glauben, Strauch am Tor.

Viel rote Wünsche öffnen sich am Tage
Und werden abends welk hinweggeft:
Bis einer gute Frucht und Samen trage,
Wird hundert Mal der Wunsch ins Grab gelegt.

Winter

I

Die weisse Stille lastet auf dem Ohr.
Das feine Horchen wird im Nebel dumpf.
Das Auge, das sich sonst im Farbigen verlor,
Wird in der ungebrochnen Weisse stumpf.

Die Vögel picken ausgestreute Krumen.
Das Eichhorn knabbert die gesparte Nuss.
Und hinter Doppelfenster Tropenblumen
Verschwenden sich für Anspruch und Genuss.

Wann stösst du, Wind, die schneebeladnen vollen
Gezweige, dass es rieselnd stäubt und kracht,
Und dass die Bäche knisternd ihre Decke rollen
Zu Tal und dass dies weisse Land im Grün erwacht?

II

Ihr findet es gut, wenn die Knospen sich noch nicht entfalten.
Ihr fürchtet die späten, die rückwärts gewendeten Fröste
Und wünschet den treibenden Saft im Gestänge zu halten ...
Was wisst ihr von bangender Unruh, wie ich sie tröste
Im Anblick der leeren Geäste, der schwarzen, gereckten,
Die Blüten erflehn wie übergegossene Schäume!
Vor Ungeduld warten schon Larve und Keim, die versteckten,
Und bläuliche Glocken am Fuss der erfahrenen Bäume.

B. A. Aust:

Ferne, verklärte Geliebte ...

Auf der Kufe des Mondes,
(Wie er sich schaukelt
Hier unterm Äquator, —)
Wiege ich dich
Ferne, verklärte Geliebte,
Sanft
Am Bande purpurner Gedanken.
Wellengleich schwebt
Der Saum deines Gewandes
In der schweigenden Kühle ...
Flattert ...

Ein Uhr nachts

Ein Uhr nachts. Der junge Tag
Ist noch nirgends zu vernehmen.
Ein Uhr nachts. Der Glocke Schlag
Klingt wie schlafgestörtes Stöhnen.

Ein Uhr nachts. Wie oft erschrak
Dieser Ruf mich im Verweilen,
Mahnend, dass ich niederlag,
Schlaf die Wunden mir zu heilen.

Ein Uhr nachts. Wie oft schon schlug
Diese Stunde meinen Jahren.
Was sie zu und von mir trug,
Traumwach ist's mir widerfahren.

Ein Uhr nachts. Ihr Lieben alle:
Heimat in der a l t e n Welt, ...
Sehnsucht quält mit scharfer Krallen, —
Angst, dass eine Tür zufällt ...?!

Hibiscus (in Parana)

Soviel Zärtlichkeit klingt in deinem Namen:
Hibiscus! Verführung im Laut ...

Am Morgen vorm Fenster betrachtet
Dich Blüte und angeschaut:

Farben — unsagbar. Zu malen ...?
Die Röte: erweckt vom Licht
Und gelabt vom Tau, der dir Leben
Für Stunden gewährt, bis ersticht

Der blanke Strahl der Sonne
— Noch ehe um Mittag die Glut
Das Leben bedrängt — diese Wonne:
Dich Holde, — dich junges Blut.

Dora Hamann:

Neumond

Der Mond verlöschte seinen Blick; es halten
die Bäume in den alten Schatten sich
versteckt, als fern ein letzter Stern verblich.

An weiten Schlammes aufgelösten Falten
läuft Curupira scheu vorbei; es geht
Boiuna um, es flüstert in den Zweigen,
es rauscht, ein Schrei — und wieder jenes Schweigen
der blinden Nächte, von der Angst umweht.

Sterbende Palme

Wie stehst du, überstrahlt vom Sonnenlicht,
gespensterhaft in deiner Armut, nur
dein müder Stamm reicht sich dem Sterben nicht
und wartet, bis des Markes letzte Spur
den Sinn vergisst, der dir die Krone schenkte,
die junger Sturm in seinem Zorn versenkte.

