

ACKERMANN, FRITZ

Die Versdichtung des Brasiliers Antonio Gonçalves Dias

1938

EOD – des millions de livres à portée de souris! Dans plus de 12 pays d'Europe !



Merci d'avoir choisi EOD !

Les bibliothèques européennes possèdent des millions de livres du XVe au XXe siècle. Tous ces livres sont désormais accessibles sous la forme d'eBooks – à portée de souris. Faites votre recherche dans le catalogue en ligne d'une des bibliothèques du réseau eBooks on Demand (EOD – livres électroniques à la demande) et commandez votre livre où que vous vous trouviez dans le monde – 24 heures par jour et 7 jours par semaine. Le livre sera numérisé et mis à votre disposition sous la forme d'un eBook.

Nous vous souhaitons une bonne utilisation de votre eBook EOD !

- Bénéficiez de la mise en page originale du livre !
 - A l'aide d'un logiciel standard, lisez à l'écran votre eBook, zoomez sur une image, naviguez dans le livre.
 - *Utilisez la commande rechercher* :* Vous pouvez trouver un mot donné au sein du livre.
 - *Utilisez la commande Copier / coller* :* Copiez des images ou des parties du texte vers une autre application (par exemple vers un traitement de texte)
- *Non disponible dans tous les eBooks

Conditions générales d'utilisation

En utilisant le service EOD, vous acceptez les conditions générales d'utilisation établies par la bibliothèque qui possède le livre.

- Conditions générales d'utilisation :
<https://books2ebooks.eu/csp/fr/ubi/fr/agb.html>

Souhaitez-vous avoir accès à d'autres

eBooks? Plus de 40 bibliothèques dans 12 pays d'Europe offrent ce service. Recherchez les ouvrages disponibles dans le cadre de ce service :

<https://search.books2ebooks.eu>

Vous trouverez plus d'informations à l'adresse suivante :

<https://books2ebooks.eu>

a

Die Versdichtung
des Brasiliers
Antonio Gonçalves Dias

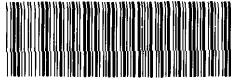
Pg B 3 Solack

von

Fritz Ackermann

A. G. Dias

UB INNSBRUCK



+C101862209

1938

PAUL EVERT VERLAG, HAMBURG 11

611 / 27264

Institut f. Humane Psychologie
Universität Bonn
N. Juv. Nr. 3945

INHALT

Vorwort	VII
Bibliographie	IX
I. Einleitung	1
II. Biographie des Dichters	7
III. Versdichtung	14
a) Ausgaben	15
b) Anordnung	17
c) Versuch einer Gliederung	18
A. Lyrik	20
1. Biographische Dichtung	20
a) Leid, Sehnsucht und Tod	20
b) Liebesdichtung	28
2. Naturdichtung	40
B. Epik und epenähnliche Dichtung	50
1. <i>Poesias americanas</i>	50
2. <i>Os Tymbiras</i>	75
3. <i>Sextilhas de Frei Antão</i>	90
4. Kleinere epen- und balladenähnliche Gedichte	92
C. Reflektierende Dichtung	94
D. Gedichte aus besonderen Anlässen	98
IV. Rückblick	100
1. Einflüsse	103
2. Künstlerisch-sprachliche Gestaltung	106
3. Die Dichterpersönlichkeit	112

VORWORT.

In jeder Geschichte der brasilischen Literatur wird der Name des Dichters Antonio Gonçalves Dias an bevorzugter Stelle genannt. Eine Vorrangstellung wird ihm auch als Journalisten, Historiker und Ethnographen zuerkannt. Auf jedem dieser drei Gebiete hat er Tüchtiges geleistet. Als Ethnograph und Historiker hat er bahnbrechend gewirkt.

Davon wird in dieser Arbeit nur soweit die Rede sein, als es für sein Dichtwerk von Bedeutung geworden ist. Dieses Dichtwerk, wie es in den *Cantos* niedergelegt ist, soll im Blickpunkt dieser Arbeit stehen. Damit ist zugleich die Einschränkung gemacht, daß die vier Dramen, die auch einen beträchtlichen Teil zu seinem Ruhme beigetragen haben, nicht in diese Betrachtungen eingeschlossen sind.

Daß das gonçalvinische Werk, wie wir es jetzt umschrieben haben, eine Sonderstellung in der damaligen Literatur Brasiliens einnimmt und einen Wendepunkt in ihr bedeutet, soll in dieser Arbeit gezeigt werden.

Dazu ist zuerst ein Überblick über den Stand der brasilischen Literatur um die Wende des 19. Jahrhunderts notwendig.

In der daran sich anschließenden Biographie des Dichters wird besonders von den Ereignissen und Erlebnissen die Rede sein müssen, die zum Verständnis seines Werkes, insbesondere der Dichtungen biographischen Charakters, unerlässlich sind.

Der Dichter hat selbst keine scharfen Grenzen in bezug auf den Dichtungsinhalt gezogen; deshalb müssen Gesichtspunkte aufgefunden werden, mit deren Hilfe sich ein Überblick über sein Dichtwerk gewinnen läßt. Aus der so gewonnenen Einteilung läßt sich leicht eine Auswahl von Gedichten treffen, die — nach Inhalt und Gestaltung möglichst erschöpfend interpretiert — Wesen und Eigenart des gonçalvinischen Dichtwerkes erkennen lassen.

Wohl finden sich in den zahlreichen literarischen Abhandlungen, in denen das Werk G. D.' gewürdigt wird, hie und da verstreut Hinweise auf wesentliche Einzelzüge. Sie zu einem Gesamtbild zu vereinen und daraus die Dichterpersönlichkeit hervorwachsen zu lassen, bildet das Ziel dieser Arbeit.

In einem Rückblick soll dann versucht werden, die Einflüsse aufzuspüren, die der Dichter durch den Gang seines Lebens, durch seine Studien und seine Lektüre, durch zeitgeschichtliche Ereignisse und von Dichterzeitgenossen nach Inhalt und Form erfuhr. Die Antwort auf die Frage, ob er diesen Einflüssen als Nachahmer sklavisch erlag, oder ob er sie zur persönlichen Prägung verwandte, oder ob er frei von allen seine eigenen Wege ging, wird den Schluß auf die Sonderstellung seines Dichtwerkes erlauben.

Eine zusammenfassende Würdigung des Werkes und eine Hervorkehrung der Merkmale der Dichterpersönlichkeit bilden den Abschluß.

Als Hilfsmittel standen mir neben den vorhandenen und erreichbaren Literaturgeschichten, die in der Bibliographie aufgeführt sind, zur Verfügung Vorträge, die in der Zeitschrift der brasilischen Akademie abgedruckt sind, und die Biographie über den Dichter von A. H. Leal. Ferner benutzte ich Abhandlungen, die ich im heutigen Schrifttum Brasiliens auffinden konnte, und Briefe des Dichters, die ich als Originale und in Abdrucken in die Hände bekam. Auch muß ich die fruchtbaren Unterhaltungen mit Herrn Nogueira da Silva in Rio de Janeiro erwähnen, dem eifrigen und unermüdlichen Sachwalter des Erbes, das A. G. Dias dem brasilischen Volke in seinen *Cantos* hinterlassen hat. Ein herzliches Bedürfnis ist es mir auch, hierbei der Anregungen und Hinweise meines verstorbenen Lehrers Prof. Dr. Hanns Heiß, Freiburg i. Br., dankbar zu gedenken.

Das Lesen der Korrekturen besorgte Herr Dozent Dr. W. Giese, Hamburg, dem ich zu Dank verpflichtet bin.

Bibliographie

- A. Ausgaben der *Cantos* (auch Übers.) und andere Werke des Dichters.
B. Werke einiger Zeitgenossen.
C. Biographisches und allgemein Literaturgeschichtliches .
D. Aufsätze und Vorträge über Gonçalves Dias und sein Werk.
E. Anthologien und bibliogr. Wörterbücher.
F. Verslehren.
G. Geschichtliches und Geographisches.
- A. *Primeiros Cantos, Poesias*. Rio, Laemmert, 1846.
Segundos Cantos e Sextilhas de Frei Antão. Poesias. Rio 1848.
Últimos Cantos—Poesias. Rio 1850.
Cantos: Poesias de A. G. Dias 2^a ed. Leipzig 1857.
3^a ed. „ 1860.
4^a ed. „ 1865.
5^a ed. „ 1877.
- Poesias de A. G. Dias* (6^a ed. dos *Cantos* augm. com outras produções poeticas. *Os Tymbrás*) revista por Joaquim Manoel de Macedo e procedidas de uma biographia do autor pelo conego J. C. Fernandes Pinheiro. 2 vol., Rio, Garnier, s. d.
- Poesias*. Nova edição (7^a) em dois volumes, organizada e revista por J. Norberto de Souza Silva, precedida de uma noticia sobre o autor e suas obras pelo con. dr. Fern. Pinheiro. Garnier, 1910.
- Poesias*. Nova edição. Rio, Anuario do Brasil, 1928.
- Poesias americanas* ins Spanische übersetzt, mit einer Vorrede, die M. de Assis' Rede bei der Enthüllung der Büste G. D.' im Passeio publico am 2. Juni 1901 in Rio gehalten hat. Der Übersetzer und Herausgeber ist J. Vicuña Cifuentes.
- Obras posthumas* de A. G. Dias, precedidas de uma noticia de sua vida e obras por Ant. Henr. Leal. 6 vols. São Luix de Maranhão 1868/69.
- Poesias posthumas*. Noticias do Dr. A. H. Leal (Versos modernos—Versos antigos ect.). Rio, Garnier, s. d.
- Brasil e Oceania*. Rio, Garnier, s. d.
Meditação. Rio, Garnier, s. d.
- B. D. J. G. de Magalhães, *Suspiros poeticos e saudades*. Paris 1838.
D. J. G. de Magalhães, *Confederação dos Tamoyos*. Rio 1856.
M. de Araujo Porto-Alegre, *Brasilianas*. Vienna 1863.
M. de Araujo Porto-Alegre, *Colombo*. Berlin 1866.
- C. A. H. Leal, *Pantheon Maranhense. Ensaio biografico de Maranhenses illustres, já fallecidos*. Lisboa 1873/75. Im III. Bd. Gonçalves Dias.

- J. Verissimo, *Historia da Literatura Brasileira*. Rio 1916.
- J. Verissimo, *Estudos de Literatura Brasileira*. 6 series. Rio 1901.
- S. Romero e J. Ribeiro, *Compendio de Historia da Literatura Brasileira*. 2ª ed. refundida. Rio 1909.
- S. Romero, *Historia da Literatura Brasileira*. Tomos 1 e 2. Rio 1888.
- R. de Carvalho, *Pequena Historia da Literatura Brasileira*. Rio 1929.
- F. Wolf, *Le Brésil littéraire. Histoire de la littérature brésilienne suivie d'un choix de morceaux tirés des meilleurs auteurs brésiliens*. Berlin 1863.
- F. Denis, *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal suivi du résumé de l'histoire littéraire du Brésil*. Paris 1826.
- B. Sánchez-Saez, *Vieja y nueva literatura del Brasil*. Santiago de Chile 1936. (Bibl. am. XIV.)
- Heiss-Schürr-Jeschke-Jäckel, *Romanische Literaturen des 19. u. 20. Jahrhunderts*. I. 1935. (Handbuch der Literaturwissenschaft.)
- V. Orban, *Littérature brésilienne*. 2^e éd. rev. et augm. Paris s. d. (Das Buch enthält einige gongçalvinische Dichtungen ins Franz. übers.)
- Alvaro Guerra, *Gonçalves Dias*. São Paulo 1923 (Galeria de grandes homens).
- Mendes dos Remédios, *Historia da literatura portuguesa, desde as origens até á actualidade*. Coimbra 1930. (Gute Anthologie.)
- Motta Filho, *O romantismo*, 2ª ed. São Paulo 1932.
- A. Griego, *Evolução da poesia brasileira*. Rio 1932.
- J. A. de Freitas, *O lyrismo brasileiro*. Lisboa 1877.
- P. Hazard, *Les origines du romantisme au Brésil*. Rev. de Lit. comp. 1927, 7.
- A. Celso, *O romantismo*. RABL XXV.
- Nictheroy, revista brasiliense. No. 10 e 20. Paris 1836.
- D. A. Peres, *A. Gonçalves Dias e seu lugar na literatura brasileira. Correio literario*. 1. XI. 1931. Rio (sehr summarisch).
- A. Motta, *Perfis academicos: G. Dias*. RABL XXIX.
- O. Bilac e L. de Mendonça, *Castro Alves e Gonçalves Dias*. RABL XXXI.
- Cadeiras de estudos brasileiros em Paris e Lisboa. RABL XXXIV. (Darin sind die ersten von G. D. veröffentlichten Verse enthalten.)
- Souza Bandeira, *Glosas, Gonçalves Dias*. RABL XXXXIII.
- F. Etchegoyen, *A poesia lírica brasileira*. RABL XXXXVII.
- M. Nogueira da Silva, *O „Parecer“ de Joaquim Norberto sobre a memoria „Brasil e Oceania“ de Gonçalves Dias*. J. do Com.
- M. Nogueira da Silva, *Gonçalves Dias e sua influencia na poesia brasileira*. J. do Com. 13. I. 1935.
- M. Nogueira da Silva, *Gonçalves Dias e suas poesias musicadas*. J. do Com. 10. II. 1935.
- M. Nogueira da Silva, *Estudos gongçalvinos, os meus verbetes*. 1. J. do Com. 17. XI. 1935. 2. J. do Com. 16. II. 1936.
- M. Nogueira da Silva, *As edições allemãs dos „Cantos“ de Gonçalves Dias*. Nictheroy 1929.
- H. de Campos, *Critica*. 4ª serie. Rio 1936.
- H. de Campos, *Carvalhos e Roseiras*. Rio 1923.
- O. Bilac, *Conferencias literarias*. Rio 1906.
- O. Bilac, *Ultimas conferencias e discursos*. Rio 1927.
- G. Raeders, *Um grande poeta romantico brasileiro em Coimbra, G. Dias*. J. de Com. 8. IX. 1935.
- G. Raeders, *D. Pedro II e os escriptores do seu tempo, correspondencia inedita de G. Dias. O Estado de S. Paulo* 16. II. 1936.
- C. Ferreira França, *These ...* Rio 1879. (Enthält eine Abhandlung über die Tymbiras.)

- E. E. Werneck, *Anthologia brasileira*. 14ª ed. Rio 1930.
 F. Barreto e C. de Laet, *Anthologia nacional*. Rio 1929.
 A. V. Alves Sacramento Blake, natural de Bahia, *Diccionario bibliographico brasileiro*. Rio 1883.
 J. F. da Silva, *Diccionario bibliographico portuguez, estudos de Frei da Silva applicaveis a Portugal e ao Brasil*. Lisboa-Rio 1858 ff.
- F. O. Duque Estrada, *A arte de fazer versos*. Rio 1923.
 M. de Carmo, *Consolidão das leis do verso*. S. Paulo 1919.
- G. F. Denis, *Scènes de la nature sous les tropiques et leur influence sur la poésie, suivies de Camoens et Jozé Indio*. Paris 1824.
- (Taunay-Denis), *Le Brésil, ou Histoire, Mœurs, Usages et Coutumes des Habitants de ce Royaume*, par Hipp. Taunay, correspondant du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris, et de M. Ferd. Denis, membre de l'Athénée des Sciences, Lettres et Arts de Paris. Ouvrage orné de nombreuses gravures d'après les dessins faits dans le pays, p. M. H. Taunay. Paris 1816.
- H. Lufft, *Geschichte Südamerikas. II. Brasilien*. Leipzig 1913.
 H. Schüler, *Brasilien, ein Land der Zukunft*. Stuttgart-Berlin 1919. (Gute geschichtliche Einleitung.)

Abkürzungen :

- RABL = *Revista da Academia Brasileira de Letras*.
 RIHB = *Revista trimestral do Instituto Historico e Geographico e Ethnographico do Brasil*.
 J. do Com. = *Jornal do Commercio*. Rio de Janeiro.

I. EINLEITUNG.

Von der Zeit der Unabhängigkeitserklärung an begann in den geweckten Geistern Brasiliens ein Hochgefühl des patriotischen Optimismus zu wachsen. Die Liebe zur Heimat, der Stolz über ihre Schönheiten, der Drang nach Freiheit, der Wille, die alte Kolonie unter Aufwendung aller Mittel zum Staate zu machen, die Jahre des Kampfes und endlich der Triumph, — alle diese Bemühungen, Erinnerungen und der junge Sieg hatten die brasilische Seele erneuert und verjüngt. Die Anfänge zu diesem seelischen Wachstum liegen in den Ideen, die die französische Revolution als Samen ausgestreut hatte; es ist begreiflich, daß sie in einem Volke, das in der Abhängigkeit lebte wie das brasilische, auf fruchtbaren Boden fallen mußten.

Als am 7. September 1822 die gereifte Frucht in der Gestalt der endgültigen Trennung Brasiliens von Portugal vorlag, mußte von den Männern, die am umfassendsten und tiefsten das Wesen ihres Volkes in sich trugen, der Rückstand der Literatur im Vergleich zum Nationalempfinden, das sich außerordentlich schnell entwickelte, erkannt werden. Es bestand ein offener Widerspruch zwischen Literatur und Leben. Die portugiesische Tradition, die auf dem Gebiet der Politik zerbrochen war, mußte nun auch in der Literatur und in der Kunst zerbrechen.

Wohl haben die Dichter jener Zeit die wuchernde Natur um sich herum erkannt; sie waren entzückt von der Schönheit der Bucht von Rio. Dieses Gefühl bricht manchmal, aber nur flüchtig, durch. Aber die arkadische Kultur, die sie von Coimbra erhielten, legte ihnen Fesseln an, die sie aus Ehrfurcht vor der geheiligten Tradition nicht zu sprengen wagten; sie unterwarfen sich dem Gebot, die Dinge im Spiegel einer gefälschten Antike zu sehen. Francisco Manuel do Nascimento, mit seinem arkadischen Namen Filinto Elysio, ist ihr großes Vorbild; sein lyrischer Ton gibt ihrem Dichten das Gepräge.

Auffallend zeigt sich dieses Mißverhältnis gerade bei den Männern, die — selber Gelehrte und Dichter — an der aufbauenden Gestaltung der jungen Nation tatkräftig mitgearbeitet hatten. Besonders auffallend in dem umfassendsten Geiste der Zeit, in José Bonifacio de Andrada e Silva. Er hatte unter D. Pedro I. das erste Ministerium gebildet. Nach der Auflösung der „Constituente“, am 12. November 1823, mußte er in die Verbannung gehen, wo er, der „Patriarch der Unabhängigkeit Brasiliens“, als Dichter die Tradition des 18. Jahrhunderts pflgte. Er

dichtete Oden, Episteln, Epigramme, Cantaten, anakreontische und bacchische Lieder, er übersetzte Pindar, Virgil und Horaz. 1825 veröffentlichte er in Bordeaux einen Band Gedichte: *Poesias avulsas* de Americo Elyso.

So anhaltend blieb der arkadische Einfluß, daß er selbst zehn Jahre nach der befreienden nationalen Tat von der jungen Generation noch nicht überwunden war. Das zeigt das im Jahre 1832 veröffentlichte Gedichtbändchen *Poesias* des 21jährigen Domingos José Gonçalves Magalhães. Die Gedichte waren nicht schlecht, folgten aber dem Geschmack der Zeit. Sie unterschieden sich nicht durch besondere Originalität. Wir finden darin keine schwungvollen Gesänge auf die denkwürdigen Taten, die das junge Kaiserreich bis dahin vollbracht hatte, wie anzunehmen wäre. Im antiken Odenstil wird z. B. der französische Maler Debret als Apelles gefeiert, oder es wird die Vaterlandsliebe in Strophe, Antistrophe und Epode besungen. Oder der junge Dichter drückt in *Quatro noites melancolicas* seine Reflexionen über den Menschen, den Tod, über die Misere des Menschengeschlechts und über die Freundschaft aus. Auf sich selber gestellt wäre die junge Generation schwerlich dazu gelangt, neue Wege zu finden. In Paris findet sie die Hilfe, die ihr nottut.

Dort hatte gerade ein Franzose, Ferdinand Denis, die Richtlinien einer Literatur skizziert, die brasilisch und romantisch zugleich sein sollte. Das war in dem Jahre, das dem Erscheinen der „Préface de Cromwell“ vorausging. Denis hat eine wichtige Rolle in der Geistesgeschichte Brasiliens gespielt. Er war als Reisender weit ins Innere Brasiliens gekommen. In sechs Bänden veröffentlichte er 1816 mit seinem Mitarbeiter Hippolyte Taunay die Kenntnisse, die man zu jener Zeit über dieses Land haben konnte.¹

Das ist der Anfang einer Reihe von zahlreichen Schriften, in denen Denis die Franzosen mit Brasilien bekannt macht, um den jungen französischen Dichtern neue Inspirationsquellen zu erschließen. Zwei seiner Arbeiten verdienen ganz besondere Beachtung. Die erste ist: *Scènes de la nature sous les tropiques, et de leur influence sur la poésie*, par F. Denis². In diesem Werk knüpft er an die Gedanken Montesquieus und der Mme. de Staël an, die sich mit dem Einfluß des Klimas auf das Kunstschaffen befassen. Er verweist die junge literarische Schule, die sich in Paris immer mehr entwickelte, auf die „ressources inexplorées“ hin und gibt ihr den Rat, die Tropennatur für die Dichtkunst auszuwerten. F. Denis wird in seinen Bemühungen von Sainte-Beuve unterstützt, der die wesentlichsten Punkte dieses Buches in seinem

¹ *Le Brésil, ou Histoire, Moeurs, Usages et Coutumes des Habitants de ce Royaume*, par M. Hippolyte Taunay, correspondant du Muséum d'Histoire Naturelle de Paris, et de M. Ferdinand Denis, Membre de l'Athénée des Sciences, Lettres et Arts de Paris. — Ouvrage orné de nombreuses gravures d'après les dessins faits dans le pays, par M. H. Taunay. Paris 1816.

² Paris 1824.

Feuilleton vom 18. Dezember 1824³ bespricht und interpretiert. S.-B. sagt, daß die Poesie ihren ersten Impuls aus den Bildern zieht, die sie der Natur entlehnt. Die europäische Natur sei ermüdet und eng; die Zivilisation dränge ihre Macht zurück und verhindere sie, sich in ihrer Kraft zu entfalten. Sie breche jedoch unaufhörlich in ihrer ganzen Größe und Feierlichkeit da hervor, wo das Klima sie dauernd fruchtbar mache, und wo keine Nachbarschaft der Menschen ihr einen Zwang auferlege.