Kolibri

Wo kommst du her? Aus goldnen Lüften,
gerufen von den Blumendüften
dass zitternd du die Flügel regst?

Der roten Blüten süßes Lohn
steht wartend — wie du suchend schon
das Spiel in deine Flügel legst
und aus dem Sonnenflimmer schnelle
als farbgewordene Libelle
den Tanz um deine Blume trägst.

Emmy Goetz:

Heilige Nacht

Weihnachtszauber, Weihnachtsglaube
Rühren an die Herzen leise,
Überbrücken Hass und Zwietracht,
Und es tönt die alte Weise
Von der stillen, heiligen Nacht.

Dämmernd geht der Tag zur Neige,
Stetig zieht die Nacht herauf,
Und am dunklen Himmeldome
Leuchten hell die Sterne auf.

Dichte Flocken rieseln nieder:
Wundersam erscheint die Welt, —
Wie ein Märchen, wie ein Traumland
Plötzlich vor uns hingestellt.

Feierstimmung bannt die Erde,
Bis der Glocken Klang sie bricht,
Bis erstrahlt in allen Herzen
Hoffnungsfroh das Weihnachtslicht.

Emmy Jagow-Zieseniss:

Weihnacht in den Tropen

Nacht ist rasch herabgesunken,
nicht ein Lichtschein weit und breit,
nur der Käfer grüne Funken
tanzen in der Dunkelheit.
Heisser Lüfte schwere Wellen
lagern drückend um mich' her.
Fernher hör ich Hundebellen,
in der Näh' der Käfer Heer.
Hammerfrösche schallend schlagen,
und die Grille zirpend lärmt,
die Cycaden singend klagen,
und die Mücke sausend schwärmt.

Nichts gemahnt an Weihnachtsfreuden,
an des Festes Glanz und Lust.
Und des Heimwehs bittre Leiden
Ziehen leis in meine Brust,
lassen vor dem Aug' entstehen
manches Bild so lieb und traut,
lassen mich im Geiste sehen,
was ich lange nicht geschaut:
Markt und Strassen freundlich prangen
in dem weissen Festgewand,
schön gezackte Zapfen hangen
klar wie Glas von Dach und Wand.

Und verummte Menschen hasten
freudig an den Häusern hin,
schleppen lächelnd kleine Lasten;
überall herrscht froher Sinn.
Manches Bäumchen seh' ich prangen
hinter Fenstern schlecht verhüllt,
sehe freudenrote Wangen
und der Lichter Glanz so mild,
höre Kinderstimmen singen
Weihnachtslieder überall!
Und vom Dom die Glocken klingen
rein und voll mit frohem Schall. —

Mitten in mein sinnend' Träumen
tönen Lachen, munt'res Schrei'n.
Hausgenossen ohne Säumen
schliessen in den Kreis mich ein,
seh'n mein kummervoll' Gebaren,
fragen her und fragen hin,
bis sie endlich dann erfahren
meines Heimwehs tiefern Sinn.
Meine Lippen lassen kündend,
was ich eben selbst geseh'n,
zögernd erst, dann fliessend, zündend
auch vor ihrem Geist ersteh'n
Und ich sprech' von Fleiss und Mühen,
die dem Feste geh'n voran,
von der Wünsche heissem Glühen,
von der Mär vom Weihnachtsmann,
von der Freud am sel'gen Geben
und von neck'scher Heimlichkeit,
von des Festes Lust und Leben
und der Eltern stiller Freud'.

Still ist's rings um mich geworden,
einer leis die Stimm' erhebt:
"Schön mag's sein in eurem Norden."

Grete Busse-Scheltzke:

Der Einwanderer

Fremde Länder, fremde Sterne
lockten uns hinaus.

Unser Blick ging in die Ferne
wir entflohen ja so gerne,
eng war's uns zu Haus.

So trieb's manchen deutschen Jungen
an Brasiliens Strand,
und von Mut und Fleiss durchdrungen
hat dem Urwald abgerungen
er sein Ackerland.