Daß Denis die Schwierigkeiten erkannte, diese exotische Natur den europäischen Literaten zur Verwendung für ihr künstlerisches Schaffen schmackhaft zu machen, geht daraus hervor, daß er sich zwei Jahre später in einem *Résumé de l'histoire littéraire du Portugal et du Brésil*⁴ unmittelbar an die Brasilier wendet, für deren geistige und seelische Anlagen er tiefstes Verständnis besaß. F. Denis zeichnet ihnen darin geradezu ein literarisches Programm vor und stellt fest, daß Brasilien, nachdem es alle Einrichtungen und Vorschriften, die es sich von Europa hatte aufprägen lassen, beseitigt hatte, das Bedürfnis nach einer wahrhaft eigenen Literatur zeige. „L'Amérique doit être enfin libre dans la poésie comme dans son gouvernement!“ Es müsse eine Mythologie verlassen, die nie für Amerika passe, und dafür die Themen behandeln, die Brasilien zu liefern imstande sei.

Den Appell dieses Franzosen hatte eine kleine Gruppe von Brasilianern mit Begeisterung gelesen, die sich in Paris zu einem literarischen Kreis zusammengeschlossen hatten⁵. Sie konnten nicht mehr wie ihre Väter ihre Kräfte für den Kampf um die Befreiung des Vaterlandes einsetzen; diese Tat war vollbracht. So wünschten sie, ihrem Vaterlande in anderem Sinne nützlich zu sein. Dafür blieb ihnen Kunst und Wissenschaft. Sie hatten den sieghaften Aufstieg der jungen französischen Schule miterlebt, die nach 1830 die Lyrik, das Theater, den Roman und sogar Geschichte und Philosophie eroberte. Brasilien aus dieser neuen Literatur Nutzen ziehen zu lassen, erkannten sie als ihre Aufgabe. Den Weg zur Verwirklichung sahen sie in der Gründung einer Zeitschrift, die neben politischen und volkswirtschaftlichen auch literarische Themen behandeln sollte. So gründeten D. J. G. Magalhães, C. M. d'Azevedo Coutinho, E. S. Torres Homem, Araujo de Porto-Alegre und andere 1836 in Paris die Zeitschrift *Nictheroy*⁶.

Unter den Abhandlungen der ersten Nummer befand sich ein Artikel aus der Feder Magalhães': *Ensaio sobre a historia da litteratura do Brasil*. Darin erklärt er, wie Portugal durch die aufgezwungene Abhängigkeit in Brasilien das Aufkommen jeglicher Dichtung verhindert habe. *Mas que povo escravizado pode cantar com harmonia, quando o*

³ *Les premiers Lundis*, t. I.

⁴ Paris 1926.

⁵ Vgl. *Nictheroy* Nr. 1, S. 136.

⁶ *Nictheroy / Revista brasileira / Sciencias, Lettras, & Artes / Tudo pelo Brasil e para o Brasil / Tomo I, no. 1 / Paris, Dauvain et Fontaine, 1836.*

retinido das cadeias, e o ardor das feridas sua existencia torturam? Er hält eine gänzliche Erneuerung der Literatur für nötig. *Se comparamos o actual estado da civilisação do Brasil com o das anteriores épochas, tão notavel differença encontramos, que cuidar-se-ha, que entre o passado seculo e o nosso tempo ao menos um seculo madura.* Und er fährt fort: *Devido é isto a causas que ninguem hoje ignora. Com a expiração do dominio portuguez desenvolveram-se as ideias. Hoje o Brasil é filho da civilisação franceza; e como nação é filho desta revolução famosa que balançou todos os thronos da Europa, e repartio com os homens a purpura e os sceptros dos Reis.*

Er weist weiter darauf hin, daß jetzt der vaterländische Gedanke den Geist beherrsche, und daß die Dichtkunst dem Vaterlande nützen und dienen müsse; sie müsse sich an seiner Seele inspirieren und sie ausdrücken. Um die Bedenken zu zerstreuen, daß das Vaterland der Poesie nicht genügend Stoff bieten könne, zählt er alle Naturschönheiten auf; er preist die Fähigkeiten seiner Bewohner in Musik und Dichtkunst und zeigt an Beispielen den hohen Stand der Kultur der Urbewohner Brasiliens. Die Arbeit schließt mit dem Aufruf an die Dichter, die Vorlagen der Antike beiseite zu lassen und den Mut zu haben, sich selbst zu führen. *Quanto a nós, nossa convicção é, que nas obras de genio o unico guia é o genio, que mais vale um vôo arrojado deste, que a marcha reflectida e regular da servil imitação.*

So hatte zum ersten Male ein Brasilier die Grundsätze, auf denen die europäischen Romantiker ihre Lehre aufgebaut hatten, ausgesprochen. Magalhães machte sich alsbald daran, am Beispiel die Auswirkung seiner Anregungen selbst zu zeigen. Er ließ in demselben Jahre (1836) in Paris einen Band Verse erscheinen, die *Suspiros poeticos e saudades*, die in der Geschichte der brasilischen Literatur den Markstein einer neuen Epoche bedeuten. In der zweiten Nummer der *Nichtheroy*, die zugleich die letzte war, begrüßt Sales Torres Homem das Erscheinen der *Suspiros* als entschiedene literarische Neuerung mit den Worten: *Esta producção de um novo genero é destinada a abrir uma era á poesia brasileira. Permitta Deus que ella não fique solitaria no meio da nossa litteratura...?*

Das Vorwort der *Suspiros* ist eine Art ars poetica. Magalhães gibt darin einen Abriß über die Richtlinien, die ihn beim Dichten der darin enthaltenen Gedichte leiteten. Als wichtigsten Gedanken betont er gleich zu Beginn, daß die künstlerische Schöpfung nicht mehr von Vorschriften beherrscht werden darf. Sie ist vielmehr das Ergebnis der unmittelbaren Eindrücke, die von der Natur auf die Seele des Dichters ausgeübt werden. Der Dichter schafft vom Herzen aus, und seine Schöpfung darf nur vom Herzen aus beurteilt werden. Er bezeichnet das Buch als eine Sammlung von Dichtungen, zu denen ihn lokale Eindrücke angeregt hätten. „Bald saß ich in den Ruinen des alten Rom und

¹ Vgl. *Nichtheroy* Nr. 2, S. 246 ff.

dachte über das Schicksal der Kaiserreiche nach; bald auf den Gipfeln der Alpen, wo die Phantasie ins Unendliche irrt, wie ein Atom ins All; bald in einer gotischen Kathedrale, wo ich die Größe Gottes und die Wunder des Christentums bewunderte; bald unter Cypressen, die ihre Schatten über Gräber breiteten; bald endlich reflektierte ich über das Schicksal des Vaterlandes, über die menschlichen Leidenschaften, über das Nichts des Lebens. Es sind die Dichtungen eines Pilgers, die wie die Szenen der Natur wechseln, verschieden sind wie die Phasen des Lebens; aber sie werden durch die Einheit des Gedankens in Harmonie gebracht und verbinden sich untereinander wie die Glieder einer Kette; Poesien der Seele und des Herzens, die Seele und Herz allein beurteilen können.“ Wehleidig vergießt der melancholische Träumer Tränen über die Ungerechtigkeit in der Welt und das menschliche Elend, das er um sich her erblickt. Als Philosoph und Christ bekennt er seinen Glauben an die ordnende Vorsehung, die in der Geschichte herrscht.

Das Ziel der Dichtung erkennt er darin, die Seele zu erheben und zu veredeln, die Menschen moralischer und religiöser zu machen; dabei leitet er Moral und Religion von der „heiligen Quelle“ des Christentums her, „das die moderne Welt zivilisiert hat“.

Indem er dann auf den Gehalt der Dichtung eingeht, zählt er alle Fehler auf, die in der Nachahmung, im erheuchelten Enthusiasmus und im Schwelgen in Altertümlichkeiten die Dichter irreführten.

Hinsichtlich der Form tritt Magalhães für völlige Freiheit in der Ordnung der Strophen und Verse ein. Für ihn gilt, daß der Dichter die Ideen ausdrücken muß, wie sie sich bieten, wenn er nicht die Akzente der Inspiration zerstören will, und daß jede Leidenschaft ihre eigene Sprache verlangt.

A *Invocação*, die diese Verssammlung einleitet, ist nicht weniger bedeutsam. Sie ist an den Engel der Poesie, nicht an die Musen gerichtet. Damit ist der entscheidende Schritt getan; die antike Muse ist feierlich zurückgewiesen. Und es verstärkt sich der Eindruck, daß nach einer solchen gewollten und begründeten Trennung ein Zurück zum Pseudo-Klassizismus für alle Zeit ausgeschlossen ist.

Die *Suspiros poeticos e Saudades* haben bahnbrechend für die brasilische Romantik gewirkt. Daran denkt auch Ronald de Carvalho, wenn er die große Bedeutung Magalhães mit folgenden Worten kennzeichnet: „Se não foi elle o vulto mais notavel do primeiro romantismo brasileiro, cuja mais alta eminencia é Gonçalves Dias, não se lhe pode negar, sem grave injustica, o primordial impulso para esse movimento.“⁸

Unter Magalhães' Bewundern befindet sich auch Manuel de Araujo Porto-Alegre, einer der Mitgründer der *Nittheroy*. „Porto-Alegre est aux arts ce que Magalhães est à la poésie“, sagt von ihm Eug. de Montglave in dem *Rapport lu à la 2^e classe de l'In-*

⁸ *Peq. Hist. da lit. bras.* S. 236.

stitut historique, der als erster Artikel in der zweiten Nummer der *Nictheroy* erscheint, und in dem er Magalhães' Essay in begeisterter Weise würdigt und auf seine hohe Bedeutung hinweist⁹.

Porto-Alegre war Maler und Dichter. Ein Jahr vor den *Suspiros* ließ er die lange Dichtung *A voz da Natureza* mit dem Untertitel *Sobre as ruínas de Cumas* erscheinen, die, was nebenbei erwähnt sei, einen verdienstvollen Beitrag zur Ruinendichtung darstellt. Der Dichter würdigt darin die verschiedenen Zeitabschnitte, in denen sich die Kämpfe der Zivilisation abspielten, und knüpft seine Betrachtungen an Wesen aus dem Naturreich (z. B. an den Horizont, an die Nichtigall, an den Ozean) und an Orte, die an die Antike erinnern (z. B. Pontia, das Amphitheater). Die Dichtung hinterläßt den Eindruck, daß ihr Schöpfer nicht nur ein Mann mit guten Fähigkeiten war, sondern daß er auch dichten konnte, ohne klassischen Vorbildern zu folgen. Auch die Form und die Idee, daß die Natur unterhaltungsmäßig Stellung zu den Schicksalen der Menschheit nimmt, stehen außerhalb der Gepflogenheiten der Zeit. Porto-Alegre trägt damit seinen Teil zu der sich anbahnenden Erneuerung bei.

Erst zehn Jahre später (1845) ist auch bei ihm die Bemühung um die Erfüllung der Vorschrift der Romantik spürbar, nationales Gedankengut in der Dichtung zu verarbeiten. In diesem Jahre gibt er das epische Gedicht *A destrucção das florestas* heraus. Wie schon der Titel erkennen läßt, werden auch die *Brasilianas* vom Jahre 1863 dieser Forderung gerecht. Das war dreizehn Jahre, nachdem Antonio Gonçalves Dias das brasilische Volk mit seinen *Ultimos Cantos*, denen bereits die *Primeiros* und *Segundos* vorausgegangen waren, zur Bewunderung hingegrissen hatte.

In ihm war der erste wirkliche Romantiker in Brasilien erwacht. Er verwirklicht nicht nur, was seine Vorläufer als Wunschbild vor sich sahen, sondern er läßt als großer Dichter durch das Medium seiner Seele die allen Menschen innewohnenden Gefühle und Leidenschaften fließen und in harmonischer Sprache, wie sie vorher in Brasilien noch nie gehört worden war, Gestalt gewinnen.

⁹ Vgl. *Nictheroy* Nr. 2.

II. BIOGRAPHIE DES DICHTERS.

Antonio Gonçalves Dias wurde am 10. August 1823 unter ärmlichen Verhältnissen nahe der Stadt Caxias, im Staate Maranhão, geboren. Sein Vater, der portugiesische Kaufmann João Manoel Gonçalves Dias, hatte sich einige Tage vor der Geburt des Kindes auf das Landgut Boa-Vista geflüchtet. Dort hoffte er mit der Mutter des kleinen Gonçalves, einer Mulattin, mit der er zusammenlebte, vor den Regierungstruppen Schutz zu finden, die am 1. August Caxias, den letzten Stützpunkt der Portugiesen, die den Unabhängigkeitsbestrebungen entgegenarbeiteten, zur Kapitulation gezwungen hatten. Er hatte die portugiesischen Truppen mit Rat und Tat unterstützt und fürchtete nun, Verfolgungen ausgesetzt zu werden. Einen Monat nach der Geburt des Knaben reiste João Manuel, der sich immer noch nicht sicher fühlte, nach Portugal, in seine Heimat Tras-os-Montes. Mutter und Kind ließ er zurück. Nach seiner Rückkehr verheiratete er sich mit D. Adelaide Ramos d'Almeida. Der sechsjährige Gonçalves wurde von seiner leiblichen Mutter getrennt und fortan von seiner Stiefmutter wie ihr eigenes Kind behandelt.

Ganz gegen die Gepflogenheit jener Zeit ließ ihn der Vater die Elementarschule besuchen, wo er sich bald vor seinen Mitschülern durch seine Gelehrigkeit ebenso auszeichnete wie außerhalb der Schule durch seine körperliche Gewandtheit. Sehr früh erwachte in ihm eine unbändige Freude am Lesen. Sein Biograph¹ berichtet aus jener Zeit einen besonderen Zug. Gonçalves genoß als Vorleser große Beliebtheit bei den Sertanejos, den Kuhhirten des Sertão. Wenn sie auf ihren langen Nomadenzügen durch Caxias kamen, wo sie im Geschäfte João Manuels ihre Vorräte ergänzten, mußte er ihnen aus dem Buche „Die Geschichte Karls des Großen und seiner zwölf Pairs von Frankreich“ vorlesen, das sie fast alle aus Begeisterung für Abenteuer und Heldentaten im Sack trugen, ohne es lesen zu können. Aufmerksam lauschte er den Wunder- und Schauergeschichten, die diese weit herumgekommenen Hirten zu erzählen wußten. Sein ebenso praktisch wie patriotisch denkender Vater gab ihm die „Geschichte Portugals“ von Laclede und die *Vida de D. João de Castro* von Jacintho Freire zu lesen. Er mußte bald erkennen, daß er aus seinem Sohne keinen Gehilfen für seinen Laden machen konnte, wie er gehofft hatte, und schickte ihn vom Juni 1835 ab in eine

¹ Ich folge den Angaben, wie sie in der Biographie niedergelegt sind, die der Sohn seines Freundes Leal, Antonio Henrique Leal, im 3. Bd. des *Pantheon Maranhense* über G. D. geschrieben hat.

Privatschule, wo Latein und Französisch gelehrt wurden. Im Mai 1835 nahm er ihn, dem Rate der Lehrer folgend, mit nach Portugal, wo sich der dreizehnjährige Knabe auf das Studium in Coimbra vorbereiten sollte. Kurz nach der Ankunft jedoch starb der Vater an einem Lungenleiden, zu dessen Heilung er die Reise unternommen hatte.

Tief erschüttert kehrte Gonçalves nach Maranhão zurück. Seine Stiefmutter und einige edelgesinnte Männer stellten ihm die Mittel zum Studium zur Verfügung und veranlaßten ihn, den vom Vater gehegten Wunsch zu erfüllen. Im Jahre 1835 finden wir ihn im Collegio das Artes. Eine neue Erschwerung trat ein, als er sich gerade an der Universität zu Coimbra immatrikulieren wollte. Die Gelder von Maranhão blieben aus. Die „Bolaíada“, ein Bürgerkrieg in Maranhão, hatte unsichere Verhältnisse geschaffen. Nur nach vielem Zureden gelang es seinen Freunden, ihn von der Heimreise abzubringen und ihn zur Annahme ihrer finanziellen Unterstützung zu bewegen. Aus einem späteren Brief (1. Mai 1845) an seinen Freund Teophilo Leal läßt sich ersehen, welches Opfer an Stolz ihn das gekostet hat: *Triste foi a minha vida de Coimbra, que é triste viver fóra da patria, subir degráos alheios, e por esmola sentar-se á mesa estranha. Essa mesa era de bons e fieis amigos. Embora! O pão era alheio, era o pão da piedade, era a sorte de mendigo.*

Eifrig widmet er sich dem Rechtsstudium und dem der französischen und der englischen Literatur. Gerade in diesem Jahre machten sich in Portugal die Einflüsse der literarischen Reformen der französischen Romantiker geltend. Der portugiesische Dichter José Freire de Pimentel gründete 1838 die Zeitschrift *Theatro academico*, aus der 1840 die *Chronica Litteraria* entstand. Von den drei großen portugiesischen Dichtern Garrett, Herculano und Castilho, die der jungen Generation als Vorbilder dienten, zog ihn zu jener Zeit besonders Alex. Herculano an. Auch von seiner besonderen Vorliebe für Francisco Manoel do Nascimento — in den Dichterkreisen Filinto Elyσιο genannt — weiß sein Biograph zu berichten; von ihm leitet sich die arkadische Linie her, die hier und da im Dichtwerk unseres Dichters durchschimmert.

Zwei wichtige Ereignisse sind aus seinen ersten Studentenjahren hervorzuheben. Bei Gelegenheit einer Feier, die die brasilische Jugend am 3. Mai 1841 aus Anlaß der Volljährigkeitserklärung des späteren Kaisers Dom Pedro II. in Coimbra veranstaltete, kam seine Dichterbegabung ans Licht. Von mehreren Gedichten, die bei diesem Fest zum Vortrag kamen, blieb eine hinreißende Dichtung, die unser Dichter beim Klange der brasilischen Nationalhymne vortrug, in nachhaltiger Erinnerung. Lange hielt man sie für verloren, was durchaus möglich gewesen wäre, da sie nur auf einem Blatte abgedruckt war. Erst im Jahre 1930 wurde sie von dem Professor für brasilische Literatur an der Universität Lissabon, Dr. Souza Pinto², wieder entdeckt.

² Der bras. Gelehrte berichtet darüber in der *RABL XXI*, Nov. 1930, Nr. 107, S. 333.

Die Verse des Anfängers tragen hervorragende Kennzeichen seiner späteren Schöpfungen; jugendlicher Schwung läßt die melancholischen Töne, die sich in den einleitenden Versen einschleichen wollen, nicht weiterklingen. Ein aus dem Herzen kommender Patriotismus gibt nicht pathetischen Phrasen Raum, sondern versucht, in Bildern und Vergleichen Wesentliches zu sagen. Übrigens ist dieses Gedicht neben *A Innocencia* das einzige, das G. D. in Portugal veröffentlicht hat.

Das andere bedeutsame Erlebnis dieses Jahres war eine Reise, die unser Dichter mit seinem Freunde Alexandre Theophilo während der Sommerferien nach Lissabon unternahm. Häufiger Theaterbesuch und die ersten italienischen Studien füllten die Zeit aus. Während dieses Aufenthaltes verliebte er sich in die Tochter seiner Wirtin. Ohne die ernsthaften Einwendungen seines Freundes wäre es fast zur Heirat gekommen.

Finanzielle Schwierigkeiten brachte auch das nächste Studienjahr, in dem G. D. die Lektüre italienischer Autoren fortsetzte und Geschichtsstudien trieb. Auch scheint er sich in diesem Jahre besonders eigener dichterischer Arbeit hingegeben zu haben. H. Leal berichtet, daß G. D. neben vielen Gedichten große Teile eines biographischen Romans geschrieben habe. *Memorias d'Agapito Goiaba* war der Titel. Leal hat im Jahre 1846 drei dicke Manuskriptbände davon gelesen; um aber Tatsachen, die darin geschildert werden, zu verhüllen und Personen, die noch am Leben waren, zu schonen, hat der Dichter den größten Teil vernichtet (1853). Nur einige Kapitel sind erhalten geblieben. Sie wurden in der Zeitschrift *Archivo*, die ab Februar 1846 in São Luiz (Maranhão) erschien, abgedruckt. Wir finden sie in den *Obras posthumas*.

Auch im dritten Studienjahre (1842/43) ist G. D. außerordentlich produktiv gewesen. Damals entstanden eine große Anzahl der *Primeiros* und *Segundos Cantos*, dazu die Dramen *Patkull* und *Beatriz Cenci*. Der Biograph weiß aus dieser Zeit neben der reichen Arbeit des Dichters auch von der Liebe zu einem conimbreenser Mädchen zu berichten. Nach seiner Angabe finden sich die Spuren dieser Leidenschaft in den Gedichten *A Innocencia*, *Amor! delirio — engano!*, in *Quadras da minha vida* und in den *Saudades á minha irmã*. Gleichzeitig machte er in der Umgebung von Coimbra, in Formozella, einer schönen geistreichen Dame den Hof. Auf dieses Doppelverhältnis scheint der Dichter in *Minha vida e meus amores* anzudeuten, wo er sich selber als flüchtigen Schmetterling, *inconstante vagando em mar de amores* bezeichnet.

Im Jahre 1843/44 begann G. D. mit den Studien der deutschen Sprache und Literatur. Ein Ereignis aus diesem Jahre verdient Beachtung. Sein Freund Theophilo ließ durch einen Bekannten einige Gedichte, die ihm Dias zugeschickt hatte, dem portugiesischen Dichter A. F. de Castilho vorlegen. Dieser war davon so entzückt, daß er die Gedichte (es waren die später veröffentlichten *O romper d'alva*, *O Indio* und die nachher vernichteten *Coral* und *Jacaré*) in der *Revista Universal Lis-*

bonense, deren Hauptredakteur er war, abdrucken lassen wollte. Das mußte Theophilo jedoch verhindern, da er Dias' Absicht kannte, alle seine Dichtungen zuerst in Brasilien zu veröffentlichen. Castilho hätte sie sicher mit einem Lobspruch begleitet, und so wäre G. D. schon drei Jahre vor der Anerkennung durch Herculano in derselben Zeitschrift mit Lob geehrt worden. Er ließ ihm den Rat zugehen, besonders die *Poesias americanas* weiter zu pflegen. In diesem Jahre wurde auch von einer Reihe junger Dichter die Zeitschrift *O Trovador* gegründet, in der sie ihre Verse veröffentlichen wollten. Dias — zur Mitarbeit eingeladen — ließ sich aber nur zur Herausgabe der *Innocencia* bewegen.

Wider Willen beendete der Dichter in diesem Jahre sein Studium in Coimbra. Er hatte seine Abschlußprüfungen bestanden, beabsichtigte aber, noch sein Dokorexamen abzulegen. Die Regelung einer Familienangelegenheit in Gerez zögerte sich jedoch so lange hin, daß die Immatrikulationsfrist nach seiner Rückkehr nach Coimbra abgelaufen war. Ohne Mittel von daheim und ohne Hilfe in Portugal beschloß er die Heimreise. Das war im Jahre 1845. Vorher unternahm er noch eine Reise, die ihn durch den Minho, über Tras-os-Montes und durch einen Teil von Galizien bis nach Pôrto führte; dort schiffte er sich zur Rückkehr nach Brasilien ein. Diese ganze Reise ist deshalb besonders erwähnenswert, weil während ihrer Dauer, vor allem bei seinem Aufenthalt in Gerez und Pitões, beinahe sämtliche *visões*, die Gedichte *A Escrava* und *Desordem de Caxias* und viele andere entstanden. Auf der Seefahrt und in Caxias dichtete er fast alle *Poesias americanas* und das Fragment *Meditação*.

Kurz und freudlos war der Aufenthalt in Caxias, wo er sich zunächst als Advokat niederließ. Die Enge des Provinzlebens drängte unsern Dichter bald weiter. Wir finden ihn 1846 in Rio de Janeiro mit der letzten Vorbereitung der *Primeiros Cantos* für die Drucklegung beschäftigt. Ihre Veröffentlichung war ein voller Erfolg. Während aber Begeisterung und Lob hohe Wellen schlugen, nagte der Dichter selbst am Hungertuche. Davon berichten die posthum von A. H. Leal veröffentlichten Sonette. Entbehrungen und seelische Depressionen verzehrten ihn. Als bescheidener Artikelschreiber für die Tageszeitungen *Jornal do Commercio* und *Correio Mercantil* verdiente er sich den nötigsten Lebensunterhalt, bis ihm endlich durch die Anstellung am Lyceu Provincial in Nietheroy Erleichterung widerfuhr.

Die wenigen Mußstunden waren mit weiteren dichterischen Arbeiten ausgefüllt. 1847 brachte er das Drama *Leonor de Mendonça* und 1848 die *Sextilhas de Frei Antão* heraus. Zwei Jahre später gründete er mit zwei Freunden die literarische Monatsschrift *Guanabara*.

Nun beginnt endlich auch sein äußerer Aufstieg. Er erhielt am Collegio de Pedro II die Lehrstühle für Latein und „Vaterländische Geschichte“.

In jener Zeit waren die Stimmen aus Portugal noch immer nicht ver-

stummt, die dem zur Selbständigkeit erwachten brasilischen Volke die Berechtigung, ein unabhängiges Staatswesen zu bilden, absprechen wollten. Bei den Bemühungen, dieses Recht aus der Geschichte, der geographischen Lage und den natürlichen Reichtümern Brasiliens zu beweisen, fanden die Regierungsstellen in G. D. einen intelligenten, sachkundigen und von tiefer Vaterlandsliebe beseelten Mitarbeiter. So wurde er 1851 mit der Aufgabe betraut, den Stand des Unterrichtswesens in den Nordprovinzen zu untersuchen und Mittel zur Verbesserung ausfindig zu machen. Gleichzeitig sollte er die öffentlichen und privaten Archive und Bibliotheken nach Dokumenten durchforschen, die für eine rein brasilische Geschichtsschreibung dienlich sein könnten. Der Bericht, den er über die Ergebnisse verfaßte, beweist, mit welcher Gründlichkeit er sie geordnet und in Zusammenhang gebracht hat³.

Nach seiner Rückkehr 1852 wurde er zum *Official da Secretaria d'Estado dos Negocios Estrangeiros* ernannt. Er heiratete in diesem Jahre D. Olympia da Costa, die Tochter eines angesehenen Schulmannes, Dr. Claudio Luiz da Costa. In frühem Alter starb das einzige Kind, ein Mädchen, das dieser Ehe entsproß. Die Vorgeschichte dieser Ehe, ihren unglücklichen Verlauf und ihr Ende schildert Humberto de Campos mit Belegen aus Briefen des Dichters an seine Freunde⁴.

Drei Jahre später (1855) beauftragte ihn die Regierung, eine Studienreise nach denjenigen Ländern Europas zu unternehmen, in denen das Schulwesen am besten entwickelt war; aus den dort üblichen Unterrichtsmethoden sollte er die herausfinden und besonders studieren, die sich am besten und leichtesten den brasilischen Verhältnissen angleichen ließen. In Portugal ergänzte er zunächst seine Nachforschungen über brasilische Geschichte vor der Unabhängigkeitserklärung, die er in den Nordstaaten begonnen hatte. Dann bereiste er Frankreich, England und Deutschland. In Leipzig ließ er bei Brockhaus im Jahre 1857 den Druck einer Gesamtausgabe der *Cantos* veranstalten. Den *Primeiros* waren 1848 die *Segundos* und 1851 die *Ultimos Cantos* gefolgt. Außerdem ließ er in demselben Jahre die vier ersten Gesänge der *Tymbiras* und den *Diccionario da lingua Tupý* erscheinen.

Die ersehnte Ruhe sollte G. D. auch nach seiner Rückkehr nach Brasilien noch nicht finden. Es war inzwischen auf Betreiben des Instituto Historico e Geographico eine großzügige Unternehmung zur Erforschung des Amazonasgebietes angebahnt worden, die sog. „Commissão das borboletas“. G. D. mußte jedoch wegen einer Erkrankung schon nach sechs Monaten die Expedition abbrechen, der er als Leiter der ethnographischen Untersuchungen zugeteilt war (1862). Die Ärzte ver-

³ Am 18. Aug. 1935 wurde in Rio durch das *Jornal do Commercio Um relatório inédito de Gonç. Dias* der Öffentlichkeit übergeben. — Der Dichter nennt es: *Instrucção publica nas provincias de Pará, Maranhão, Ceará, Rio Grande, Parahyba, Pernambuco e Bahia*.

⁴ Vgl. RABL XIV (1923) Nr. 27/28, Discurso no. III.

anlaßten ihn, zur Heilung seines Leber- und Lungenleidens nach Europa zu reisen. Auf dieser Fahrt geschah etwas Sonderbares. Zwischen Rio de Janeiro und Pernambuco starb auf dem Schiff, auf dem sich Dias befand, ein Passagier. Irgend jemand verbreitete in Pernambuco, während sich das Schiff auf dem Wege nach Le Havre befand, das Gerücht, der Verstorbene sei G. D., der sich als Schwerkranker eingeschifft hatte. Die Zeitungen waren mit Trauernachrichten erfüllt. Das Historisch-geographische Institut hob seine Sitzung auf, als die Trauerkunde eintraf. In der Hauptstadt und in anderen größeren Städten wurden Totenmessen gelesen; seine Familie legte Trauer an. Erst als sich Dias in scherzhaften Briefen als noch unter den Lebenden weilend meldete, wandelte sich die Trauer in Freude. Sie sollte aber nur von kurzer Dauer sein.

Dr. Joaquim Manoel de Macedo schildert in seiner Trauerrede⁵ die letzten Jahre des Dichters. Er berichtet von der völligen Mittellosigkeit, in die er dadurch versetzt wurde, daß ihn die Regierung nach der Überschreitung einer Urlaubsfrist seiner Ämter enthob, in die er erst wieder eingesetzt wurde, als die Kunde von seiner Not und seiner unheilbaren Krankheit in die Heimat drang. Ferner von dem Schmerz, den er über den Tod seines Freundes Odorico Mendes empfand, mit dem er gemeinsam nach Brasilien zurückkehren wollte. Und von seiner Sehnsucht, wenigstens in der Heimat zu sterben. Macedo weist darauf hin, welche Riesenarbeit Dias in den letzten Jahren, die er in Europa verbrachte, bewältigt hat, als habe er gewußt, wie wenig Zeit ihm noch zu Gebote gestanden hätte. In einem von Todesahnung erfüllten Briefe, den G. D. an seinen Freund Leal schrieb, ordnete er an, was mit seinen Manuskripten geschehen solle. Am 14. September 1864 trat er die Reise auf einem französischen Schiff an, das am 3. November angesichts des Hafens von Alcántara strandete. Die Aussagen über das Ende des Dichters sind verschieden. Die gerettete Mannschaft sagte aus, daß er bereits einige Tage vor der Katastrophe wie ein Toter in seiner Kabine gelegen habe und beim Scheitern des Schiffes schon nicht mehr am Leben gewesen sei. Nach anderen Aussagen sei beim Umschlagen des Schiffes der Hauptmast gebrochen und auf die Kabine, in der Dias gelegen habe, gestürzt. Vergebens wurde nach dem Leichnam und nach den Koffern, in denen sich die kostbare Arbeit dreier Jahre befand, gesucht.

So wurde G. D. sein letzter Wunsch versagt, in der geliebten Heimat ruhen zu können.

A. H. Leal hat in den *Obras posthumas* neben den Gedichten, die G. D. hinterlassen hat, auch einige seiner Prosaschriften herausgegeben. Wir finden unter ihnen die wenigen Fragmente des Romans *Memorias*

⁵ *Rev. Trim. do Instituto Hist. e Geogr. e Ethnogr. do Brasil*, Tomo XXVII (1864) *Discurso do orador, o Sr. Dr. Joaq. Man. de Macedo* (S. 403 ff.).

de Agapito Goiaba, einen *Um Anjo* benannten Artikel aus seiner journalistischen Tätigkeit, der vom 1. Mai 1849 stammt und in der 117. Nummer des *Correio Mercantil* erschien, und eine Reihe von Briefen an A. H. Leal mit dem Titel: *Viagem pelo Rio Amazonas* (Cartas do „Mundus Alter“).

Besondere Erwähnung verdienen noch vier Essays zur vaterländischen Geschichte:

1. *Reflexões sobre os Annaes Historicos do Maranhão* por Bern. Pereira de Barreto.
2. *Resposta á „Religião“*.
3. *Amazonas. (Se existiram amazonas no Brasil?)*
4. *O Descobrimento do Brasil por Pedro Alvares Cabral foi devido a um mero acaso?*

Der klare, schlichte und harmonische Prosastil unseres Dichters wird von seinen Landsleuten als einer der besten bezeichnet, der je in Brasilien geschrieben worden ist.

III. VERSDICHTUNG.

Wenn man die gesamte Versdichtung G. Dias' überschaut, wird man von keiner Überfülle, wohl aber von größter Mannigfaltigkeit überrascht. Ein großer Teil der Dichtungen wurde erst von A. H. Leal vier Jahre nach dem Tode des Dichters veröffentlicht. Zu seinen Lebzeiten waren in der Hauptsache nur seine *Cantos* bekannt. Sie begründen auch heute noch seine Bedeutung als Dichter.

Unter den Ursachen für den bescheidenen Umfang seiner Dichtung müßte als erste die Kürze seines Lebens genannt werden und damit in Verbindung die Tragik seines Todes. Denn mit dem Dichter selbst sanken eine Menge druckfertiger Manuskripte in die Fluten des Ozeans. Leal bezeugt aus Briefen, daß die noch unveröffentlichten zehn Gesänge der *Tymbiras*, die Übersetzung von Schillers *Braut von Messina* und andere in dreijähriger Arbeit entstandene Dichtungen, von denen der Dichter berichtet hatte, mit ihm auf dem Wege nach Brasilien waren. Leal spricht dabei die Vermutung aus, daß die Koffer des G. D. mit den Schiffstrümmern an Land gespült worden seien, daß sie in die Hafenstadt Alcántara gelangt seien, wo „sie in den Besitz jemandes gerieten, der sich eines Tages mit ihnen brüsten werde“ (Einleitung zu den *Obras posthumas*).

Ein weiterer Grund liegt wohl in der Strenge gegen sich selbst. Wiederholt heißt es in der Biographie, die Leal dem Dichter geschrieben hat, daß er manche Gedichte zerrissen habe; auch die Tatsache, daß er eine Reihe von Gedichten, die in den ersten Ausgaben erschienen waren, in der 2. (Leipziger) Ausgabe ausschied, scheint dafür zu sprechen. Sie tauchen erst in späteren Ausgaben wieder auf. Man findet unter den posthum veröffentlichten Dichtungen auch eine Anzahl, die nach den Jahreszahlen, die sie tragen, vor der Ausgabe der *Primeiros*, *Segundos* und *Ultimos cantos* entstanden sind, was ebenfalls für die kritische Musterung seiner Arbeiten spricht.

G. D. hat sich in beinahe allen Gattungen versucht. Im Drama und im Epos, im Roman und im Essay! Romanzen, Balladen, Hymnen, Elegien, Sonette und Lieder nach traditionellen Formen, Satiren, Voltas und Mottes glosados wechseln in bunter Fülle. Dazwischen tauchen Übersetzungen von Dichtungen aus der deutschen, französischen und spanischen Literatur auf¹.

¹ Vgl. S. 103.

a) Ausgaben.

Bei vielen Gattungen ist G. D. über Versuche nicht hinausgekommen. In guter Selbstkenntnis und mit sicherem Instinkt hat er gewußt, worin seine Stärke lag. Das beweist schon die erste Ausgabe seiner *Cantos*. Sie vereinigt in der Hauptsache lyrische, lied- und psalmenähnliche Gedichte; aber auch romanzen- und balladenähnliche Formen treten darin auf. Er teilt sie selbst in *poesias americanas*, *poesias diversas*, *visões* und *hymnos* ein. In der Vorrede rechtfertigt er zunächst den Titel *Primeiros Cantos*. Er hofft nämlich, daß es nicht die letzten sind, die er veröffentlicht. Was er über Motive und Gestaltung seiner Gedichte ausführt, soll später genauer dargelegt werden.

Die Krönung des reichen Beifalls, den sein Werk fand, war ein Artikel *Herculanos*, der unter dem Titel: *Futuro litterario de Portugal e do Brasil*. — *Por ocasião da leitura dos „Primeiros Cantos“ do sr. A. G. Dias* in der *Revista Universal Lisbonense* VII, 5 ff. im Jahre 1847 erschien. Der portugiesische Romantiker spendet darin dem Dichter höchstes Lob und unterstreicht die weitreichende Bedeutung des Gedichtbändchens für die zukünftige brasilische Literatur.

Zwei Jahre später, im Februar 1848, kamen die *Segundos Cantos* heraus. Ihnen stellt er als Prolog die Lobesworte *Herculanos* voran. Bis auf den zweiten Teil, der die *Sextilhas de Frei Antão* enthält, bilden sie, wie der Dichter auch in der Vorrede bemerkt, eine Fortsetzung der ersten; sie zeigen auch denselben Stil und enthalten wie sie *hymnos*, *visões*, *poesias lyricas e americanas*, *composições diversas e variadas*. Der zweite Teil der Vorrede beschäftigt sich mit den *Sextilhas*.

Die *Ultimos Cantos* aus dem Jahre 1850, ebenfalls in Rio erschienen, hat G. D. seinem Freund Dr. Alexandre Theophilo de Carvalho Leal gewidmet. Ein Brief an ihn bildet die Einleitung dazu. Während der Dichter in den beiden ersten Vorreden einen Blick in seine Werkstatt gewährt und die Ziele und Absichten seiner Kunst darlegt, zeigt er hier den seelischen Untergrund, auf dem seine bisherige Dichtung erwachsen ist, die er als erste Periode seines literarischen Lebens kennzeichnet. *Desejar e soffrer — eis toda a minha vida neste periodo*. Gegen Ende dieses Briefes verspricht er seinem Freunde, in derselben Weise fortzufahren, wie er durch ihn dazu angeregt und aufgemuntert worden ist. Aus dem Schluß wird ersichtlich, daß er seinem Freunde viel für seine persönliche Entwicklung zu verdanken habe. Diese Ausgabe unterscheidet sich nach der Art der Inspiration nicht von den früheren und hinsichtlich der Form nur insofern, als der epenähnlichen Gattung ein größerer Raum gewährt wird. Ferner finden sich darin zum ersten Male Übersetzungen.

Als der Dichter auf seiner Europareise 1857 nach Leipzig kam, ließ er bei Brockhaus eine Gesamtausgabe der *Cantos* unter dem Titel: *Cantos, collecção de poesias* erscheinen. Zum ersten Male begegnet im Titel der Name *Poesias*. Es wurden darin nur geringfügige Änderungen

in der Reihenfolge vorgenommen; eine Reihe (15) von Gedichten wurde ausgeschieden, an ihre Stelle aber 18 neue gesetzt. Zwei davon werden unter die *Poesias americanas* und *Hymnos* gereiht, während die 16 anderen vor die *Sextilhas* rücken als *Novos Cantos*. Diese (Leipziger) Ausgabe ist seinem Freunde Dr. S. Schür de Capanema gewidmet.

In derselben Gestaltung erschienen die 3. und 4. Ausgabe von 1860 und 1865 in Leipzig, nur mit dem Unterschiede, daß die vierte in zwei Bände zerlegt ist, und daß darin auch *O soldado hespanol* wieder erscheint; es ist ein Gedicht, das bereits in den *Primeros Cantos* die *Poesias diversas* einleitete. Über diese Ausgaben hat M. Nogueira de Silva interessante Enthüllungen gemacht, die aber, da sie rein verlagstechnischer Natur sind, für diese Untersuchungen ohne Belang sind². Eine 5. Ausgabe erschien Leipzig 1877 in zwei Bänden³.

In Rio wurde eine zweibändige Ausgabe als *Poesias de A. G. Dias* veranstaltet. Sie wurde von J. M. de Macedo sorgfältig durchgesehen und um mehrere früher veröffentlichte Gedichte und um die vier schon in Leipzig gesondert herausgegebenen Gesänge der *Tymbiras* vermehrt. Ein Erscheinungsjahr ist nicht angegeben. Da aber die der Ausgabe beigefügte Biographie des Dichters vom Conego J. C. Fernandes Pinheiro mit der Jahreszahl 1870 versehen ist, muß diese 6. Ausgabe um 1870 erschienen sein. Mir lag die von Garnier gedruckte, von J. N. Souza Silva veranlaßte 7. Ausgabe (s. d.) vor. Verdienstlich an ihr ist, daß darin alle Vorreden und auch der erwähnte Artikel von Herculano enthalten sind. Außerdem sind in ihr fünf Gedichte abgedruckt, die bis dahin nur im *Parnasso Maranhense* vorhanden waren. (*Sobolos Rios* [Übersetzung] von Lope de Vega; *Estancias*; *Canção* [Übersetzung] von H. Heine; *Sonetto*; *Á minha filha*).

Es hat dem Herausgeber viel Kritik eingebracht, daß er in der Absicht, Einheitliches zusammenzufassen, die von G. D. gegebene Reihenfolge in der Weise umstieß, daß er im ersten Band alle *poesias diversas* und *hymnos* und im zweiten Band alle *visões* und *poesias americanas* zu Gruppen zusammenstellte; dem zweiten Bande wurden außerdem *Analia*, *Os Tymbiras* und die *Sextilhas* hinzugefügt.

In derselben Anordnung hat der *Anuario do Brasil* eine neue Ausgabe veranstaltet⁴. Weitere mir bekannt gewordene Ausgaben sind in der Bibliographie aufgeführt.

Der größte Teil der Dichtungen, die A. H. Leal 1864 als *Obras posthumas* de A. G. Dias veröffentlicht hat, ist mit Jahreszahlen und dem Orte ihrer Entstehung versehen. Eine Reihe stammt aus den Jahren 1861/64; sie entstanden also erst nach der letzten, zu Lebzeiten des Dichters erschienenen Ausgabe (1860). Wir ersehen aus ihnen, daß

² M. Nogueira da Silva, *As edições alemãs dos „Cantos“ de G. Dias*, Nicteroy 1929.

³ Wie die 2.—4. Ausgabe bei Brockhaus verlegt.

⁴ Es wird viel über Ungenauigkeiten darin geklagt.

G. D. dem Versprechen, daß er seinem Freunde gab, treu geblieben ist, in der Weise weiter zu dichten, wie er begonnen hatte. Dafür sprechen auch die Satyren, *mottes glosados* und *voltas* (das sind eine Art Tanzlieder in alportugiesischen Formen), die Leal veröffentlicht. Von ihnen tritt nicht ein einziges in den *Cantos* auf.

Den zweiten Teil dieser posthumen Ausgabe bilden Übersetzungen. Leal berichtet einleitend, daß G. D. eine Sammlung von Übersetzungen vorbereitete, die den Titel *Echos d'Além-mar* tragen sollte. Er wollte dazu auch bereits vorliegende gute Übersetzungen ins Portugiesische aus fremden Literaturen verwenden, z. B. die Übersetzungen der *Voltaire*'schen Tragödien *Méropé* und *Tancredé* durch *Odorico Mendes* und den „Lockenraub“ *Popes*, den *F. P. I. Guimarães* übersetzt hatte. G. D. plante eine ganze Reihe von Bänden derartiger Übersetzungen bedeutender Dichter, und zwar sollten sie von brasilischen Dichtern und Gelehrten vorgenommen werden. Als Abschluß des ganzen Sammelwerkes gedachte er eine Studie beizufügen, die einen Vergleich der Sprachen und Literaturen der hauptsächlichsten lateinischen und germanischen Völker enthalten sollte, und in der er auch die literarischen Beziehungen der Portugiesen zu diesen Völkern herausarbeiten wollte.

H. Leal hat alle Übersetzungen, die er von G. D. besaß und diejenigen, die er von einem Mitarbeiter schon unter *Dias*' Papieren gesammelt vorfand, herausgegeben.

b) Anordnung.

Es erhebt sich die Frage, ob G. D. die von ihm vorgenommene Gruppierung seines Dichtwerkes nach bestimmten Richtlinien formaler oder inhaltlicher Natur vorgenommen hat.

Nach beiden Gesichtspunkten herrscht Einheitlichkeit in den *Sextilhas* und in dem Epos *Tymbiras*, wenn auch eine Einschränkung dahin zu machen ist, daß in den *Tymbiras* lyrische Partien vorkommen, die sich auch durch das Metrum aus dem Ganzen herausheben.

Eine einheitliche Linie verfolgt G. D. in den *Poesias americanas*. Sie ist geographischer Natur. Die darin auftretenden Gestalten und die Landschaften, die darin geschildert werden, entstammen seiner Heimat Brasilien. Bunter Wechsel herrscht dagegen in den Dichtungsgattungen. Lyrik mischt sich — in oft inniger Verschmelzung — mit Epik.

Am ehesten läßt sich in den *Hymnos* eine gewisse Geschlossenheit hinsichtlich der Inspiration erkennen. Die beiden: *Adéos, aos meus amigos de Maranhão* und *O meu sepulchro* passen allerdings nur ganz bedingt hinein. Man möchte sie eher unter den *Poesias diversas* vermuten. Dasselbe gilt für einige *Visões* (z. B. *Quadras da minha vida; Ao Dr. Duarte Lisboa Serra* und andere), die im übrigen einheitliche Züge tragen.

Wie schon die Überschrift ankündigt, können wir bei den *Poesias*

diversas auf reichliche Mannigfaltigkeit schließen. Es begegnen die verschiedensten Gattungen: balladenähnliche Dichtungen, Sonette, Elegien, Liedformen. Bei einigen hat sich der Dichter an herkömmliche altportugiesische Formen gehalten, wie sie in den *Cancioneiros* anzutreffen sind⁵.