Fremde Länder, fremde Sterne
lockten uns hinaus.
Heiss schmerzt Heimweh in der Ferne,
ach, wie kehrten wir so gerne
heim ins Elternhaus.

Doch Brasiliens sonn'ge Auen
stärkten Herz und Hand,
gaben Kraft und Selbstvertrauen,
hier von neuem aufzubauen
uns ein Heimatland.

Fremde Länder, fremde Sterne
lockten uns hinaus,
denn wir suchten in der Ferne
und Brasilien bot uns gerne
hier ein Heim und Haus.

Und an trüben Regentagen
hört an Mutters Hand
unser Kind die alten Sagen
von Jung-Siegfried und von Hagen
an des Urwalds Rand.

Fremde Länder, fremde Sterne
lockten und hinaus,
festverwurzelt in der Ferne,

für Dich steh'n und fall'n wir gerne,
gastlich Land und Haus.

Dir, geliebtes Land der Sonne
weih'n wir Herz und Hand.
Unsrer Kinder Freud' und Wonne
Ist Dein Wald und Deine Sonne,
teures Heimatland.

Die Einwanderer im Urwald

Fern der Heimat, tief im Wald,
Unter Bäumen halb versteckt,
Steht die Hütte, strohbedeckt —
Immigrantens Aufenthalt,
Fern der Heimat, tief im Wald.

Tropenwald ist fremd und schön,
Durch der Bäume dichtes Grün
Grosse, blaue Falter zieh'n
Und der Duft der Orchideen,
Dann der Wald ist fremd und schön.

Doch in all der Tropenpracht,
Die der Wald dem Fremdling bot,
Lauert feindlich Not und Tod,
Denn der Hass der Indios wacht
Unter all der Tropenpracht.

In der stillen Tropennacht,
Wenn der Mond vom Himmel strahlt
Und die Wälder silbern malt,
Schleicht sichs dann durchs Dickicht sacht
In der stillen Tropennacht.

Nach des Tages Last und Müh'n,
Sohn des Nordens, schläfst Du nun,
Deine müden Hände ruh'n;
Und durch Deine Träume zieh'n
Nach des Tages Last und Müh'n.

Eh' es dämmert noch im Wald,
Wenn der Sternenglanz vergeht
Und der erste Hahn schon kräht,
Stürzt es aus dem Hinterhalt
Eh' es dämmert noch im Wald.

Manches tapfre Heldenblut
Floss dahin durch Indios Hand,
Floss für's neue Heimatland.
In den grünen Wäldern ruht
Manches tapfre Heldenblut.

Erwin Reinhold Bock:

Brief nach drüben

Warum — schreibt Ihr — kommst Du nicht her?
Es ist doch heut garnicht mehr weit' —
Wirklich? Dann schreibt mir mal ungefähr,
Wo Ihr heut' seid!

Schreibt mir aber mit eigener Hand
Auf richtigem Briefpapier,
Und nicht mittels Remington Rand
Auf DIN A 4.

Schreibt mir, ob es noch Lerchen gibt.
Das machte mir vieles wett.
Oder ist, was heut zum Himmel stiebt,
Immer ein Jet?

Schreibt mir, ob es noch Pärchen gibt,
Richtige Pärchen im Lenz.
Oder heisst heut das, was da liebt,
Teens und Twens?

Haucht Ihr noch heute ein bebedendes Ja
In Liebeslust und — weh?
Oder steht Ihr ganz einfach da
Und sagt Okay?

Wisst Ihr noch heute, wie wundervoll
Ein Wiener Walzer ist?
Oder tanzt Ihr nur Rock'n Roll
Und Twist?

Wandert Ihr noch auf Waldespfad
Über Berg und Tal?
Oder setzt Ihr den Fuss nur grad
Auf's Gaspedal?

Zieht es noch irgendeinen verzückt
Zu der blauen Blume fort?
Oder ist sie schon längst gepflückt
Und verdorrt?