G. D. begründet diese formale Verschiedenheit selbst in der Vorrede zu den *Primeiros Cantos*. Es heißt da: *Muitas d'ellas (poesias) não teem uniformidade nas estrophes, porque menosprezo regras de mera convenção: adoptei todos os rhythmos da metrificacão portugueza e usei d'elles como me parecêrão quadrar melhor com o que pretendia exprimir.*

So muß dieser Vielgestaltigkeit in der Form eine Vielgestaltigkeit des Gehalts entsprechen. Und in der Tat bringt G. D. den ganzen Reichtum seines Gefühls- und Gedankenlebens und die Vielseitigkeit seiner Interessen darin zum Ausdruck. Hier finden wir vor allem die Dichtungen, die von seinem Liebesleid, von seinem Liebessehnen und von den Enttäuschungen, die ihm die Liebe brachte, berichten. Alles Leid und alle Qual, die vielen Enttäuschungen seines Lebens, seine Traurigkeit und sein Heimweh, seine Heimat- und Vaterlandsiebe, seine schwärmerische Naturbegeisterung haben in den *Poesias diversas* ihren Niederschlag gefunden. Sie enthalten auch Gedichte geschichtsphilosophischer und weltanschaulicher Prägung; auch Themen aus der Bibel, Märchen und Balladenstoffe sind darin verwendet. Einige von ihnen könnten ebenso gut unter die Hymnen und Visionen gereiht werden.

Aus dieser Überprüfung erhellt des Dichters Willkür in der Anordnung. Daß er sich ihrer bewußt war, geht aus der Vorrede hervor: *Não teem (as poesias) unidade de pensamento entre si, porque forão compostas em épochas diversas — de baixo de céu diverso — e sob a influencia de impressões momentaneas. Forão compostas nas margens viçosas do Mondego e nos píncaros ennegrecidos de Gerez — no Douro e no Tejo — sobre as vagas do Atlantico, e nas florestas virgens da America.* Und in dem Prolog zu den *Segundos Cantos* heißt es: *... acceito a inspiração quando e donde quer que ella me venha; da imaginação ou da reflexão, da natureza ou do estudo, — de um argueiro ou de uma chronica, é me indifferente: publico-as, se me agradão; rasgo-as se me desprazem.*

c) Versuch einer Gliederung.

Wenn wir nun an die nähere Betrachtung der gonçalvinischen Versdichtung gehen, müssen wir angesichts der Willkür, die der Dichter in der Anordnung walten ließ, selbst eine Gruppierung vornehmen. Das kann nach verschiedenen Gesichtspunkten geschehen.

Eine scharfe Trennungslinie ließe sich ziehen, wenn man vom rein geographischen Gesichtspunkt aus die Dichtungen, die amerikanische Stoffe behandeln, der ganzen Gruppe derjenigen gegenüberstellte, die dann übrig bleiben. Das würde aber bei der Reichhaltigkeit wenig befriedigen.

⁵ Vgl. dazu José Ant. de Freitas, *O lyrismo brasileiro*, Lisboa 1877.

Ebenso könnte eine mehr äußere Scheidung in dem Sinne vorgenommen werden, daß die Gedichte, in die der Dichter seine Person verflucht, denen gegenüber gestellt werden, die nicht in diesem Sinne subjektive Färbung tragen. Dabei würden sich zahlenmäßig nahezu gleiche Gruppen ergeben.

Zu einem besseren Ergebnis würde eine auf den Inhalt bezogene Einteilung führen. Dabei ergäben sich etwa folgende Gruppen:

1. Dichtungen biographischen Inhalts.
2. G. D. als Dichter der Natur.
3. G. D. als nationaler Dichter (als solcher behandelt er zeitgenössische Themen und besonders den Urbewohner Brasiliens).
4. Reflektierende und religiöse Dichtung.
5. Gelegenheitsdichtung.

Dabei würde man jedoch in keiner Weise den Dichtungsgattungen gerecht. Sie drängen aber entschieden nach Beachtung. Eindeutig und klar hebt sich die Epik des Dichters von seiner Lyrik ab.

So ergibt sich als umfassendste Gruppierung die folgende:

1. Lyrik.

- a) Gedichte biographischer Art, in denen die Schwere des Lebens und Gedanken über Leid und Tod zum Ausdruck kommen; dazu gehört auch die große Zahl von Liebesgedichten.
- b) Naturdichtung.
- c) Dichtungen religiösen Charakters.

Zu den Gedichten dieser ersten Gruppe gehören die meisten der *poesias diversas*, einige *hymnos* und *visões*.

2. Epische und epenähnliche Dichtung.

- a) Die *poesias americanas* (durch die Einheit des Stoffes zu einem Zyklus gebunden).
- b) *Os Tymbiras*.
- c) *Analia*.
- d) Kleinere Dichtungen aus den *poesias diversas*, die balladenähnliches Gepräge tragen.
- e) Die *Sextilhas de Frei Antão*.

3. Reflektierende Dichtung.

- a) Gedichte, in denen G. D. den Gedanken über seine Kunst und die Aufgaben des Dichters Ausdruck verleiht.
- b) Sozialphilosophische Gedichte.
- c) Gedichte religiös-ethischen und moralisierenden Charakters.
- d) Patriotische Dichtungen.
- e) Gedichte aus besonderen Anlässen.

Der größte Teil dieser Dichtungen findet sich in den *hymnos* und *visões*; einige aus den *poesias diversas* gehören auch dazu.

A. LYRIK.

1. Biographische Dichtung.

a) Leid, Sehnsucht und Tod.

Wenn man die lyrischen Gedichte unseres Dichters gelesen hat, steht man unter dem Eindruck, daß sich in ihnen ein Mensch abgebildet hat, der nach einer kurzen, unbekümmerten Jugendzeit sehr früh schweres Leid erfahren hat. In den beiden Gedichten *Soffrimento* und *Espera* geht er dem Gedanken nach, daß das Leiden allen Menschen gemeinsam ist. Im ersten klagt er, daß sein Leben friedlos und ohne Liebe empfangen zu haben vergangen ist. Während aber in *Soffrimento* das körperliche Gebrochensein besonders tief empfunden wird, ehe die antithetisch eingeführte Wendung eintritt, die in der tröstenden Erkenntnis beruht, daß sich ihm durch die Erhebung der Seele zu Gott das Reich des Friedens enthüllt, weist der Dichter in *Espera* gleich in der zweiten Strophe darauf hin, daß auch Lichtpunkte im Leben vorhanden sind. Damit ist ein Verlauf angedeutet, der über die vom Dichter in *Soffrimento* gewonnene Erkenntnis hinausweist. Hiobische Ergebenheit quillt aus dem Wissen, daß vom Maß des Leidens das Maß der göttlichen Gnade abhängt, daß Gott Leid und Freude zumißt und das Leben unter seinem Schutze steht. In der letzten Strophe des Gedichts *Espera* gleitet G. D. von der allgemeinen Betrachtung auf sich selbst, den *viajor perdido na floresta á noite*, über und schließt mit dem Bekenntnis, daß er die göttliche Führung in sich fühlt.

Diesen Grundton des Leidens vernehmen wir auch in einer Reihe biographischer Gedichte, in denen der Dichter Ausschnitte und entscheidende Wendepunkte seines Lebens wiedergegeben hat, die einen dauernden, tiefen Eindruck hinterlassen haben; in ihrer Gesamtheit bewirken sie die tiefe Traurigkeit, die immer wieder zum Durchbruch kommt.

Da ist zunächst das erste Gedicht aus der Gruppe, die er *Saudades* benennt: *Á minha irmã*. Es besteht aus fünf ungleichen Teilen und ist von Portugal aus an seine zärtlich geliebte Schwester gerichtet. Einleitend gesteht der Dichter in einer Anrede, welch großen Einfluß sie — ohne es zu wissen — auf ihn ausgeübt und wie sie ihm Trost und neue Lebenskraft durch ihre eigene Jugend übermittelt hat. Im zweiten Teil spricht er von der kurzen Trennung und von dem „namenlosen Schmerz“ (*dôr que não tem nome*), den er über den Tod seines Vaters empfand, und von der Sorge um seine Zukunft, die in ihm dabei aufsteigt. Aus dem dritten Teil erfahren wir, wie schwer er sich von der Heimat trennt, die er zum zweiten Mal verläßt, und wie sich seiner schon auf der Reise das Heimweh bemächtigt. Die Gewißheit, daß sie in der Heimat zurückbleibt, hinterläßt in ihm einen Gedanken des Trostes. Das verzehrende Heimweh, das ihn quält, wenn er die weite Entfernung von der Heimat bedenkt und sich den Unterschied zwischen

der kahlen und rauhen Winternatur und dem Vaterlande *de luz e das flôres* mit seiner Eigenart und Schönheit vergegenwärtigt, führt G. D. mit anschaulichen Bildern im 4. Teil aus. Er empfindet die Qual des Heimwehs noch in verstärktem Maße als *forasteiro* und Verlassener — und bei der schwachen Hoffnung auf Heimkehr. Wir hören dann noch von einer heftigen Liebe und von dem tiefen Schmerze über ihren jähen Bruch. Im Schlußteil geht G. D. auf die Verhältnisse seiner Familie ein. Ihre Bande sind schon von seiner Jugend an zerrissen; als Ursache gibt er die Heirat seines Vaters mit einer anderen Frau, die nicht seine leibliche Mutter ist, zu erkennen. Er beklagt, daß ihm dadurch der Segen des Elternhauses für immer vorenthalten bleiben wird: *Um tufão me expellio do patrio ninho. / As tardes dos meus dias borrascosos / Não terei de passar, sentado á porta / Do abrigo de meus páes, ... /* Dazwischen webt er die Klage, daß er eine eigene Häuslichkeit entbehren muß.

Tiefster Pessimismus beherrscht auch das Gedicht *Desalento*. Leiden und Kämpfen bilden den Inbegriff seines Lebens. Die Lichtblicke bringen ihm keinen Trost, sondern lassen das Leben — wie Blitze die Nacht — nur noch „häßlicher“ erscheinen. Die Gegenwart erfüllt ihn mit Lebensüberdruß, da Verleumdung, vaterlandslose Gesinnung und Schmeichelei alles edle Fühlen ersticken. Die Erinnerung an die Vergangenheit zeigt ihm nur Gräber. Seine Jugendträume und -sehnsüchte, die auf Ruhm und Fortschritt gerichtet waren, erweisen sich als trügerische Illusionen und eitle Schemen. Getäuschte Hoffnung, unklare Gegenwart und dunkle Zukunft lenken den Blick auf den Tod. In dieser Welt sieht sich der Dichter *qual viajor, vago perdido* wandern; er beklagt seine Armut und Verlassenheit und fühlt sein Leid in verstärktem Maße, wenn er an die Länge seines Lebens und dessen langsamen Ablauf denkt. Als einzige Hoffnung bleibt ihm der Wunsch auf ein baldiges Ende.

In diesem pessimistischen Erguß, der sichtlich unter dem Einflusse romantischer Weltschmerzstimmung steht, hat G. D. zwei Tatsachen verschmolzen, unter denen er — wie aus dem Gedicht hervorgeht — bis zur Erschöpfung leidet. Daß er in seiner Armut Unterstützungen von seinen Landsleuten annehmen mußte, um seine Studien zu beenden, erfüllte ihn mit quälendem Unbehagen, das er vielleicht als tiefempfindender Dichter und kränklicher, deshalb doppelt empfindlicher Mensch übertrieben fühlte.

In der 11. u. 12. Str. heißt es: *amigo lume / Não me convida ao longe; / E ao sentar-me na mesa dos estranhos, / Digo: ... / Mal aceito conviva me despeço! ...* Und dann die Aussichtslosigkeit seines Bemühens, Jugendträume zu verwirklichen (Str. 2), die wohl vor allem darin bestanden, sich aus der mehr als bescheidenen Kleinheit der sozialen Verhältnisse, in die er hineingeboren wurde, herauszuarbeiten.

In trüber Resignation beklagt er dieselbe Enttäuschung in *Desesperança*, wo er bekennt, daß er von frühester Jugend an ein angstvolles, liebeleeres

Leben gewöhnt ist. In der berühmt gewordenen 4. Strophe nennt er die Natur Brasiliens seinen einzigen Trost, der ihm verbleibt: *Que me resta na terra?*— / *Estas flôres ... Estes céos do gigante Brasil* (s. S. 49). Dann wendet er, von Todessehnsucht erfüllt, den Blick auf das Jenseitige, wo er sein hohes Streben verwirklicht sehen und die ersehnten Ideale und die Wesen finden wird, denen sein reines Lieben gilt.

Zwei Linien setzen in diesem Gedichte an, die für spätere Betrachtungen von Bedeutung sind: die Zuflucht, die er in der Natur findet und das rein auf das Seelisch-Geistige gerichtete Streben seiner Liebessehnsucht.

Einen zusammenfassenden Überblick über die Schwere seines Lebens mit den Enttäuschungen, die ihn zur Verzweiflung führen, hat G. D. in dem Gedicht *Miserrimus* gegeben. Er faßt seinen gesamten Lebensweg ins Auge, wie er bisher verlief, und wie er nach seiner Vorstellung sein Ende finden wird. Wieder hören wir von der kurzen, heiteren Jugendzeit, in der er das Verlangen nach Liebe und Ruhm nährte, von dem mutigen, stürmischen Beginn seiner Lebensreise und den Hindernissen, die das Vorwärtsdringen mehr und mehr erschwerten, bis er endlich, allein, ohne Hilfe erwarten zu können, den Entbehungen erliegt. Vorübergehende Linderung seines Leidens bringt ihm die Liebe; aber die Enttäuschung, die er dabei erlebt, führt ihn zur Verzweiflung und in den Tod. Das faßt er in ein besonders drastisches Bild. Wir sehen den Wanderer, für den er sich in dem ganzen Gedicht ausgibt, in Abgründe stürzen, bei den Toten Ruhe suchen und einsam am Wege verenden. Ein zufällig Vorübergehender rollt den zerfallenden Kadaver mit dem Fuß in den Graben, wo ihn die langsam nachbröckelnde Erde begräbt. — Als ob die Natur es wäre, die ihm den letzten Dienst erweist!

Diesen Überblick über sein enttäuschungsreiches Leben mit dem pessimistischen Blick in die Zukunft umrahmt G. D. mit Betrachtungen, die in allgemeiner Fassung die Grundgedanken, die er im Mittelstück konkretisiert, wiedergeben mit der Schlußfolgerung, die in der nie wieder zu neuem Leben erwachenden Hoffnung besteht, und in der Negierung der Freundschaft und Liebe bis zu der Erklärung, daß alles — Schmerz und Wonne, Lachen und Weinen — eitel ist, — außer dem Tod.

Noch andere Erlebnisse lassen sich in der gonçalvinischen Dichtung als Quellen für seine Eingebung aufdecken, die den Stempel der Trauer und des Schmerzes tragen.

Der Schmerz über den Tod seiner Tochter findet ergreifenden Ausdruck in dem inhaltlich einer Elegie ähnlichen Gedicht *Á minha filha*. Eine Stimme in seinem Blut mag den Dichter an die indianische Sitte erinnern haben, daß die Indios die Asche ihrer Toten mit sich führen. Damit leitet er das Gedicht ein und bereitet so die darauf folgende Klage vor, daß er heimatlos wie ein Indio umherirrt und die letzte Ruhestätte seiner Tochter nicht kennt. Das Gedicht reiht sich nach der

Tiefe der Empfindung würdig in die Gruppe der Dichtungen ein, in denen ein Malherbe (*A. M. Du Périer*) und ein Victor Hugo (*A. Villequiers*) den Tod ihrer Töchter beweinen. Hugoisch ist es besonders auch in der kindlichen Haltung Gott gegenüber, die sich bei G. D. so äußert, daß er nach seinem Tode sein Kind zum Fürsprecher für sich machen will, um die Erfüllung seiner Bitte zu erlangen, wenigstens im Jenseits bei ihm bleiben zu können.

Von dem vielleicht am tiefsten empfundenen Leide sprechen die *Estancias*, mit denen G. D. sarkastisch die Zurückweisung beantwortet, die ihm von einer Dame, die er zur Frau begehrte, zuteil wurde wegen seiner niedrigeren rassischen und sozialen Herkunft: *É tua casa no sangue tão clara, / Que eu me honrasse de unir-me contigo?* und *O meu nome, que engeitas vaidosa / Que de illustres avós não herdei, / Cobre ao menos pobreza orgulhosa, / Que eu contigo jamais partirei.*

Wie tief G. D. im letzten Winkel seines Lebens unter dem Eindruck eines anderen Erlebnisses gestanden und gelitten haben muß, geht aus dem Gedicht *Ainda uma vez — adeus!*⁶ hervor. In einer Rede, die Humberto de Campos zur Jahrhundertfeier unseres Dichters hielt, die die Academia Brasileira de Letras am 10. August 1923 veranstaltete, lesen wir⁷, daß es sich bei diesem Erlebnis um die Liebe des Dichters zu einem Maranhenser Mädchen handelt, das er schon lange vor seiner Hochzeit (1852) kennen gelernt, im Stillen verehrt und nie vergessen hatte. Als der Dichter später nach der Lösung seiner unglücklichen Ehe und vor seiner großen Europareise nach São Luiz kam, sah er die ehemalige Angebetete im Theater und wurde auch von ihr erkannt. Er erfuhr von ihrer unglücklichen Ehe. Da war die Geburtsstunde für das Gedicht gekommen, das H. de Campos „o maior grito de alma, sahido, até hoje de um coração, no Brasil!“ nennt.

Das Gedicht stellt eine zermarternde Selbstanklage des Dichters dar, in der er sich für ihrer beider Unglück verantwortlich macht, das er — wie er versichert — hätte abwenden können. Er erinnert — als wollte er seine Schuld mindern — an die *feros corações*, die ihn zum Verzicht zwangen und ihn seine Bemühungen, sie zu erringen, aufgeben ließen in dem Glauben, sie vor dem Lästermund der Öffentlichkeit zu schützen und ihr so auch zu besserem Glück zu verhelfen. In verzweifelten Aufschreien bekennt er seinen Irrtum, der ihm um so schwerer erscheint, als er nicht nur das Gegenteil erreichte, sondern auch der göttlichen Vorsehung vorgriff, die sie beide vielleicht ab eterno für einander bestimmt hatte. Mit bitterem Hohne verdächtigt er sich, den Tugendhelden gespielt haben zu wollen. Zuletzt wirft er sich selbst sein eigenes Elend vor, das er dadurch verschuldet hat, und nimmt Abschied für immer in der Gewißheit, nicht einmal als Toter unter den

⁶ Es ist zum ersten Male in der bei Brockhaus veranstalteten Ausgabe zu finden.

⁷ RABL XIV (no 27/28).

Lieben seiner Heimat verbleiben zu dürfen, und mit der Bitte um ihr Mitleid, wenn sie einst seine Verse *d'alma arrancados, d'amargo pranto banhados, com sangue escriptos* lesen wird.

Höchstwahrscheinlich beziehen sich auch die Verse *Como! És tu?* auf dasselbe Erlebnis. Sie wurden erst in den *Poesias posthumas* veröffentlicht; als Ort der Entstehung ist Manáos und als Datum der 25. Juni 1861 angegeben. In dem Gedicht spricht G. D., von Tränen übermannt, seine Glückwünsche am Tage der Hochzeit aus und erhebt gegen sich selbst die Anklage, ihr das Beispiel gegeben zu haben.

Das sind in großen Zügen die Erlebnisse, die sich mit Sicherheit aus seinen Gedichten herauschälen lassen, und die in ihrer Gesamtwirkung einen großen Teil der unendlichen Traurigkeit und Melancholie hervorrufen, die in der gonçalvinischen Dichtung auf Schritt und Tritt begegnen, bald als mitschwingender Unterton, bald ursächlich die Eingebung eines Gedichtes bedingend, wieder in anderen durch die leiseste Enttäuschung zu schwärzestem Pessimismus anwachsend.

Aus der oben erwähnten Dichtung an seine Schwester geht bereits hervor, wie schwer ihm der Abschied von ihr, von der Kindheit und von allem wurde, was ihm lieb geworden war; er spricht von der großen Sehnsucht (*saudade!*), die ihn bei der Erinnerung erfaßt.

Der Beginn seiner zweiten Reise nach Portugal, am 2. Mai 1830, ist der Anlaß zu dem Abschiedsgedicht *Adéos*, das G. D. an seine Freunde richtet, die in Maranhão zurückbleiben. Er bekennt, wie er mit Widerstreben, mutlos, ohne Selbstvertrauen, jedoch von einer *força occulta, irresistivel* verfolgt, zur Fahrt ins Ungewisse getrieben wird. Das Gedicht trägt im ersten Teil die Kennzeichen eines Erstlingswerkes an sich. So ist zum Beispiel das Bild, das die Flüchtigkeit der Spuren, die er hinterläßt, veranschaulichen soll, ganz unvermittelt eingefügt, ganz im Gegensatz zu der in späteren Gedichten zu beobachtenden Meisterschaft, mit der alles zu einem Guß gestaltet wird. Der zweite Teil muß schon aus dem Grunde, daß die Stimmung, die ihn beim Abschied beherrscht in die Vergangenheit gesetzt ist, zu einem späteren Zeitpunkt entstanden sein. Überzeugend wirkt die Klage über sein Schicksal.

Es wäre unverständlich, wenn ein Mensch, dem der Abschied von der Heimat und von geliebten Menschen so schwer wurde, in der Ferne nicht unter Heimweh und Sehnsucht um so stärker leidet, je feinfühlicher er ist, je stärker er die Heimat liebt, und je weniger angenehm der Aufenthalt in der Fremde ist, wie es bei G. D. zutraf. So kehrt denn auch dieses Sehnsuchtsgefühl, die *saudade*, in seiner Dichtung häufig als mitschwingender Unterton oder auch als Hauptmotiv wieder.

Im vierten Teile der Hymne „An den Abend“ bezeichnet der Dichter die Abendstunden als die Zeit, in der die *saudade* das Herz dessen, *que anda errante*, am meisten quält. Zur Veranschaulichung ihrer peinigen Wirkung gebraucht er dabei das Bild von stechenden, spitzen Dornen, *varando o coração de um lado a outro*. Wenn wir dann in der Er-

klärung, was die *saudade* eigentlich sei, hören, daß diese Pein weder Schmerz noch Verzweiflung bereitet, sondern daß ihr vielmehr bei der Erinnerung an die Vergangenheit trostspendende Kraft und Vergnügen innewohnen (*um quê de triste / Que ri ao coração, chamando aos olhos, / Tão espontaneo, tão fagueiro pranto, / Que não fôra prazer não derramal-o*), so kompliziert sich diese Seelenregung in einem solchen Maße, daß sie für den Nichtbrasilier schwer begreiflich und kaum definierbar wird. G. D. bezeichnet sie selber als ein typisch brasilisches Gefühl, wenn er in *A sua voz* (3. Abschnitt) sagt: *Os dois mais puros sentimentos nossos — / A saudade e o amor, — ...*

In dem Gedicht *Saudade* fügt der Dichter zu den bereits erwähnten Eigenarten hinzu, daß sie, die *bella flor*, auf dem Boden der Traurigkeit erblüht. Im Hinblick auf die unsichere Gegenwart und die verschleierte Zukunft sei sie, *a rainha do passado*, das einzig Beständige. Mit dem Wunsch, daß er bis über den Tod hinaus von ihr beherrscht werden möge, verstärkt er am Schluß noch einmal seine grenzenlose Heimatliebe⁸.

Eine vollkommene Gestaltung des Sehnsuchtsgedankens ist G. D. in dem „Lied aus der Verbannung“ (*Canção do exilio*) gelungen. Es ist unter die *Poesias americanas* eingereiht und in Coimbra im Jahre 1843 entstanden. Der Dichter läßt, von Sehnsucht ergriffen, seine Gedanken in die Ferne und in die Vergangenheit schweifen. Die umgebende Natur erfüllt ihn mit Heimweh und fordert ihn zum Vergleich der Wirklichkeit mit dem Erinnerungsbild heraus, das er von seiner Heimat im Herzen trägt. Aus der Vergangenheit tauchen zuerst zwei

⁸ Selbst gebildete Brasilier konnten dem Verfasser auf die Frage nach dem Wesen des *saudade*-Gefühls keine befriedigende Auskunft geben. — Um dem Verständnis der *saudade* näherzukommen, die peinigende Qual und „süßes“ melancholisches Vergnügen zugleich einflößt, muß zweifellos die Struktur des brasilischen Volkes mit ins Auge gefaßt werden. In jedem der drei Faktoren, aus denen es sich zusammensetzt, im Portugiesen, Afrikaner und Indio ist das Sehnsuchtsgefühl tief verwurzelt, wenn auch in verschiedener Schattierung (vgl. dazu Ulysses Paranhos, *Ensaos, discursos e conferencias*, São Paulo 1917, I. *Os factores da nacionalidade brasileira*). Von Heimweh ist der freiwillig oder unfreiwillig ausgewanderte Portugiese ergriffen. Der Ruf des Blutes läßt den Afrikaner sich nach seiner Heimat sehnen, der er gewaltsam als Sklave entrissen wurde. Der Indio sehnt sich nach seinem freien Leben und seiner Natur zurück, die er unter dem Druck der eindringenden Weißen aufgeben mußte. G. D. vereinigte blutmäßig alle diese drei Faktoren in sich. Er mußte also neben anderen Verknüpfungen körperlicher, seelischer und geistiger Art, die dadurch entstanden, dieses allen drei Rassen verwandte Gefühl besonders verdichtet in sich tragen. Es wird noch davon zu sprechen sein, in wie hohem Maße G. D. durch seine Geburt dazu befähigt wurde, die Verkörperung des so uneinheitlichen brasilischen Volkes zu werden. — Den zahlreichen Abwandlungen des *saudade*-Motivs in der spanischen und portugiesischen Literatur geht zuletzt Karl Voßler nach, wobei er unter anderem auch hervorhebt, daß die *saudade* als die „liebenswerteste Eigenart“ der (portugiesischen) Nation zu bezeichnen ist. — Vgl. K. Voßler, *Poesie der Einsamkeit in Spanien*. Sitzungsber. d. bayr. Akademie d. Wissenschaften, Jg. 1935, H. 7.

Lebewesen aus seiner Heimatnatur empor, die beides — Wirklichkeit und Erinnerung — voneinander unterscheiden, *a palmeira* und *o sabiá* (die Palme und der Sabiá, ein der Amsel ähnlicher Vogel). Das Bild rundet sich mehr und mehr, je tiefer sein Geist in die Vergangenheit hinabtaucht. In dem Grade, wie er die Farben des Erinnerungsbildes auffrischt, wächst seine Sehnsucht, die Heimat wiederzusehen. Ihre Einzigartigkeit macht der Dichter noch eindringlicher mit Behauptungen, die die Unvergleichbarkeit noch anderer aufsteigender Erinnerungselemente, des Himmels mit seinen Sternen, der Täler mit ihren Blumen, der Wälder mit ihrem Lieben und Leben, aussprechen. Zu demselben Zweck betont er auch die stärkere Intensität des Gefühls, das ihn in einsamer Nacht überkommt, wenn er sinnend seinen Gedanken freien Lauf läßt. Diese Erkenntnis, die durch das Heimweh neu ins Bewußtsein zurückgerufen und vertieft wird, erweckt in ihm das tiefe Sehnen, seine Heimat wieder zu sehen; dieser Wunsch ist in gebetsähnlicher Weise in den Schluß des Liedes gelegt. G. D. arbeitet mit erstaunlich wenigen und einfachen Mitteln. Ein einfacher Inhalt, der in einfache Sprache ohne jeglichen attributiven Schmuck gehüllt ist, wird in wenig veränderter Form hin- und hergewendet und ist dabei innerlich immer auf die unvergleichliche Schönheit des Glanzes und der Farben der Heimat mit ihrem Lebens- und Liebesüberschwang zentriert. Einleitend und abschließend ertönt wie ein Fanfarenruf — triumphierend die Einzigartigkeit betonend —:

*Minha terra tem palmeiras
Onde canta a sabiá!*

Mit der *Canção do exílio* hat G. D. seinem Vaterlande ein symbolisches Geschenk und ein heiliges Vermächtnis hinterlassen. Es spricht durch sich selbst ohne weitere Erklärung die *mais fortes* und *mais puros* Gefühle aus, um die als Pole das Innenleben des Brasiliers kreist, die Sehnsucht und die Liebe, die hier auf das Vaterland gerichtet ist, auf dessen Schönheit und Größe er so stolz ist.

So ist es zu verstehen, daß dieses Lied zum Volkslied geworden ist, das jedes Kind in der Schule lernt. Es hat zahlreiche Vertoner, Übersetzer und Nachahmer gefunden. Ferdinand Wolf fügt in einer Anmerkung (S. 179) hinzu: „La profondeur du sentiment et la simplicité classique de ce morceau rappellent en effet le poète qui a fourni l'épigramme. (Elle est tirée de Mignon de Goethe).“⁹

In allen den bisher erwähnten Gedichten (außer in *Estancia*) verwebt G. D. in irgendeiner Form den Gedanken an den Tod. In der *Canção do exílio* wünscht er, daß er vor seinem Tode seine Heimat nochmals sehen möchte. In den anderen sieht er im Tod den Erlöser von Bitternis und Enttäuschungen seines Lebens. Die Reihe von Dichtungen dieser Art läßt sich um eine große Anzahl vermehren.

⁹ F. Wolf, *Le Brésil littéraire*, Berlin 1863.

In *O meu sepulchro* legt er sich die Frage vor, ob er nach dem Tod glücklicher sein werde. Daran knüpft er, der vom Glück so nachteilig behandelt ist, zunächst allgemeine Betrachtungen über die Macht des Todes, die alle Unterschiede ausgleicht, um daran anschließend seine ganz persönliche Einstellung darzulegen. Im Gegensatz zu der Todesfurcht der *felizes do mundo* empfindet der Dichter beim Anblick der Gräber Freude. Er heißt die *hora do passamento* als *momento mais santo, o mais solemne* geradezu willkommen. Er versetzt sich in diesen Augenblick und sieht, wie sich ihm der Sinn des Lebens enthüllt. In einer Art pantheistischer Verzückung erlebt er Sympathie und Einklang mit der ganzen Natur, und in der Erkenntnis, daß weitere Perspektiven sich eröffnen, sieht er Illusionen und Hoffnungen und alles irdische Streben zerstreuen. Wenn er dann sein Nachleben ins Auge faßt, so bekümmert ihn, „den Wanderer, dessen Spuren der Staub überdeckt, den er auf der staubigen Lebensstraße aufwirbelt“, nicht der fehlende Ruhm der Nachwelt, wohl aber das Fehlen der Tränen. Ohne jedoch länger bei diesem Gedanken zu verweilen, versetzt er sich wieder in die Natur und findet im Tau und Regen Ersatz. Dazu bietet ihm die Gewißheit Trost, daß keine üble Nachrede seine Grabesruhe stört, und daß sich Haß, den er durch Kränkung anderer verdient haben könnte, in Mitleid wandelt. Mit der Bitte um Aufnahme ins himmlische Vaterhaus schließt das Gedicht.

In diesen 190 Elfsilblern, die G. D. zuerst in den *Ultimos Cantos* (1851) erscheinen ließ, fällt das Fehlen jeglicher Sentimentalität auf. Abgeklärt und unverbittert blickt der Dichter auf *largos annos de antigo sofrimento* zurück. Der Tod, der ihn in innigsten Kontakt mit der Natur bringt, erscheint ihm wie naturgesetzmäßige Erfüllung und als Anfangspunkt zu neuem Sein. Dabei fließt pantheistisches Fühlen mit frommer Christengläubigkeit ineinander. Gewiß liegt der Dichtung das Denken an den eigenen Tod als inspirierendes Moment zugrunde. Zu ihrer Gestaltung verwendet er einige Reminiszenzen aus mittelalterlichen Todesliedern, wie sie durch die Romantiker wieder in Schwang kamen. Das zeigen vor allem die Verse, in denen von dem schnell verfallenden Leichnam die Rede ist, sei er nun in *amplas boas de velludo* oder in die *mortalha exigua* gehüllt oder diejenigen, in denen er ausspricht, daß Todesruhe ebenso gut unter dem *pomposo mausoléu* wie in dem *tumulo de oéspedes, que s'ergue junto a estrada* gefunden wird.

Die hier aufgezeigten Linien führen durch eine ganze Reihe von Gedichten, die zum Teil anlässlich besonderer Todesfälle entstanden sind oder den Tod zum Grundthema haben. Folgende fünf Gedichte beziehen sich auf solche Einzelfälle:

Nenia á morte do principe imperial o Senhor D. Pedro (die dem Kaiser gewidmet ist), eine Grabinschrift: *Sobre o tumulo de um menino*, *Epicedio*, *A morte prematura* und *Ao Dr. João Duarte Lisboa Serra*. Die letzten drei knüpfen an den Tod der Schwester eines Freundes an, dessen Namen das letztgenannte Gedicht als Titel trägt.

Der Tod dreier junger Menschen war es, der den Dichter zu diesen fünf Todesgesängen veranlaßt hat. Es sind keine Klagelieder. Der Tod erscheint wie die Unterbrechung einer Entwicklung, und zwar an dem Punkte, wo sie den Gipfel ihrer Schönheit erreicht hat. Zur Veranschaulichung, daß dem Tod eher eine Heiterkeit anhaftet, die nicht zum Weinen Anlaß gibt, verwendet G. D. zarte und flüchtige Bilder aus dem Naturreich. Er sagt z. B. *Morreste, como a folha verde e linda, ... bem como uma flôr ainda em botão cortada, ... como a onda quando, mal formada, nos frisos do areal murmura, ... (Nenia)*; oder er vergleicht den toten Knaben mit einer *nuvem risonha / Que um instante correu no mar da vida, ...* und mit einer *fresca rosa nas ondas da existencia / Levada a plaga eterna do infinito, / Como offrenda de amor ao Deus que rege*; oder das ganze Naturgesetzmäßige betonend: *Sáe da larva a borboleta / Sáe da rocha o diamante, / De um cadaver mudo e frio / Sáe uma alma radiante (Epicedio)*.

Aus diesem Grunde beantwortet er auch die Frage negativ, ob der dem Grabe zugeschriebene Schrecken berechtigt ist. Knapp wird die Klage der Zurückgebliebenen abgetan. Ihre Vereinsamung und erloschene Hoffnung ist das einzige, das einen Gegensatz zu dem neuen Leben bildet, das aus dem Tode erwächst¹⁰.

Der Grundzug der vorstehenden, aus Erlebnissen entstandenen Gedichte ist das Leid, das manchmal dadurch gemindert wird, daß sich der Dichter aus religiöser Überzeugung damit abfindet. Es wurzelt in seiner pessimistischen Veranlagung, in der Schwere seines Lebens und in den Enttäuschungen, die ihm in Heimat und Fremde begegnen. Durch die Trennung von seinem Vaterland und seinen Freunden empfindet er das Leid in verstärktem Maße. Heimweh und Sehnsucht quälen ihn. Im Gegensatz zu dem Ernst, der aus der Schwere des Daseins quillt, erfüllt ihn der Gedanke an Tod und Sterben mit Trost. Im Tode sieht er naturgesetzmäßiges Walten, das nicht zu Klagen Anlaß gibt, sondern Trost bringt und ihn mit einer natürlich empfundenen philosophischen Heiterkeit erfüllt.

b) *Liebesdichtung.*

Das Leid läßt nach Liebe streben, die sich als große Trösterin darbietet. Und es wäre nur zu verwundern, wenn G. D. als tiefempfindender Dichter, den schwerstes Leid bis ins Innerste seines Wesens verwundete, nicht auch ein großer Liebesdichter geworden wäre. Auch diesen Teil seiner Versdichtung, der den breitesten Raum einnimmt, beherrscht als Grundzug das Leiden. Nur spurenweise begegnet der Ausdruck der Freude über genossenes Liebesglück, die bald wieder durch Enttäuschungen, die er erfuhr, getrübt wird. Das Sehnen des Dichters nach wahrer Liebe, verstecktes und stürmisches Werben, heftige Be-

¹⁰ Das an seinen Freund gerichtete Trostgedicht ist noch aus einem anderen Grunde von besonderer Bedeutung, und wir werden später noch darauf zurückkommen.

teuerungen der Intensität und Beständigkeit seines Liebesgeföhles, Klage über die Treulosigkeit der Geliebten und Eifersuchtsausbrüche bilden — oft innig das eine mit dem anderen verflochten — die Inspirationsquellen und Themen seiner Liebesdichtung.

Ein Zug ist fast allen gemeinsam; das ist seine nahezu fanatische Verehrung der Schönheit. Mildernd und ausgleichend ist ihr Lob wie ein Schleier selbst über die bittersten Wahrheiten, die er aussprechen muß, gebreitet. Viele der Liebesgedichte nehmen die Schönheit als Ausgangspunkt; in einigen bilden sie den Hauptbestand des Inhalts.

In dem kleinen Gedicht *A uns annos* setzt sich der Dichter mit der Entfaltung der Schönheit eines Mädchens auseinander. Dabei dienen ihm die Bilder von der Rose und dem Schmetterling, die sich in der Knospe und in der Puppe verborgen halten, ehe sie ihre Schönheit enthüllen, als Vergleiche mit der Schönheit der Jungfrau, die sich mehr und mehr erhöht; dazu fügt er als Erweiterung, daß sie Freude und Liebe um sich her verbreitet. Zur Vertiefung des Hauptgedankens wird in der Schlußstrophe das rasche Dahinschwinden der beiden Naturen mit dem Zunehmen der jungfräulichen Schönheit kontrastiert:

*Mas p'ra estas o sol breve se esconde,
Passão prestes os dias;
Emquanto a cada sol e nova quadra
Tu novas graças crias!*

Einen Schritt weiter führt das ebenfalls an zarten Vergleichsbildern reiche *Menina e moça*. Mit der Schönheit, die sich zu höchstem Grade entfaltet, erwächst als seelischer Hintergrund die erwachende Liebe. Darin spürt der Dichter den Übergang vom Mädchen zur Jungfrau auf.

Diese innige Verflechtung von äußerer Schönheit und seelischem Inhalt beschäftigt G. D. immer wieder und in enger Verbindung damit die Frage, wie das Seelische sich im Äußeren ausprägt.

In dem Gedicht *A Leviana* entwirft er das Bild von einem schönen jungen Mädchen; zur Hervorkehrung der körperlichen Zartheit werden vom Dichter Vergleichsbilder gewählt, denen diese Eigenschaft anhaftet, denen aber gleichzeitig auch als charakterisierende Merkmale Unbeständigkeit, tändelnd-spielerisches Haften am Oberflächlichen, Unruhe und Ziellosigkeit eigen sind. *És como rosa em mez d'abril; tu és vária e melindrosa qual formosa borboleta ... que as flores todas afaga ... ; a nuvem doirada deslisada* und andere. In Strophe 5 wird die in den Bildern zum Ausdruck gebrachte zerbrechliche Zartheit und in Strophe 6 die Unbeständigkeit in der Liebe nochmals direkt ausgesprochen: *Mas não digas que és só minha*. Indem er zum Schluß an seinen Tod denkt, hegt der Dichter den Wunsch, daß diese Leichtfertigkeit sich nicht zur Gefühllosigkeit auswachsen möge. Er verwendet zur Illustrierung dieses Gedankens drei Vergleichsbilder, die zum Grundgedanken den Tod haben und in sich selbst wieder die Leichtfertigkeit, Herzenskälte und Gefühllosigkeit variieren. Es heißt da: *Que te não vejão brincando, e*

folgende *sobre a minha sepultura* (6); *Tal os sepulchros colora / Bella aurora / De fulgores radiante* und *Tal a vaga mariposa / Brinca e pousa / D'um cadaver no semblante*.

Während bei dem ersten Bild noch durch die konjunktivische Fassung die Befürchtung mitschwingt, daß ihr spielerischer Leichtsinn sich schnell über seinen Tod hinwegsetzt, wird durch das den beiden letzten Vergleichsbildern vorgesetzte *tal* die hinter dem Wunsch verborgene Hoffnung zum Ausdruck gebracht, daß das Hinübergleiten zu kalter Gefühllosigkeit nicht eintritt.

Diesem tändelnden, mehr auf Liebelei als auf tiefe Zuneigung gerichteten Liebesgedicht hat G. D. auch in der Form der Strophen das Spielerische aufgeprägt. Es wechseln Sechs- und Dreisilbler in der Anordnung 6—3—6—6—3—6 nach dem Reimschema: a—a—b—c—c—b.

Ganz ebenso ist das leicht dahinschwebende, auf Erfüllung des Liebesehnens drängende Werbegedicht *Innocencia* gebaut, in dem das ewige Thema vom raschen Vergehen der Schönheit mit der Aufforderung zu lieben und sich lieben zu lassen verarbeitet ist.

Ähnlich wie in *A Leviana*, aber mit dem Unterschied, daß der Dichter von heftiger Liebe ergriffen ist, betrachtet er in *Seus olhos* den sprunghaften Wechsel in der seelischen Verfassung der Umworbenen. Da findet er ihre kindliche Heiterkeit und Unschuld, ihre Unruhe und Verträumtheit, die innere Not, sich jenes Unbekannte nicht erklären zu können, das sie in sich ahnt, und nach dem sie sich sehnt, in ihren Augen widergespiegelt.

Mit den Epitheten: *tão negros, tão bellos, tão puros* lenkt er gleich im ersten Vers der 1. Strophe den Blick auf die Schönheit dieser Augen und hält ihn (durch die Str. 2, 3, 5, 10 und 11) das ganze Gedicht hindurch darauf gerichtet. Unter Verwendung immer neuer Vergleichsbilder malt er ihre Schönheit weiter aus und betont dabei ihr lebendiges Leuchten und sanftes ruhiges Strahlen. *Estrellas incertas, mais doce que a brisa ... mais doce que o nauta de noite cantando ... que a fraute quebrando a soidão; meigos infantes* und andere. Dabei ist zu beachten, daß die Vergleiche von verschiedenen Sinnesgebieten auf den Gesichtssinn übertragen sind.

Weist schon diese ekstatische Freude, immer neue Vergleichsbilder zu suchen, auf den Eifer hin, mit dem der Dichter seine Liebe bezeugen will, so gleitet das Gedicht abschließend in ein direktes Liebesgeständnis über. Bezeichnenderweise tritt dieser Übergang erst ein, nachdem er nochmals ausdrücklich (8) die Seelenreinheit der Umworbenen gekennzeichnet hat und in den Augen die Sehnsucht nach dem Höchsten sich abbilden sieht: *quer sejam saudades, / quer sejam desejos / da patria melhor*.

Auch in dem liedmäßig durchgeführten Werbegedicht *Olhos verdes* nimmt G. D. die Augen als den Angelpunkt, um den sich seine Liebe dreht. Neben den vielfältigen Schattierungen der grünen Farbe, denen

er an jeweils dazu passenden Vergleichsbildern besondere Eigenschaften (Weite, Tiefe, Leidenschaft, Sanftheit) unterlegt, die er auf die Geliebte bezieht, gibt ihm diese Farbe noch Anlaß, auf die ihr (sprichwörtlich) anhaftende Hoffnung anzuspüren (1 und 6), und damit zu der Kontrastierung des zweiten Grundgedankens, der sich durch das Gedicht zieht: der Hoffnungslosigkeit, mit der er der Umworbenen in Liebe verfallen ist. Es heißt in Strophe 7: *Erão verdes sem esperança / Davão amor sem amar*. Die Intensität seiner Liebe wird in jeder Strophe durch den nur wenig geänderten Refrain (1, 6, 7) in Erinnerung gebracht, während die Klage über die Hoffnungslosigkeit seines Verfallenseins bis in den Tod in die Strophe 7 des Gedichts gelegt ist.

Der große Bewunderer unseres Dichters, Olavo Bilac, der selbst zu den größten Dichtern Brasiliens gehört, hat in seiner Studie *O feiticismo dos poetas brasileiros*¹¹ G. D. als den glühendsten Verehrer der Augen bezeichnet. Es heißt bei ihm auf S. 279: „Mas o maior feiticista dos olhos, na poesia brasileira, foi Gonçalves Dias, que passou a vida a cantar-os e amar-os, sem preferir uma côr a outra, — olhos negros das tricanas de Coimbra, olhos garços e travessos das francezas, olhos azues das inglesas e das allemãs, olhos pardos das tapúias do Norte do Brasil, até que naufragou no verde mar traidor de uns olhos que o perdêram“, und daran fügt er das eben erwähnte Gedicht *Olhos verdes*.

Neben den Augen übt die Stimme faszinierenden Einfluß auf G. D. aus. Das durchgehend aus Zehnsilblern (nur 2 Sechssilbler gegen das Ende) bestehende Gedicht *A sua voz* läßt schon äußerlich auf einen getragenen, man möchte sagen feierlichen Inhalt schließen. Darin bekennt der Dichter, daß die Stimme der Geliebten „das Gute in seiner Seele erweckt“, daß von ihr tröstende Frömmigkeit ausgeht. Er spricht von der Überlegenheit ihrer Wirkung über die Macht, mit der ihn sonst die Natur mit ihrem Reichtum an Klängen und ihrem Schweigen ergreift, ja, daß sie sogar hinreißender entzückt als *os dois mais puros sentimentos nossos / A saudade e o amor*. Erst im vergleichenden Hinblick auf Sphärenklänge (*Dulias notas de mysticos salterios / Té nós de um astro em outro repetidas*) findet dieser ekstatische Liebeshymnus seinen abschließenden Höhepunkt, der dann in der 4. Strophe in eine Liebeswerbung übergeht, für die er sich eine letztmögliche Steigerung vorbehalten hat, die darin bestehen würde, daß er sie von Liebe sprechen hörte.