Singt Ihr noch Lieder, wo wundersam
Die ewige Wahrheit pulst?
Oder kriegt Ihr alles vom Fernsehprogramm
Vorgeschnulzt?

Lest Ihr noch Gottfried Kellers Novell'n
Und Romane von Thomas Mann,
Oder komm' solche ollen Kamell'n
Garnicht mehr an?

Macht Ihr auf das, was man tut und spricht,
Euch noch Euren eigenen Reim?
Oder bekommt Ihr das fert'ge Gedicht
Von Life und Time?

Sucht Ihr noch heut in der eigenen Brust
Des Lebens letzten Sinn?
Oder ist dieser, weil Zeitverlust,
Garnicht mehr drin?

Schreibt mir nur gleich Euer Nein oder Ja,
Schreibt mir, wo Ihr heute seid!
Seid Ihr mir wirklich heute so nah,
Oder so weit?

Deutsch

Noch einmal, eh' mein armes Ohr
sich ganz dem fremden Klang ergibt,
singt mir in hundertfachem Chor
die eine Sprache, die es liebt.

Die Sprache, die zu Eisenach
aus einem Tintenfass sprang,
und wie ein junger Frühlingsbach
den Berg hinab ins Freie drang.

Das hüpfte über Stock und Stein
und stiess sich hier, und stiess s'ich da,
und blitzte doch im Sonnenschein
und jauchzte doch: halléluja.

Und plätscherte nach Nürnberg
und wusch die alten Gossen blank,
ein Schuster summt beim Tagewerk,
was ihm das munt're Bächlein sang.

Das hüpfte über Stein und Stock
und stiess sich da und stiess sich hier,
und rülpste wie ein Ziegenbock
nach einem Glase bayrisch Bier.

In Wolfenbüttels Bücherei,
da filterte man's hundertmal,
da wurd' es aller Schlacken frei
und edel wie ein Bergkristall.

Und wurde stark und wurde mild
und floss zu Weimar durch den Park,
bis es der weissen Bilder Bild
ganz tief in seinem Innern barg.

Und weiter ging's durch Wald und Busch
und riss die Mühlenräder mit,
und in dem blanken Wasser wusch
bei Mondenschein sich Silpelitt.

Und weiter ging's durch flaches Land
und lange nicht so blütenweiss,
denn mit dem klaren Wasser band
sich nun der grossen Städte Schweiss.

Sei mir gegrüsst, Du lieber Fluss,
an Schweiss und Sang und Bildern schwer,
sei mir gegrüsst mit diesem Gruss,
von deiner Quelle bis zum Meer!

BIBLIOGRAFIA

— A — As obras dos poetas estudados no presente trabalho foram consultadas em:

B. A. Aust,

Brasilianisches Tagebuch, Livraria Kosmos Editora, São Paulo, 1961

Carl Fried-Luise Bresslau-Hoff,

Gedichte, São Paulo, 1956

Dora Hamann,

Trocano e Atabaque, São Paulo, 1964

Gustav Friedrich Körber,

Gedichte, Instituto Hans Staden, São Paulo, 1960

Juanita Schmalenberg,

Wo die Palme tief ..., São Paulo, 1936

Ricardo Sanders,

Der Andarin — Gedichte eines Abenteurers, Livraria do Globo, Porto Alegre, 1939

Deutsche Nachrichten, São Paulo, 4/9/1948; 27/11/1948; 11/12/1948; 26/3/1949; 24/12/1949; 18/8/1950; 20/9/1950; 4/1/1951; 29/3/1958; 2/11/1958; 10/11/1958; 25/12/1960; 15/7/1962; 1/11/1963; 1/11/1964; 22/1/1965; 7/2/1965.

Brasil-Post, São Paulo, 13/7/1963

Serra-Post Kalender, Ijuí, 1950, 1951, 1952, 1953, 1954, 1955, 1956, 1957, 1958, 1960, 1961, 1962, 1964, 1965.