*Mas quem n'a ouvira conversar de amores,
Trouxera n' alma como uma harpa eólia.
Dia e noite vibrando,
Como um cantar dos anjos
Do coração a estremecer-lhe as fibras!*

Auch in *Cumprimento de um voto* offenbart sich G. D. als fanatischer Verehrer weiblicher Schönheit. Das Gedicht ist ihm von der Jugendlichkeit und Anmut der auf einem Ball anwesenden Damen eingegeben

¹¹ O. Bilac, *Ultimas conferencias e discursos*, Rio e S. Paulo 1927.

worden. Daß sein betrübter Sinn durch die Schönheit und durch die Verse, die er zu ihrer Verherrlichung fand, Erleichterung erfährt, spricht er in den Zehnsilblern aus (14 am Anfang; 12 am Ende), die diese umrahmen.

Ein neuer Zug begegnet in dem eigenartigen Werbegedicht *O ciúme*. Da berauscht sich der Dichter an einer Aufreihung räumlich verschiedener Situationen, in die er die Umworbene versetzt denkt. Der Leser wird dabei lebhaft an Gravüren erinnert, wie sie zur Zeit der Romantik im Umlauf waren.

Er bewundert die Geliebte als Balkkönigin oder als Reiterin, die über weite Ebenen dahinrast; er ist hingerissen von ihrer Schönheit, wenn sie sich im Kahne wiegt oder auf kahler Felsklippe stehend nachdenklich in die Ferne blickt oder sich im Mondschein auf dem Balkon — in weiche Kissen gebettet — träumerisch dem Lauf ihrer Gedanken hingibt. Dieses eifervolle Hasten, immer neue Bilder zur Vereindringlichung ihrer Schönheit zu ersinnen, wird noch durch Ausrufe des Entzückens wie *Quanta belleza tens! Mas como és bella!* erhöht.

Im zweiten Teil des Gedichtes, der sich nur dem Inhalt nach deutlich abhebt, kommt dann sein leidenschaftliches, auf rein sinnlichen Liebesgenuß gerichtetes Streben zum Ausbruch. Wegen der besonderen Art der Schönheitsverherrlichung verdient es für unsere Untersuchung besondere Beachtung und weiter deshalb, weil es eine der wenigen Dichtungen ist, die in solcher Breite und Betonung das sinnliche Liebestreben des Dichters durchblicken lassen.

In den Versen: ... *bem que saíba / Que se a tua alma a beleza / Tem de um anjo a formosura, / Não tens de um anjo a candura, / Nem tens delle a singeleza!* kennzeichnet er die umworbene Frau, der er sich sklavisch unterwirft. Wenn das Gedicht mit einer Art Selbstrechtfertigung (*Que importa ao edifício que scintilla, / De roaz fogo tomado, / Ser por um raio abrasado / Ou por ignobil favilla? ...*) abschließt, so beweist das den seelischen Widerstreit, der ihn zurückhalten will, der auch in der Strophe: *Eis porque ardo por ti, porque padeço / Do inferno crás tormentos! / Porque dos zelos mancha o fel minha alma / De negros pensamentos* und in den Versen der folgenden Strophe *Mas que importa este amor que me comsome? / Eu quero sentir dôr; ...* widerklingt.

Symbolisch für die Aufgewühltheit der Seele des Dichters ist die Form, in die er den Inhalt gefaßt hat. Zwei längere und zwei kürzere ungestropfte Abschnitte, die aus Endecasyllabos, Sechs- und Siebensilblern bestehen und nicht reimen, wechseln mit vierversigen Strophen, die alle in ihrem Aufbau verschieden sind. Elf-, Sechs-, Sieben-, Acht- und Viersilbler wechseln in verschiedener Anordnung: nur die vier Strophen, die den Inhalt des Leidenschaftsausbruches enthalten, sind gereimt, aber auch wieder in verschiedener Weise (a, b, b, a und a, b, c, b).

Die nahezu ehrfürchtige Ergriffenheit des Dichters vor außerordentlicher Schönheit, die mit Tugendhaftigkeit (*pureza da sua alma*)

gepaart ist, wird in dem feinen liedähnlichen *Angelina* offenbar. Wie er sich schon in der inneren Gestaltung bemüht, diesen Grundgedanken in höchstem Maße hervortreten zu lassen, bedient er sich auch besonderer klanglicher Mittel. Mit volltönenden Reimen, die alle den Akzent auf der vorletzten Silbe tragen, breitet er einen Hauch von erlesener Zartheit und duftendem Schmelz über das feingeschliffene kleine Kunstwerk. Demselben Zwecke dient auch die im Schlußvers jeder Strophe vorgenommene Wiederholung des an sich besonders weich klingenden Namens *Angelina*.

Wie sehr es ihm auf den seelischen Reichtum der Frau ankommt, bringt G. D. in dem Gedicht *Flôr de beleza* in folgenden Versen zum Ausdruck (Str. 4): *Dizem uns: quanto é formosa! / Eu porém, sei que és mais bella / Nos dotes da alma singela, / Nas prendas do coração.*

Und in das kurze *Desejo* prägt er den Gedanken, daß sein Sehnen eigentlich nur auf die Liebe einer seelisch hochstehenden Frau gerichtet ist. In einer gebetsähnlichen Bitte: *Dá, Senhor Deus, que eu sobre a terra encontre / Um anjo, uma mulher, uma obra tua*, konkretisiert er da den eingangs geäußerten Wunsch, daß er in seinem Leben wenigstens für einen Augenblick echte, seiner Liebe gleichkommende Gegenliebe finden möchte. Der Gegenstand seines Sehnsens, *uma mulher*, ist von den Substantiven *um anjo* und *uma obra tua* umrahmt; daran reihen sich noch im übernächsten Vers *uma alma* und *irmã da minha*. Charakterisiert schon diese Anordnung und Wahl der Substantive das Wunschbild, das dem Dichter vorschwebt, so erfährt es noch größere Deutlichkeit durch die Nebensätze, die den letztgenannten drei Substantiven angeschlossen sind: *que sinta o meu sentir; que me entenda; que escute o meu silencio; que me siga dos ares na amplidão.*

Im letzten Dreizeiler (das Ganze ist durch vier Dreizeiler gegliedert) bezieht der Dichter die Liebe im engeren Sinne in sein Sehnen ein. Er sieht sie durch völlige Gleichgestimmtheit der Seelen geläutert ins Reich des Geistigen (*aos céus remontem*) übergehen, wo ihr kein Makel anhaftet ... Der gepreßte Ausruf *Ah!* zu Beginn und die gebetsähnliche (konjunktivische) Gestaltung lassen den Schluß zu, daß der Dichter sich aus einer Wirklichkeit herausseht, in der seine Liebe noch nicht *a terra e o lodo* hinter sich gelassen hat.

Überblicken wir die bisher betrachteten Liebesgedichte, so läßt sich als wesentlich hervorheben, daß G. D. ein fanatischer Verehrer weiblicher Schönheit ist, der sich zwar leicht in Liebesbande schlagen, sich aber dabei das Urteil darüber nicht trüben läßt, ob hinter ihr seelische Werte, vor allem Reinheit und Schlichtheit, stehen. Ihnen gibt er entschieden den Vorzug.

Es folgt nun eine Gruppe von Gedichten, die von dem Wunsche des Dichters nach Erfüllung seines Liebessehnsens, wie es in *Desejo* so eindringlich zum Ausdruck kommt, inspiriert sind, die von Liebesbeteue-

rungen durchflochten sind und erkennen lassen, bis zu welchem Grade er der Umworbenen verhaftet ist.

In *Se eu fosse querido* spinnt er den Faden weiter, der von *Desejo* herkommt. Von der liebenden Frau, die er ersehnt, erhofft er Linderung seines Leidens (1); er selbst gelobt ihr Treue bis zur Hingabe seines Lebens: *Votára-lhe a vida—que Deus me quiz dar.*

Eine ähnliche Grundstimmung herrscht zunächst im ersten Teil des Gedichtes *Sei amar*, wo auch die Versicherung, daß er heiß und treu lieben kann, hinzugefügt ist. Er stellt dann (Str. 4—6) an die Umworbene das Verlangen nach ihrer ungeteilten Liebe. Ihre abweisende Haltung nötigt ihn zur Forderung nach Klarheit (Str. 7—10). Dabei erklärt er, eher bereitwillig verzichten als der *segundo em amor* sein zu wollen; — *inteiro é nobre, / Vale um throno; — partido, é dom tão pobre, / Qu'eu pobre, como sou, de altivo engeito.*

Verzicht ist auch der Grundton, der das Gedicht *Como eu te amo* durchklingt, das in allen drei Teilen, aus denen es besteht, ein Geständnis von der Tiefe und Weite der Liebe des Dichters darstellt.

Von einem wahren Rausch erfaßt, zählt er in dichter Fülle zarteste Bilder und Vergleiche, die feinsten Regungen und Erscheinungsformen der Natur auf, um sie zu dem Bekenntnis: *Assim eu te amo, assim!* zusammenzufassen.

Den Grad seiner Verbundenheit, die sich in ihm bis zur Abhängigkeit vertieft hat, bringt er dadurch noch stärker zum Ausdruck, daß er sein Leiden, Hoffen, Streben und Bangen in seine Liebe einbezieht. Durch diese Liebeserklärung zieht sich kontrastierend der Wunsch des Dichters, der Umworbenen diese Liebe zu verschweigen (*Oh! nunca saibas / Com quanto amor eu te amo!*), der eine Steigerung zu nachdrücklicher Versicherung erfährt: *Sim, eu te amo; porém nunca saberás do meu amor; porém nunca dos labios meus saberás; aos meus labios, aos meus olhos do silencio imponho a lei.* Erst mit dem Blick auf das Jenseitige findet das Unbekannt-bleiben-wollen seiner Liebe eine Grenze (Str. 3, 4). Dort erst wird sie erfahren, daß sie der Inhalt dieser *paixão voraz* war, von der er am Schluß des 1. Teiles sagt, daß sie *Só pode no silencio achar consolo / Na dôr augmento, intérprete nas lagrimas.*

Die Beherrschung, die sich G. D. in seiner Haltung der Geliebten gegenüber das ganze Gedicht hindurch auferlegt, kommt auch in der dem Inhalt angepaßten straffen Art der Gestaltung zum Ausdruck. Der erste Teil besteht aus 5 Strophen (je 4 Zehnsilbler) und einem Stück aus 15 Versen (auch Zehnsilblern); die letzten vier Verse des Stückes, das sonst nicht gereimt ist, reimen ebenso wie die vorausgehenden Strophen nach dem Schema a b b a. — Der zweite Teil besteht aus 5 Strophen zu je 4 Versen, wobei je ein Zehnsilbler mit einem Sechssilbler wechselt. Der Reim: a b c b.

Im dritten Teil finden wir vier Strophen, die je aus sechs Siebensilblern bestehen, die nach dem Schema a b c c c b reimen und als End-

strophe eine Strophe, die der fünften des ersten Teils der Form nach ganz genau und dem Inhalt nach bis auf ganz geringe Änderungen gleich ist.

Der dritte Teil bildet eine in sich durch zwei einander ganz ähnliche Strophen umschlossene Einheit, wobei aber die einleitende Strophe (1.) vom Dichter und die abschließende (4.) von der Geliebten aus gesehen ist. Dieser Teil schließt sich eng an Teil 2 an, in dem der Dichter in ausgewählten zarten Bildern ausführt, wie er seine Liebe geheim hält, obgleich er ihr immer nahe ist.

So wird auch durch den Aufbau der in der Überschrift gegebene Grundgedanke als vorherrschend und der Wunsch des Dichters, daß erst im Jenseits sein Schweigen gelöst und seine Liebe offenbar und entschädigt werden soll, bis zur Erfüllung gewahrt.

Tiefes Liebesgefühl und qualvolle Hoffnungslosigkeit, zu seinem Ziele zu gelangen, kontrastiert G. D. in der tiefempfundenen Liebesklage *Agora e sempre*. Er versetzt sich in die unwirtlichsten Gegenden der Erde, wo ihn zahlreiche Gefahren umdrohen, und hinter Kerkermauern, wo er Martern aller Art erdulden muß. Trotz Gefahren und Torturen wird er ihrer in Liebe gedenken: *Direi: Eu te amo!*

Neben der Absicht, die Intensität und Beständigkeit seiner Liebe zu bekunden, dienen diese fingierten Qualen als Vergleichsmaß für die Qual, die ihm die Wirklichkeit auferlegt (8): Sie werden nicht verhüten, daß er noch herberen Schmerzes gewärtig sein muß, nämlich daß ein anderer die Stelle einnimmt, die er ersehnt.

In den beiden Schlußstrophen entringt sich dem Dichter bittere Klage in der Gegenüberstellung des Liebhabers, der höchstes Glück genießt, mit sich selbst, der sich hoffnungslos abquält und an seinem Sehnen zugrunde geht:

*E eu no entanto extorso-me com dôres!
Praguejo o inferno que nos poz tão longe,
Louco bravejo, mísero soluço...
Desejo e morro!*

Als Gegenstück hierzu kann das Gedicht *Protesto* angesehen werden, das den Untertitel trägt *Imitação de uma poesia javaneza*.

Auch hier finden wir wieder an Hand zahlreicher Bilder die Beueuerung starker und dauernder Liebe trotz aller Hemmungen und Widerstände, nur daß diesmal die Rollen vertauscht sind. Die Geliebte wird als von Menschen gehaßt und gebrandmarkt und in unerreichbare Fernen entrückt gesehen. Besonders stark unterstrichen tritt auch der Gedanke hervor, daß er bis in den Tod mit ihr verbunden ist:

*E quem dos dias teus souber o têrmo,
Que a vida me deixou também conheça (4)*

und weiter:

*Se pois souberes que os meus dias findão,
Não creias que o destino inexorável
M'os corta — antes me tem, antes me julga
Morto por ti de amores!*

Im Vergleich zu den letzten beiden Gedichten *Como eu te amo* und *Agora e sempre*, die beide die Tragik unerwiderter tiefer Liebe nur durch schicksalhafte Verbundenheit erklärlich machen, wird im „Treuschwur“ dem Schicksal die Macht zu trennen abgesprochen: *De ti não pode a força desprender-me, / Nem separar-me o fado ...*

Zum Schlusse sei noch aus dieser Gruppe das Gedicht *Fadario* erwähnt, das — wie der Titel anzeigt — eine unabänderliche von höherer Gewalt gegebene Gesetzmäßigkeit in ihrer Auswirkung zeigen soll.

Es ist ebenso wie *Protesto* und *Agora e sempre* der starke Ausdruck seines Sehns nach Liebe, das keine Mühe scheut, die Verwirklichung im Liebeserleben zu finden. Unwiderstehlich ist diese Macht, die ihn bindet, wehrlos ist er ihr preisgegeben durch naturgesetzmäßiges Walten. *Fadario* bildet zu den beiden anderen Dichtungen eine Erweiterung nach der Seite des schicksalhaften Verfallenseins an die Geliebte, ungeachtet ihrer Zurückweisung. Alle drei sind Werbegedichte.

Zu anderen Werbegedichten bildet es eine Steigerung dahin, daß der Dichter nicht wie in *Anhelo* lediglich in einem Kuß oder einem Seufzer den Lohn begehrt oder in *Lyra* um ein einziges Liebesgeständnis fleht oder in *Por um ai* das geringste Zeugnis ihrer Liebe erwartet, sondern daß es über die Irdischkeit hinausweist. Der Gedanke, daß sie nach seinem Tode Reue über ihre Härte empfindet und ihm wenigstens dann ihre Liebe schenkt, bringt seiner Qual Linderung.

Der beträchtlichen Anzahl von Dichtungen, in denen G. D. sein Sehnen nach Liebe zum Ausdruck bringt, stehen nur wenige gegenüber, aus denen auf Gegenliebe geschlossen werden kann.

Eins dieser wenigen ist *Recordação*, wo sich der Dichter in den Stunden schwersten Leides, von denen er sagt, daß seine Augen *rebelde*, *uma lagrima não vertem / Do mar d'angustias que meu peito opprime*, der *instantes de ventura* erinnert. Da bewirken sie, so bekennt er, daß mit der Erinnerung sein Schmerz über die Trennung von der Geliebten aufs neue hervorbricht, daß aber auch seine Qualen zum Schweigen kommen. Wenn er das Gedicht mit dem Ausspruch enden läßt, daß seine Seele *sente amargo prazer de quanto soffre*, ist implicite die Seltenheit jener „Augenblicke des Glückes“ ausgesagt.

Meist sind es nur flüchtige Andeutungen, die etwas über erwiderte Liebe aussprechen, wobei dann immer die kurze Dauer und seine Schuldlosigkeit an dem frühzeitigen Bruch betont wird. So ist es in dem Gedicht *O desengano*. Da heißt es, nachdem der Dichter seiner Freude über genossenes Liebesglück Ausdruck verliehen und die Intensität und Echtheit seiner Liebe beteuert hat:

*E o que era o teu amor, que me embalava
Mais do que meigos sons de meiga lyra?
Um dia o decifrou — não mais que um dia —
Fingimento e mentira!*

Tão bello o nosso amor! — foi só de um dia,
 Como uma flôr!
 Porque tão cedo o talisman quebraste
 Do nosso amor?
 Porque n'um só instante assim partiste
 Essa annosa cadeia?
 De bom gráo a soffreste! essa lembrança
 Inda hoje me recreia.

(Str. 4—6.)

Auch in der tiefempfundenen bitteren Klage über verlorene Liebe *Amor! Delirio—Engano* finden sich Hinweise in diesem Sinne: *Sôbre a terra Amor tambem fruí; oder Minha alma que na taça da ventura / Vida breve d'amor sorveu gostosa. / Eu e ella, ambos nós, na terra ingrata / Oásis, paraiso, éden ou templo / Habitámos uma hora; e logo o tempo ! Com a foice roaz quebrou-lhe o encanto, / Doce encanto que o amor nos fabricára.*

In dem Bekenntnisgedicht *Minha vida e meus amores* enthüllt sich noch ein Zug, ohne den das Bild, das sich aus der reichhaltigen Liebesdichtung G. D.' herausschält, unvollkommen wäre. Es ist bereits in den *Primeiros Cantos* enthalten und will, wie der Titel anzeigt, einen Überblick über sein Liebesleben geben. Der Dichter ist also 23 Jahre alt.

Nach einem kurzen Rückblick auf seine heitere Kindheit, faßt er den Zeitpunkt seiner Jugend ins Auge, wo sich ihm zum ersten Male die Liebe und sein Sehnen nach ihrer Erfüllung regt. Aus der großen Anzahl seiner Liebschaften führt er drei an und begründet, warum *esta, aquella e aquella outra* sein Herz gefangen nahmen. Dann aber geht das Gedicht in eine bittere Selbstanklage über, in der er schonungslos sein Verhalten den Umworbenen gegenüber darlegt. Er gesteht seine Unbeständigkeit:

*A fugaz borboleta as flôres todas
 Elege, e liba e uma e outra, e foge
 Sempre em novos amores enlevada;
 N'este meu paraiso fui como ella,
 Inconstante vagando em mar de amores*

und seinen Mangel an wahrer und tiefer Liebe:

*O amor sincero e fundo e firme e eterno,
 Como o mar em bonança meigo e doce,
 Do templo como a luz perenne e santo
 Não, eu nunca o senti;...*

Von Reue gequält bekennt er aufrichtig, wie er seine Unruhe in niedriger Befriedigung seiner Triebe gestillt hat. Diese Abrechnung mit sich selber läßt ihn Lebensüberdruß empfinden: *Eu que sou? / Meus olhos enxergão, emquanto duvida / Minha alma sem crença, de força exaurida, / Já farta da vida, / Que amor não doirou.* Und wider seinen Willen geht ihm der Glaube an die Liebe verloren. Selbst wenn sie ihm echt und wahr empfunden gestanden würde und ihm dieses Geständnis Entzücken und Vergnügen bereitete, bliebe er empfindungslos und kalt: *Antes vai*

*collar teu rosto, / Collar teu seio nevado / Contra o rosto mudo e frio, /
Contra o seio d'um finado.*

Diese Klage ist zweimal von einem wörtlich wiederholten Gebet unterbrochen, in dem er Gott um Liebesgefühl und Herzensreinheit bittet, das auch am Schluß, aber dahin verändert wiederkehrt, daß er Glauben und Leben für sein Herz erfleht:

*Dá, meu Deus, que eu possa amar,
Dá que eu sinta uma paixão;
Torna-me virgem minha alma,
E virgem meu coração.*

*.....
Ou supplica a Deus commigo
Que me dê uma paixão;
Que me dê crença á minha alma,
E vida ao meu coração.*

Auf den ersten Blick bilden die in diesem Gedicht gemachten Geständnisse, gegen Liebe empfindungslos zu sein und nie wahre und echte Liebe gefühlt zu haben, einen offenen Widerspruch zu den Äußerungen, die in den bisher betrachteten Liebesdichtungen begegnen. Bei näherem Zusehen ist jedoch zu erkennen, daß es G. D., selbst wenn es ihm mit diesen Behauptungen ganz ernst wäre, nicht in erster Linie darauf ankommt, und daß das Gedicht als ein Beitrag zu den vielartigen Inspirationsmöglichkeiten der Liebesdichtung überhaupt hinzunehmen ist.

Die wirkliche Absicht des Dichters entschleiern die gebetsähnlichen eingestreuten Rufe nach Seelenreinheit, Liebesgefühl und Glauben an die Liebe. Sie deuten darauf hin, daß sich G. D. der Selbstprüfung, der er sich hier ohne Schonung und in aller Aufrichtigkeit unterwirft, nicht um eines persönlichen Einzelfalles oder seiner persönlichen Leidenschaft willen unterzieht, sondern daß es ihm um das Bemühen geht, die allbeherrschende ewige Macht der Liebe, die alle Menschen fühlen, in ihrer ganzen Tiefe und Weite zu empfinden.

Damit ist der Schlüssel zur Deutung seiner Liebesdichtung gegeben. Ob Illusionen oder wirkliche Erlebnisse ihn inspirierten, bleibt deshalb eine sekundäre Frage. *Amare amabam* ist die durch die ganze Liebesdichtung unseres Dichters widertönende Dominante.

Diesen Augustinischen Ausspruch stellt G. D. einer Spekulation über das Wesen der Liebe, *O amor*, als Leitspruch voran.

Die Dichtung besteht aus fünf ungleich langen Teilen (aus Zehnsilblern) und ist in die Form einer Anrede gekleidet. Im ersten und fünften Stück ruft der Dichter die Liebe in erhabenen und gewählten Ausdrucksformen an, wobei er sie (I) in ihrer glück- und wonnespendenden Wirkung auf das Dasein der Menschen und (V) als vom Himmel niedersteigende Macht, die alles — Licht und Leben — ist, zeigt:

*(I) Amor! enlevo d'alma, arroubo, encanto
D'esta existencia mísera, onde existes?
Fino sentir ou mágico transporte,*

(O quer que seja que nos leva a extremos,
 Aos quaes não basta a natureza humana);
 Sympáthica attracção d'almas sinceras
 Que unidas pelo amor, no amor se apurão,
 Por quem suspiro, serás nome apenas?

(V) Celeste emanção, gratos estúvios
 Das roseiras do céo; bater macio
 Das azas auri-brancas d'algum anjo,
 Que roça em noite amiga a nossa esphera,
 Centelha e luz do sol que nunca morre;
 És tudo, e mais do qu'isto: — és luz e vida,
 Perfume, e vôo d'anjo mal sentido,
 Peregrinas essencias trescalando!..