Rotermund-Kalender, São Leopoldo, 1939, 1940, 1941

Estudos Teológicos, n.º 6, São Leopoldo, 1947

Letras, n.º 9, Universidade do Paraná, Curitiba, 1958

-- B — Trabalhos gerais a respeito da literatura teuto-brasileira:

Erich Fausel,

Literatura Rio-Grandense em língua alemã, Enciclopédia Riograndense, Porto Alegre, vol. II, 1956

Erich Fausel,

Deutsche Stimmen in der Riograndenser Literatur, Intercâmbio, Ano 15, n.º 4-6, pp. 82-88 - São Paulo, 1957.

Manfred Kuder,
Die deutschbrasilianische Literatur und das Bodenständigkeitsgefühl der deutschen Volksgruppe in Brasilien, Ferd. Dummlers Verlag, Berlin und Bonn, 1937

Manfred Kuder,
Die deutsch-brasilianische Literatur, Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen n.º 4, ano 13, Stuttgart, 1963

Werner Aulich,
Vom Pathos der Auswanderer, Staden-Jahrbuch, vol. IV, São Paulo, 1956

Wilhelm Schneider,
Die auslanddeutsche Dichtung unserer Zeit, Weidmannsche Buchhandlung, Berlin, 1936

- C — Apreciações críticas publicadas em jornais e anuários:

Erika Bauch,
Zur Neuerscheinung der Gedichte Gustav Friedrich Körbers. Deutsche Nachrichten, São Paulo, 27/7/1960

Erika Bauch,
Gustav Friedrich Körber-Abend, Deutsche Nachrichten, São Paulo, 20/12/1957

Karl H. Oberacker,
Wer war Gustav Friedrich Körber? Brasil-Post, São Paulo, 18/5/1957

Martin Fischer,
Ein deutsch-brasilianischer Dichter, Serra-Post Kalender, Ijuí, 1962

Martin Fischer,
Gustav Friedrich Körber, Die Serra-Post, 13/8/1960

Ulrich Gogarten,
Brasilianisches Tagebuch, Deutsche Nachrichten, São Paulo, 5/10/1961.

Ein Göttinger Poet in Brasilien, Göttinger Tageblatt, Göttingen, 10/10/1953

Erich Fausel, Zeitschrift für Kulturaustausch, Institut für Auslandsbeziehungen, n.º 3, ano 13, Stuttgart, 1963
Körber-Abend, Deutsche Nachrichten, São Paulo, 11/12/1957

— D — Obras subsidiárias:

Benno von Wiese (editor)
Die deutsche Lyrik, vol. II, A. Bagel, Düsseldorf, 1962

- Emil Staiger,
Grundbegriffe der Poetik, Atlantis Verlag, Zürich,
1956
- Johannes Pfeiffer,
Wege zur Dichtung, Fr. Wittig Verlag, Hamburg,
1963
- Pedro de Almeida Moura,
A balada alemã à luz da psicologia, Universidade de
São Paulo, São Paulo. 1955
- Rudolf Nikolaus Maier,
Das Gedicht, Pädagogischer Verlag Schwann,
Düsseldorf, 1963
- Thomas Mann,
Gesammelte Werke, vol. VIII, S. Fischer Verlag,
1960
- Wolfgang Kayser,
Análise e interpretação da obra literária (trad. de
Paulo Quintela), vol. I, II, Arménio Amado, Editor,
Sucessor-Coimbra, 1958
- Wolfgang Kayser,
Kleine deutsche Versschule, A. Francke AG Verlag
Bern, 1949

ÍNDICE

Introdução	7
Juanita Schmalenberg Bezner	10
Erich Fausel	23
Karl Fouquet	31
Ricardo Sanders	41
Gustav Friedrich Körber	49
Elly Herkenhoff	73
Carl Fried	81
Luise Bresslau-Hoff	85
Benno A. Aust	95
Dora Hamann	107
Emmy Goetz, Emmy Jagow-Zieseniss, Grete Busse-Scheltzke, Erwin Reinhold Bock	123
Conclusão	133
Apêndice	137



Impresso na Secção Gráfica da Faculdade de Filosofia, Ciências e
Letras da Universidade de São Paulo em 1967