Die eingestreute Frage: *onde existes?*, der Ausdruck seines Sehns nach ihr: *por quem suspiro* und der Ausruf des Zweifels: *serás nome apenas?*, den der Dichter bei der Erkenntnis menschlichen Unvermögens, sie zu ergründen, ausstößt, leiten zu der Darstellung seines Bemühens, sie zu erreichen, über. Langsam steigt die Kurve in II zu der Erkenntnis an, daß er sie bis jetzt noch nicht fand, daß sie bis jetzt vielmehr für ihn nur unnützes Feuer gewesen ist, das seine Lippen und sein Herz ausgedörret hat. Sein irrender Sinn wurde in die Tiefen gemeiner Liebe geführt. Sein Geist war dabei wie umnebelt, und auf diesem Irrgang schrie er nach Liebe. Seine Jahre verliefen ins Nichts.

In III werden nun zuerst die unter dreimal wiederholtem *Em vão* als vergeblich hingestellten Bemühungen weiter aufgeführt, die seinen allerbesten Willen und den Kraftaufwand, den sie erfordert haben, aufweisen:

*Em vão meu coração por ti se fina,
 Em vão minha alma te compr'hende e busca,
 Em vão meus lábios sófregos cubição
 Libar a taça que aos mortaes off'reces!*

Es wird nun ein Bild in zwiefacher Absicht eingeführt. Die Liebe reicht einen Becher dar, den er begierig mit seinen Lippen zu erreichen versucht. Es soll einmal zeigen, welchen Inhalt der Becher ihm bietet, und was die anderen Menschen aus ihm schlürfen. Beides ist in Antithese miteinander verknüpft. Jene finden den Kelch tief und unerschöpflich, er ihn flach; sie finden ihn angenehm, er ihn rau und bitter. Sie trinken Balsam daraus — er Gift; sie finden dabei Vergnügen und Süßigkeit — er Schmerz und Galle.

Diesen Teil setzt der Dichter in die Gegenwart und will damit sagen, daß sein Streben nach wahrer Erkenntnis der Liebe noch immer anhält und noch immer nicht zum Ziele gekommen ist. IV ist eine Parallele zu II, nur daß hier zu noch eindringlicherer Veranschaulichung konkrete Bilder verwandt werden: Alle Liebesgesetze hat er erfüllt. Und der Lohn? ... *forão lágrimas perdidas, / Foi roxa cicatriz qu'inda conserva, / Desbotada a illusão e a vida exhausta!* Zu der im ersten Stück angedeuteten und in V wiederholten Unerreichbarkeit durch die Men-

schen wird zum Schluß noch als neu auf die Flüchtigkeit ihres Erscheinens verwiesen:

*Também passas veloz, — breve te apagas,
Como d'uma ave a sombra fugitiva,
Desgarrada voando á flôr de um lago!*

Das Gedicht ist eine Spekulation über das Wesen der Liebe, die aus seiner eigenen Erkenntnis hervorgewachsen ist. Seine Erfahrungen, die ihm Tränen und Wundmale brachten, und noch schlimmer, die ihm die Illusion nahmen und die Kräfte seines Lebens erschöpften, haben ihn zu der Erkenntnis gebracht, daß vollkommene Liebe, wie sie ihm vorschwebt, auf Erden unerreichbar ist.

2. Naturdichtung.

Bei der Betrachtung der Liebesgedichte springt eine Eigentümlichkeit ins Auge. Es sind die Bilder und Vergleiche, die der Dichter zur besonderen Hervorkehrung und Beleuchtung des Bildes von der Umworbenen und Geliebten verwendet. Sie entstammen zum größten Teil dem Naturreiche oder stehen mit ihm in engster Verbindung.

Untersucht man die Versdichtung G. D.' im ganzen auf die Rolle, die die Natur darin spielt, wird es oftmals schwer, zu entscheiden, welches von beiden, das Liebes- oder das Naturgefühl von größerer Bedeutung ist. Er selbst hat wiederholt ausgesprochen, welche Quelle der Freude und der Kraft die Natur für sein ganzes Leben gewesen ist. Es handelt sich dabei besonders um Gedichte, die Erinnerungen aus seiner Kindheit bringen. Z. B. *Minha vida e meus amores*, *Miserrimus* oder *Quadras da minha vida*, I. Teil:

*Inteira a natureza me sorria!
A luz brilhante, o sussurrar da brisa,
O verde bosque, o rosicler d'aurora,
Estrellas, céus, e mar , e sol, e terra,
D'esperança e d'amor minha alma ardente,
De luz e de calor meu peito enchião.
Inteira a natureza parecia
Meus mais fundos, mais intimos desejos
Perscrutar e cumprir; — almo sorriso
Parecia enfeitar co'os seus encantos,
Com todo o seu amor compôr, doiral-o,
Porque os meus olhos deslumbrados vissem-no,
Porque minha alma de o sentir folgasse.
Oh! quadra tão feliz! — Se ouvia a brisa
Nas folhas sussurrando, o som das aguas,
Dos bosques o rugir; — se os desejava,
—O bosque, a brisa, a folha, o trepidante
Das aguas murmurar prestes ouvia.
Se o sol doirava os céus, se a lua casta,
Se as timidas estrellas scintillavão,
Se a flôr desabrochava envolta em musgo,
—Era a flor que eu amava, — erão estrellas*

*Meus amores sómente, o sol brilhante,
A lua merencoria — os meus amores!
Oh! quadra tão feliz! — doce harmonia,
Acôrdo extremo de vontade e força,
Que atava minha vida á natureza! ...*

In *Desesperança* (4. Str.) bezeichnet er die brasilische Natur als das einzige, das ihm nach allen Enttäuschungen des Lebens übrig geblieben ist. Beide Gefühle, Liebe und Naturempfinden, müssen in der brasilischen Seele als hervorstechende Eigenschaften fest verwurzelt sein. Sonst wäre es kaum verständlich, daß die beiden Literarhistoriker José Verissimo und Ronald de Carvalho, die beide den Wesenszügen unseres Dichters am tiefsten nachgegangen sind, eines dieser beiden Gefühle, fast ohne das andere zu erwähnen, in den Mittelpunkt gestellt und als vorherrschendes Moment herausgehoben haben. J. Verissimo läßt G. D.' Naturdichtung als eine Seite seines Werkes gelten, während R. de Carvalho die Forderung erhebt, daß man G. D. als Naturdichter studieren müsse, wenn man seine Wesensart erfassen will.

In diesem Kapitel sollen zunächst die hauptsächlichsten Elemente herausgeschält werden, die G. D. aus der Natur für seine Versdichtung übernimmt. Dann soll gezeigt werden, wie der Dichter dabei zu Werke geht, was er damit beabsichtigt, und was er von der Natur erwartet.

Die Mehrzahl der Elemente und Erscheinungen, die der Natur entnommen sind, finden wir in den Vergleichsbildern, die in unendlicher Fülle vom Dichter verwendet werden. Immer wieder begegnen dem Leser die Blume, die Rose, die Sinnpflanze (*sensitiva*), die Wasserrose, die Wolke, die Brise, der Schmetterling, der Stern, der Vogel, die rauschende Quelle, das Säuseln der Blätter und viele, viele andere. Dabei lassen sich aber die Fälle zählen, in denen diese Vergleichsbeziehungen nicht fast durchweg nach irgendeiner Besonderheit hin präzisiert und erweitert werden. Das zeigen folgende Beispiele:

Ês ... / Como a rosa em mez d'Abril ... Tu és vária e melindrosa, / Qual formosa / Borboleta num jardim (A Leviana).

Oder: *Linda virgem semelha a linda rosa, / Que se abre ao romper d'alva ... É como um lago de marmóreo leito / Sua alma ingenua e bella (A Virgem).*

Oder: *Tão bella és, tão mimosa, / Qual viçosa / Fresca rosa, / Que em serena madrugada, / Despontada / Rorejada / Foi pelo orvalho do céu (Mimosa e Bella, siehe auch Str. 3, 4, 6).*

Humilde flôr tão bella e tão cheirosa (Minha vida e meus amores).

Semelha a donzella, / Que ri-se e que chora, / Á limpida aurora, / Que orvalha dos ceus (Sonho de virgem).

Das Gedicht *Amor! Delirio — Engano* enthält im zweiten Absatz einen ganzen Katalog von Gesichts- und Gehörseindrücken, die alle der Natur entstammen; sie sollen das Bild der Geliebten visuell und akustisch vor die Seele zaubern. Da heißt es:

*E eu sempre a via! ... quer nas nuvens d'oiro,
Quando ia o sol nas vagas sepultar-se,*

Ou quer na branca nuvem que velava
 O círculo da lua, — quer no manto
 D'alvacenta neblina que baixava
 Sobre as folhas do bosque, muda e grave
 Da tarde no cahir ...
 Seu nome, sua voz — ouvia eu sempre;
 Ouvia-os no gemer da parda rôla
 No trépido correr da veia argêntea ...

Diese für besondere Fälle gewählten Ausdrücke treten in den Gedichten, in denen G. D. die Augen (*Os seus olhos. — Olhos verdes*) und die Stimme der Geliebten (*A sua voz*) hervorhebt, in der Form feinsten Nuancierungen und zartester Unterscheidungen in Erscheinung. Zum Beispiel:

*Uns olhos de verde-mar, / Quando o tempo vai bonança; / Uns olhos
 côr de esperança;*

(verdes) Como duas esmeraldas; São verdes da côr do prado;

Não são de um verde embaçado usw. (Olhos verdes).

*... A sua voz era mais branda, / Mais impressiva que o cantar das
 aves! / A aragem qu'entre flôres se deslisa / ...;*

A veia de crystal que triste sôa (A sua voz).

Eine Fundgrube für diese Art anschaulicher und auf Hervorkehrung bestimmter Einzelzüge bedachter Schilderung ist *Marabá* aus den *Poesias americanas* (vgl. S. 60), die überhaupt reich an Naturbildern sind, die bis aufs feinste durchgearbeitet sind. Bei diesem Bemühen, das Einmalige nur in der einzig möglichen Form zu bringen, erweist sich der Dichter als ein feiner, mit scharfen Sinnen begabter Naturbeobachter, zu dem er sich in seiner frühesten Jugend entwickelt hat.

Nie wird dabei der Eindruck erweckt, daß hier nach Vorbildern oder schematisch gearbeitet wird; alle die Farben der Blumen, die Vielfalt des Tropengrüns, die feinen Unterscheidungen der Düfte von Blüten, der gedämpfte, gerade noch spürbare Lufthauch, alles ist vom Dichter selbst mit seinen Sinnen erfüllt. Und er benutzt sie alle, um das zu sagen, was zur Vermittlung ganz bestimmter Vorstellungen und Empfindungen notwendig ist.

Mannigfach sind die dadurch entstehenden Kombinationen sinnlicher Wahrnehmungen.

In *Seus olhos* treten z. B. der Gesichts-, Tast-, und Gehörsinn gemeinsam auf:

*(Seus olhos) Tem meiga expressão / Mais doce que a briza — mais
 doce que o nauta / De noite cantando, — mais doce que a fruta /
 Quebrando a soidão.*

Gesichts-, Geruchs- und Gehörsinn verschmelzen ihre Reize in *Cumprimento de um voto: ... cujo sorriso mavioso / Melhor perfume
 exhala do que as notas / Concertadas com arte ...*

Auch ließen sich zahlreiche Beispiele dafür finden, wo verschiedene Sinne in engster Verbindung nebeneinander auftreten, z. B.:

In *Sempre ella* 2. Str.

*Tem um timbre de voz que n'alma echôa,
Tem expressões d'angelica doçura,
E a mente do que as ouve, se perfuma
De amor profundo e de piedade santa
E exhala eflúvios d'um odor suave
De áloes, de myrrha ou de mais grato incenso.*

Auch in *O baile*: ... *Emquanto as flôres / Dos bufetes nas jarras coloridas / Acres odores / Soltão, ao mar de luzes misturando / D'inno-cente perfume outro mar brando.*

In dem wundervollen Liebeslied aus den *Poesias americanas* *Leito de folhas verdes* könnte man von einer aktivierten Naturbeobachtung sprechen. An Hand einer Schilderung allerfeinster Vorgänge in der nächtlichen Natur, die nur ganz geübten Sinnen nicht entgehen, erlebt man bei der Lektüre dieser Dichtung den zeitlichen Ablauf einer Urwald-Tropennacht (vgl. S. 59).

Dieselbe Schärfe der Naturbeobachtung tritt auch in solchen Dichtungen zutage, wo der Dichter Erscheinungen und Abläufe im Naturgeschehen vor dem Leser abrollen läßt. So malt er neben dem Verlauf der Nacht die Morgendämmerung unter Beachtung aller denkbaren Phasen, den Übergang vom hellen Tag zum Abend und diesen selbst. Oder er läßt mit allen Mitteln dichterischer und kunsttechnischer Art ein Gewitter vor uns entstehen und langsam wieder abklingen.

Als ein Dichter des Lebens bleibt G. D. dabei nicht etwa bei einer bloßen Schilderung; er läßt gleichsam das Geschehen durch sich selbst als Medium fließen und verleiht ihm durch diesen Prozeß ganz eigene Prägung. Welch wilde Naturfreude wallt in den beiden *Tempestade*-Dichtungen! Ebenso verwebt sich des Dichters Fühlen innig mit der objektiven Schilderung in den *Estancias* auf den Tod seiner Tochter und in dem Liebesgedicht *A baunilha* (*P. posth.*).

Die Vertrautheit mit seiner Heimatnatur tritt sehr stark auch in den rein deskriptiven Schilderungen, wie sie in *Os Tymbiras* anzutreffen sind, in Erscheinung. Welche Fülle von Namen für südländische Blumen, Bäume, Fische, Früchte und Tiere!

Seine Eigenart als Naturdichter wird am deutlichsten durch die Betrachtung einiger Gedichte sichtbar, die dem Dichter von der Natur eingegeben wurden.

In der Hymne *A noite* wird er von der Natur inspiriert. Er ist ganz dem Entzücken hingegeben, das er empfindet, wenn er sich den tiefen Eindruck vergegenwärtigt, den die Nacht mit ihrem Schweigen und ihrer Einsamkeit auf ihn ausübt. Schweigen und Einsamkeit lassen ihn allerfeinste Äußerungen wahrnehmen, die er durch seine weit geöffneten Sinne in sich hineinfließen läßt. Es kommt ihm dabei weniger auf die Fülle und auf eine besonders originelle Auswahl an. Sterne, der säuselnde Lufthauch in dem dichten Blattwerk, Brise, Schatten, die rau-

schende Quelle und Duft drängen sich jedem auf, der sich bewußt dem Zauber der Nacht hingibt. Ihm ist es darum zu tun, die Gedanken und Gefühle auszudrücken, die in ihm bei dem Erlebnis aufsteigen und den Sinn zu finden, der hinter den Erscheinungsformen verborgen ist.

Darauf deutet schon die Art der Schilderung hin. Die Quelle quillt aus tieferer Tiefe empor und fließt leichter dahin (Str. 3). Und wenn er dann von dem leichten Duft spricht, den die Nacht ausgießt, kommt es dem Dichter ebenso darauf an, die Feinheit ihrer Stofflichkeit zu betonen, wie die Leichtigkeit ihrer Bewegung und ihre Reinheit. Derselbe Doppelgedanke schwingt in *sombras transparentes* (Str. 8) und in *o rorante frescor cahindo em per'las* (ib).

Die Grenzen der Wirklichkeit verwischen sich; sie geht unmerklich ins Reich des Übernatürlichen und Geistigen über. So stehen auch (z. B. Str. 3 und 4) Feststellungen ganz natürlicher Art unvermittelt neben solchen, in denen alle diese Erscheinungen auf das Übernatürliche bezogen sind:

.....
*Então parece que da vida as fontes
Mais faceis correm, mais sonoras soão,
Mais fundas se abrem;
Então parece que mais pura a brisa
Corre,—que então mais funda e leve a fonte
Mana,—e que os sons então mais doce e triste
Da musica se espargem.
O peito aspira sofrego ar de vida,
Que da terra não é; qual flôr nocturna,
Que bebe orvalho, elle se embebe e ensopa
Em extasis de amor: ...*

Mit dem Bild (in Str. 1), in dem die Nacht mit einem prächtigen Festsaal verglichen wird, in dem tausend Fackeln brennen, die aromatische Dülte verbreiten, gibt G. D. zunächst den äußeren Eindruck der Nacht wieder. Wenn er dazu noch die Weihrauchwolken erwähnt, nimmt er ein Detail des später folgenden Bildes von einem Tempel vorweg, das in die Sphäre des Religiösen hinüberweist. Diese Linie wird auch in Str. 2 sichtbar, wo die unmittelbare Beziehung zur Unendlichkeit und zum Ewigen in folgende Verse gelegt ist:

*Então, máo grado o véo que envolve a terra,
A vista do que vela enxerga mundos,
E apezar do silencio, o ouvido escuta
Notas de ethéreas harpas.*

Das Religiöse tritt auch in Str. 4 hervor, wo die Verbindung mit dem Ewigen so ausgesprochen ist, daß die Gebete im nächtlichen Schweigen unmittelbar *aos pés do Eterno* aufsteigen.

In Str. 5 findet dieser Gedanke eine weitere Parallele: *Assim é que o incenso mais direto se eleva na capella*. Mit dem daran anschließenden Vergleichsbild von einer schönen Frau, die zugleich Kleidung der Trauer und der Gala trägt (Str. 6), vertieft und präzisiert G. D. den Eindruck

der Schönheit nach dem Majestätischen und Erhabenen hin; der Dichter wendet sich unmittelbar an den Leser und fordert ihn auf, die Traurigkeit, die die Nacht zur Schau trägt, mitzufühlen und sie in ihrem Schmuck, in ihrem Ernst, in ihrer Hoheit und Majestät demütig zu verehren. Die Erklärung zu dieser Aufforderung ist in die letzte Strophe gelegt.

Denn nachdem der Dichter so aus den feinsten Äußerungen der nächtlichen Natur die Nacht mit ihren anhaftenden Eigenschaften gedeutet und unter dem Hinweis ihres sanften Hereinbrechens und stillen Entweichens die letzte Ergänzung zu dem Bilde gefügt hat, weist er ihr wie einem fühlenden Wesen die Mittlerrolle zwischen Natur und Mensch zu, deren Einheit sein kosmischer Sinn ahnt. Er erlebt sie als ethische Kraft, die mitspielend den Ablauf äußeren Erlebens zu seelisch-geistiger Schau vertieft, ihn eine Steigerung des Lebensgefühls erleben läßt und den Weg vom Ich zum All von Hindernissen freimacht.

Dieses Einschwingen in den harmonischen Hymnus, *que a natureza sem cessar repete*, ist für G. D. Gottesdienst, der „von Gott mit Wohlgefallen gehört wird“.

Zwar ist der Dichter von der Nacht zu seinem Hymnus inspiriert worden; er schildert sie fein und treffend, aber sie bildet nicht eigentlich das Motiv; das Motiv ist der Drang nach klarer Erkenntnis des Zusammenhanges zwischen Mensch, All und Gott. Hier ist er zunächst noch ahnend ausgesprochen. Als feste Gewißheit erwächst sie ihm in der Hymne an „Das Meer“.

Der Dichter grüßt das Meer in freudiger Erregung. Es erweckt in ihm das Gefühl der Furcht beim Anblick seiner schreckenverbreitenden Kraft und seiner Unermeßlichkeit (Str. 1). Das Meeresbrüllen regt ihn zu vergleichender Betrachtung mit anderen Stimmen der Natur an, dem Sturmeseulen und Gewitterdonner, und er muß ihm die Überlegenheit zusprechen (Str. 2). Als Antwort auf die Frage nach dem Ursprung seines Brüllens weist ihm der Dichter seine Stellung als Geschöpf Gottes zu (Str. 3).

Das Verhältnis G. D.' zum Meer bestand zuerst darin, daß es ihm Furcht einflößte. In der Mittelstrophe, die sich schon durch ihren andersgearteten Bau als wesentlich heraushebt, wandelt sich diese Einstellung. Mit der Wiederholung, daß im Meeresbrüllen ein *echo incerto* des schöpferischen „Es werde!“ (Str. 3) erklingt, und mit der Hinzufügung, daß das Meer nur ein ewig dauerndes Abbild des Unendlichen ist, in dem sich die von Gott geschaffenen Dinge spiegeln, was vorher (Str. 3) als einfache Tatsache hingestellt wurde, wird implicite ausgesprochen, daß seiner Macht Grenzen gesetzt sind, ja, daß es sogar in dienstbarem Verhältnis zu Jehova steht:

*Férvida a Musa, co'os teus sons casada,
Glorifica o Senhor de sobre os astros
Co'a fronte além dos céos, além das nuvens,
E co'os pés sobre ti.*

In diesen Versen ist zugleich ausgesagt, daß der Dichter seine Verwandtschaft mit dem Meer erkennt. Im Dichter vollzieht sich nun bis zum Schluß ein metaphysischer Akt immer mehr sich läuternder und wachsender Erkenntnis, daß zwischen Mensch und Natur innige Verbundenheit besteht; in brüderlicher Gemeinschaft — als Geschöpfe Gottes — preisen beide die göttliche Allmacht. Aber als beseeltes Wesen sprengt der Dichter die Grenzen des Irdischen und nimmt im Hinblick auf das Jenseitige eine überlegene Stellung im Schöpfungsplan ein. Dies wird in der letzten Strophe mit dem Bilde, daß die Seele — im Chor der Sterne — das Meeresbrüllen übertönen wird, veranschaulicht und vertieft. So kann wohl die Kraft des Ozeans auf Erden ohnegleichen sein, aber im Reiche jenseits des *circ'lo estreito do infinito e dos céos* ist diese irdische Macht überwunden und wirkungslos. Die mystischen Kräfte die von feinsten Beschaffenheit sind, *Inda mais doce que o singelo canto / De merencoria virgem, quando a noite / Occupa à terra, — e do que a mansa brisa, / Que entre flôres suspira*, preisen die Liebe als das Höchste, und dieser Macht müssen sich irdische Gewalten beugen.

Aus diesen beiden Hymnen, die beide auf dem Boden liebevoller Naturbetrachtung erblüht sind, läßt sich feststellen, daß im Herzen des Dichters ein tiefes Naturgefühl innig mit seinem persönlichen Gottesbewußtsein verschmilzt.

Dieses Erlebnis hat er auch in *O romper d'alva*. Das Meer fügt sich in die Kette aller Naturwesen ein, die beim Erwachen des Tages Gott ihr Loblied darbringen. Auch der Dichter reiht sich ein, indem er dem Lobeshymnus der Natur seinen eigenen hinzufügt. Das Gedicht beginnt mit einer Schilderung des sich wild gebärdenden Ozeans, die als Kontrastierung zu dem sanften Hereinbrechen des Tages verwendet wird. Der Übergang zur eigentlichen Hymne liegt im dem Hinweis, daß der Tag sein wütendes Heulen und Ächzen erstickt. Derselbe Gedanke wird auch in der 5. Strophe nochmals ausgesprochen:

*No teu ameno silencio
A tormenta se perdeu,
E do mar a forte vida
Nos abysmos se escondeu!*

Gleichzeitig eröffnet sich damit ein neuer Zug in G. D.' Naturdichtung: Licht und Ruhe dominieren und beherrschen sieghaft die lärmenden und verderbenbringenden Kräfte.

Zum Schluß wenden wir uns noch einer Hymne zu, die in ähnlicher Weise wie *A noite* zeigt, daß das Naturerlebnis den Dichter zur Innenschau leitet, aus der ihm der Wunsch erwächst, in Einklang mit dem All zu gelangen und schließlich in das All selbst einzugehen. Es ist die Hymne „An den Abend“ (*A tarde*), eine Verherrlichung der *hora do pôr do sol*, des Scheidens des Tages und des Übergangs der Dämmerung in

die Nacht. Dieser Stunde gibt er vor der Nacht, der das Gespenstische anhaftet, und vor dem strahlenden Morgen, den in seiner faszinierenden Pracht der Leidende nicht ertragen kann, den Vorzug. Ihre ausgleichende, harmonisierende Kraft eröffnet die unmittelbare Verbindung zwischen Himmel und Erde. Der Dichter empfindet Entzücken, Linderung seines Schmerzes und Trost bei den *merencorios pensamentos*, die die Abendstimmung in ihm auslöst, die ihm den Wechsel von Schmerz und Freude vor Augen führen und vor allem, wie wir schon (S. 24) sahen, bei dem Gedanken, daß unter der Wirkung des Abends die *saudade*, die *socia do forasteiro* sich am stärksten auswirken kann. Die Hymne schließt mit dem Wunsch des Dichters, sein Leben einst am Glanz und Duft verströmenden Abend zu beschließen:

*Porém, no meu passar da vida á morte,
Possa co'a extrema luz d'estes meus olhos
Trocar ultimo adeos com os teus fulgores!
Ah! possa o teu alento perfumado,
Do que na terra estimo, docemente
Minha alma separar, e derramal-a
Como um vago perfume aos pés do Eterno.*

In dieser Dichtung bildet sich G. D. in den Wesenszügen ab, die ihn als Dichter und Mensch auszeichnen. In gewählter, berauscherender Sprache entfaltet er seine Seele, wie sie in tiefem Sehnen nach Erkenntnis strebt, wie sie über die Bitternisse des Daseins klagt, wie sie aber auch voller Sicherheit um das Ziel alles Seins weiß. Seelisch, geistig und schließlich auch körperlich eins mit dem All zu werden, das ist die große Aufgabe, die ihm seine Lehrmeisterin Natur für seinen Lebensweg zumißt. Und ein anderer Zug seiner ganz persönlichen Lebens- und Ewigkeitsschau wird hier deutlicher noch als in den früher betrachteten Hymnen: die geschwisterliche Verwandtschaft aller Naturdinge und zeitbedingten Situationen der Natur, die man wohl auch mit Stimmungen zu bezeichnen pflegt. Hier ist es die Stunde des Sonnenuntergangs, die alles zur Einheit bindet:

*A brisa que murmura na folhagem,
As aves que pipitão docemente,
A estrella que desponta, que rutilla,
Com duvidosa luz ferindo os mares,
O sol que vai nas agoas sepultar-se
Tingindo o azul dos céus de branco e d'oiro;
Perfumes, murmurar, vapores, brisa,
Estrellas, céus e mar, e sol e terra,
Tudo existe contigo, e tu és tudo.*

So spielt die Natur — hier in der Gestalt des Abends — auch in diesem Gedicht die Mittlerrolle zwischen Himmel und Erde. Wie in dem mehr und mehr zunehmenden Verschwimmen und Zerfließen der Konturen die Wirklichkeit sich löst, so hegt auch der Dichter für seine letzte

Stunde den Wunsch, daß sich seine Seele sanft aus der Welt herauslösen und in das Ewige ergießen möge.

Vielleicht hat dieser Hymnus, in dem die christlich-religiösen Momente vollständig ausgeschaltet sind, mit dazu beigetragen, daß manche Literarhistoriker G. D. als Pantheisten bezeichnen¹². Er ist es nicht, wenigstens nicht im spinozistischen Sinne. Wohl streckt sich — und das ist allenthalben in seiner religiösen und Naturdichtung zu spüren — unser Dichter in liebender Sehnsucht zu Gott empor, um mit ihm eins zu werden. Er fühlt die denkbar innigste Beziehung zwischen dem Endlichen und der Unendlichkeit.

Während jedoch für den reinen Pantheisten die wirkenden Kräfte der Welt Gott sind und in ihm in einer großen All-Einheit zusammengefaßt sind, und Gott nichts anderes als diese Einheit alles Lebens ist und nur in den Einzeldingen der Natur existiert, steht für den Katholiken G. D. fest, daß Gott außerhalb der Welt steht, die er regiert, straft und belohnt, und die ihn andererseits als ihren Schöpfer und Erhalter lobt und preist. In diesem fundamentalen Unterschied liegt der Grund, warum wir G. D. nie als Pantheisten im allgemeinen Sinne ansprechen dürfen.

In diesem Punkte unterscheidet sich unser Dichter auch von den großen englischen Naturdichtern Wordsworth und Coleridge. Bei ihnen endet das Erlebnis, das vom All her über das Nervenerlebnis ihrer eigenen Person führt, in der Ahnung der göttlichen Immanenz. Sie feiern die Natur um der Natur selbst willen. Für G. D. dagegen bildet die Natur nur selten das Motiv selbst. Man könnte es in den deskriptiven Schilderungen vermuten, die wir noch kennen lernen werden (*Tymbiras* und *Poesias americanas*); aber auch da sind sie einem höheren Zwecke dienstbar. (Dort sind sie der Ausfluß seiner Heimatliebe.)

Nach diesen Betrachtungen läßt sich erkennen, welche Rolle die Natur in der gonçalvinischen Versdichtung spielt. Zweierlei hebt sich heraus:

In den Hymnen läßt der Dichter die Natur am eindringlichsten zu uns reden. Er hat sie mit dem von dem deutschen Dichter Wieland stammenden Wort:

„Singe dem Herrn mein Lied, und du, begeisterte Seele
Werde ganz Jubel dem Gott, den alle Wesen bekennen!“

eingeleitet. Es ist ihm also um Lob- und Preislieder Gottes zu tun. Nur zwei dieser Gesänge tragen rein religiöses Gepräge, *O templo* und *Te Deum*. In allen anderen *O mar*, *Ideia de Deus*, *O romper d'alva*, *A tarde*, *A lua*, *A noite*, den beiden Hymnen, die denselben Titel *A tempestade* tragen und *A harmonia* geht der Dichter von der Natur aus, um dann in den eigentlichen Lobgesang überzugehen, der in einigen auch, wie wir sahen, in die ganze Dichtung verwoben ist. Die in den Dingen

¹² Z. B. José Verissimo, Nogueira da Silva, m. Einschränkung R. de Carvalho.

und Erscheinungen der Natur wirkenden Kräfte drängen ihn, sich in ihr Wesen zu versenken und in einem Rausch, der an Ekstase grenzt, ihre Eigenarten und Schönheiten, oft unter Ausrufen der Verwunderung und des Entzückens aufzuzählen.

Dieses sich immer mehr steigernde Natureinfühlen bewirkt unter der starken Gefühlsherrschaft des Naturwesens, das im gegebenen dichterischen Moment im Blickpunkt steht, und bei der vom Dichter gefühlten innigen geschwisterlichen Verwandtschaft eine besondere dichterische Form. Es entsteht eine mit Reflexionen reich versehene „Du“-Verherrlichung, die sich dann im weiteren Verlaufe des Hymnus in dem Bewußtsein, daß Gott überall gegenwärtig ist, zum Lobpreis Gottes ausweitet, in das die ganze Schöpfung einstimmt.

Und das zweite!

Die zahllose Fülle naturentnommener Bilder und Vergleiche läßt den Schluß auf eine im Dichter selbst verwurzelte, besondere Veranlagung zu. G. D. denkt und fühlt in Naturbegriffen. Für jede Situation, für jeden Gedanken, den er aussprechen will, hat er das treffendste Bild zur Verfügung. Man möchte sagen, daß er sich automatisch, ohne lange wählen oder gar suchen zu müssen, des nur für das im Moment von ihm Gewollte in der Natur vorhandenen Elementes bedient. Sein Naturgefühl ist ihm wie ein fein entwickelter Sinn, der exakt und zuverlässig arbeitet, von Geburt an als Begabung in die Wiege gelegt und vielleicht an Lektüren Rousseaus, der englischen Naturdichter und Saint-Pierres geschult worden.

Die Natur ist die jederzeit im Hintergrund stehende, seines Winkes gewärtige Mitspielerin und eine Freundin, die ihm Zeit seines Lebens die Treue gehalten hat. Sie bedeutet für ihn alles. Er fühlt sich mit ihr organisch verbunden, dringt so in ihre Tiefe und findet über sie den Weg zu seinem tiefinnersten Wesen und zu Gott. Er erwartet und empfängt von ihr, was ihm das Leben versagte: Trost, Hoffnung, Liebe, eine Heimstatt und Glück.

In *Desesperança* spricht er dieses innige treue Verhältnis zu ihr unmittelbar aus (4. Str.):

*Que me resta na terra?—Estas flôres,
Aflagadas do sopro da brisa,
Disputando do sol os fulgores,
Balançadas no debil hastil!
Estas fontes de prata, que frisa
Brando vento —, estas nuvens brilhantes,
Estas selvas sem fim, sussurrantes,
Estes céos do gigante Brasil!*

R. de Carvalho sagt es mit folgenden Worten: „Ha por toda a sua obra, acompanhando os accents de bucolico lyrismo, ou as notas religiosas ou ainda as puramente descriptivas, um grande sopro de pantheismo, um permanente idyllo com a natureza, de que elle era um eterno enamorado.“¹³

¹³ *Peq. hist. da lit. bras.* S. 247.

B. EPIK UND EPENÄHNLICHE DICHTUNG

Dieser Gruppe gehören in erster Linie die *Poesias americanas* und die vier erhaltenen Gesänge des Epos *Os Tymbiras* an. Weiter sind dazu zu rechnen die *Sextilhas de Frei Antão*, das von G. D. als Poemeto bezeichnete kleine Epos *Analia*, die Romanze *O soldado hespanol* und eine kleine Anzahl Balladen und balladenähnlicher Gedichte wie *Agar no deserto*, *O pirata*, *O trovador* und andere.

1. *Poesias americanas*.

Unter *Poesias americanas* begreift G. D. vierzehn Dichtungen, die alle nacheinander in den einzelnen Ausgaben der *Cantos* und in der Leipziger Ausgabe (1857) erschienen sind. Zwei weitere, die für unsere Betrachtung weniger von Bedeutung sind, ein Fragment, das den Anfang einer Schilderung einer Tupy-Legende darstellt, und *Posseidon*, ein Beitrag zur klassizistischen Literatur hat A. H. Leal in den *Poesias posthumas* als *Poesias americanas* herausgegeben.

In den *Poesias americanas* wechseln liedartige Formen mit Balladen, in denen sich wieder Lyrisches mit Epischem mischt, wodurch eine Dichtungsform entsteht, die in manchen Literaturgeschichten als typisch für die brasilische Literatur bezeichnet wird. Schon an den Überschriften ist zu erkennen, daß es dem Dichter neben der Verarbeitung von Stoffen, die der amerikanischen Natur und Sagenwelt entnommen sind, vor allem auf die Vermittlung eines vertieften Einblicks in die Seele des Indios ankommt. Aus den Schilderungen seiner Sitten und Gebräuche läßt er seine Charakterzüge herauswachsen.

Wie der Schatten einer Wolke schwebt über dem Inhalt, der in dem ganzen Zyklus dargestellt wird, das dunkle Geschick, das die Urbewohner durch die Kämpfe untereinander und durch das Zusammenreffen mit den Europäern ereilen wird.

Es soll nun versucht werden, diese amerikanischen Dichtungen, die durch die einheitliche geographische Lagerung mit Recht als Zyklus aufgefaßt werden können, nach ihrer lokalen Zusammengehörigkeit in eine Linie zu bringen, sie nach Ethnographischem zu sichten und endlich historische Tatsachen herauszuschälen.

Das Gedicht, das den Zyklus einleitet, ist die *Canção do exilio*; sie wurde bereits auf S. 25—26 betrachtet. Wie dieses Leid sind auch *Caxias* und die *Dedicatoria aos Pernambucanos* mit dem Obertitel *Tabyra* dem Dichter von der Natur inspiriert worden, und zwar bei der Betrachtung der beiden Städte *Caxias* und *Pernambuco*.

Die Schilderungen, die er von ihnen gibt, objektivieren einen Teil der allgemeinen Andeutungen, die in der *Canção do exilio* von der Üppigkeit der brasilischen Natur enthalten sind, und füllen mosaikartig den dort im Großen gezeichneten Aufriß mit Farben und Details.

Beide Gedichte sind Apostrophierungen. *Caxias* beginnt mit einem Lobpreis der Schönheit dieser Stadt. Mit dem Hinweis auf ihre be-

sondere geographische Lage *no deserto, entre montanhas, derramada em valle* charakterisiert der Dichter unter Verwendung von vier Vergleichsbildern drei Eigenarten, die mit dem Hineinwachsen der Stadt in die Urnatur zusammenhängen. So erwecken in ihm die kleinen Häuser der weithin verstreuten Stadt, die noch nicht zu einer kompakten Masse zusammengefügt ist, die Vorstellung von einem dünnen Nebelhauch, der vor der Morgenbrise zerstiebt. Mit dem Bild von der Blume, die inmitten robuster Zedern auf unkultiviertem Boden erblüht, kennzeichnet er den selbstbewußten Willen der Bewohner, sich gegen die ungeschlachte Natur zu behaupten. In dem dritten Vergleich, bei dem das Bild einer Gazelle verwendet wird, die sich um die Mittagstunde am Bache zur Ruhe niederläßt, geht der Dichter auf die Mentalität der Bewohner ein, die ihre Unberührtheit und Natürlichkeit bewahrt haben. Dieser Gedanke liegt auch dem Vergleich der Stadt mit einem einsamen Mädchen aus der Wildnis zugrunde.

Der Dichter weiß aber, daß der Urzustand der Natürlichkeit einst dem Geiste der Zivilisation weichen wird, und er sieht pessimistisch den Verfall voraus, der sich im Vergehen der Poesie, die bisher in der Stadt blühte, und im Dahinschwinden der Unschuld bekunden wird. Neben die Schönheit stellt der Dichter Freiheit und Kraft, deren Erhaltung er von der Reinhaltung der Sitten und der Bewahrung der Natürlichkeit abhängig macht.

Nachdenkliche Betrachtungen löst auch der Anblick Pernambucos und der benachbarten Stadt Olinda in ihm aus. Er evoziert die Ähnlichkeit dieser Stadt mit Venedig und rühmt die liebliche Fruchtbarkeit ihrer Umgebung. Er erinnert an ihre reiche Geschichte und an die vielen Taten, die sich in der Kolonialzeit dort abspielten, und vergleicht die beiden Städte mit zwei Schwestern, denen der Dichter als Liebhaber Blumen bringt. Das sind — wie aus der Schlußstrophe hervorgeht — seine Verse. Dem Verwelken der Blumen setzt er unausgesprochen anti-thetisch die Vergänglichkeit seiner Verse gleich, wobei der wunschhafte Gedanke an den ewigen Bestand der beiden Schwesterstädte mit-schwingt:

*Não vivem muito as flores: são meus versos
Ephêmeros como ellas; côr sem brilho,
Ou perfume apagado,
Ou trino fraco d'ave matutina,
Ou echo de um baixel que passa ao longe
Com descante saudoso.*

Wir verfolgen die Linie weiter, die vom Allgemeinen zum Besonderen führt. Die beiden Gedichte *A mangueira* und *O gigante de pedra* knüpfen an einzelne Naturdinge an.

A mangueira gehört eigentlich nur deshalb unter die amerikanischen Dichtungen, weil es einen typischen Baum, der besonders der engeren Heimat des Dichters angehört, heraushebt und verherrlicht. Es wird damit das Bild, das uns der Dichter von der Heimatnatur gibt, um ein wesent-

liches Element bereichert, das in jedem Einheimischen das Gefühl der Heimatliebe wecken muß. Für ihn genügen auch die wenigen aufgeführten Merkmale, die uns von der Mangueira nur eine vage Vorstellung geben würden. Es wird nur etwas über die graziöse hohe Krone gesagt, die breite Schatten spendet und süße gelbe Früchte beherbergt. Alles übrige ist im wesentlichen nur eine Übertragung der vielbesungenen, fast zu Allgemeinplätzen gewordenen Bilder und Vorstellungen, die auch wir an Schatten und Obdach spendende Bäume zu knüpfen gewöhnt sind, auf brasilische Verhältnisse. Wir hören vom Vogel, der in seinem Wipfel seine Liebeslieder singt, und vom müden Wanderer, dem bei seiner Rast ein Lufthauch Abschiedsgrüße von einem Freunde zuträgt, von dem — von Herz- und Seelenweh — Gepeinigten, der dort Trost findet, bis zum Verliebten, der der Geliebten harret, und der dann zum Gedächtnis an glückliche Stunden die verschlungenen Namen beider in die Rinde ritzt.

Aber schon die Auswahl aus dem breiten Vorstellungskomplex läßt erkennen, daß es dem Dichter nicht auf eine bloße Schilderung ankommt. Das beleuchtet noch deutlicher die vierte Strophe, wo davon die Rede ist, daß der Schatten des Mangabaumes alle Schmerzen lindert, unter die er sein Seelenweh einbegreift. Völlig offenbar aber wird die Absicht des Dichters in der letzten Strophe. Er bittet um die Gewährung von Rast und Obdach und wiederholt, daß in seinem Schatten Liebende und solche, die Liebe und Obdach entbehren, Aufnahme finden. Die Freude am Gesang der Vögel und am Grün der Blätter verleiht ihm Hoffnung und lindert seine eigene Not. Sie schwingt als Unterton in dem ganzen Gedicht. Es ist eine tiefempfundene Klage über seine eigene Heimatlosigkeit und über sein gehetztes, ruheloses Leben, die mit einem brennenden Sehnen nach Liebe, nach Heim und Herd zusammenfließt.

So gewinnt der schlichte, wenig originelle Inhalt eine eigentümliche Verklärung, die noch durch die liedartige Form erhöht wird, die ihm der Dichter verliehen hat. In jeder Strophe werden die beiden ersten Verse, die von den Wohltaten und Freuden, die der Mangabaum spendet, sprechen, wörtlich — bis auf eine ganz geringfügige Änderung in der 5. Strophe — als Refrain wiederholt. Mit eindringlicher Deutlichkeit wird damit auf den Trost hingewiesen, der dem leidenden und sich sehrenden Dichter aus der Natur zufließt, die in diesem Gedichte durch die Mangueira vertreten wird.

Diese vier Dichtungen können als Einleitung zu der ganzen amerikanischen Dichtung bezeichnet werden. Sie eröffnen in skizzenhafter Andeutung oder ausführlicher Darstellung Ausblicke in die Welt, in der die Gestalten leben, von denen der Dichter im weiteren zu berichten hat, und in der sich die Begebenheiten abspielen, die er vorführt. Außerdem spüren wir die blutwarme Verbundenheit des Dichters mit diesem Land. Ob er es in Wirklichkeit anschaut, oder ob ihm nur sein Erinnerungsbild vorschwebt, immer erklingt in seiner Seele eine verwandte Saite. Des Dichters Seele ist die Seele seiner Heimat.

O *gigante de pedra* weicht in seiner Form von den bisher betrachteten amerikanischen Gedichten ab. Die Dichtung besteht aus fünf strophisch gegliederten Teilen (I, III, V: Endecasyllabos; II: Siebensilbler; IV: Sieben- und Sechssilbler miteinander wechselnd) und setzt zunächst die Linie der von der Natur inspirierten Dichtungen fort.

G. D. wird durch eine groteske Felsenform, die sich unter den Gebirgsformationen befindet, die die Bucht von Rio de Janeiro einsäumen, dazu angeregt. Sie scheint eine von Norden nach Süden liegende menschliche Gestalt darzustellen; bereits die ersten portugiesischen Seefahrer kannten dieses launische Spiel der Natur und nannten diese Felsform *frade de pedra*, die heute *gigante de pedra* heißt. Dieser Sachverhalt war offenbar dem Conego Dr. Fernandes Pinheiro unbekannt, als er zu den nach 1870 erschienenen Ausgaben der *Cantos* eine biographische Einleitung schrieb. Er ist der Ansicht, daß der *Pão d'Assucar*, der sich an der Einfahrt in die Bucht erhebt, der Anknüpfungspunkt des Dichters sei. Das widerspricht aber vollkommen den Angaben im Gedicht selbst, wo es sich nicht um eine aufrecht stehende, sondern um eine lang hingestreckte Riesengestalt handelt.

Es ist sehr wahrscheinlich, daß G. D. bei der Abfassung unter dem Eindruck von V. Hugos *Géant* aus den *Odes et Ballades* gestanden hat. Er stellt die letzte Strophe dieser Dichtung seinem Gedicht als Motto voran und baut damit gleichsam die Brücke, die von Hugos Schilderung des lebenden, kraftstrotzenden Riesen zu dem führt, den G. D. im Auge hat, der *parmi des monts sublimes* begraben liegt.

Im I. Teil schildert der Dichter die Gestalt des Riesen, wie sie rücklings, höher als die Wolken, den Blick gen Himmel gerichtet, die Arme über der Brust gekreuzt, die Beine, die über die Berge hinausragen, aus dem Meer herausgehoben, in Felsen gebettet im Todesschlaf daliegt. Er deutet dabei die Legende an, nach der der Riese bei der Ausübung seines Wächteramtes vom Blitz niedergestreckt wurde. Legende und Wirklichkeit sind innig miteinander verwoben, wobei das Wirkliche zur Intensivierung und Verlebendigung des Sagenhaften dient. *Em duro granito repousa o gigante / Que os raios sómente pudêrão fundir* (Str. 1) oder *de lavas ardentes seus membros fundidos avultão imensos* (Str. 4), Neben den Merkmalen der Körperlichkeit, die sich über den Tod hinaus erhalten haben, ihrer Kraft und Schwere (die Berge beugen sich unter der Last, die auf ihnen lagert) ist auch die geistige Haltung des Riesen gewahrt geblieben: sein Stolz und sein Trotz. Nur Gott wird ihn herabstürzen können. Dieser Trotz gegen Gott läßt einen Schluß darauf zu, daß dem Dichter vielleicht der Titanenkampf vorgeschwebt hat; es klingt aber auch ein Aufbäumen gegen die Überlegenheit des Christentums gegenüber dem Heidentum aus grauer Vorzeit an, die im weiteren Verlauf hie und da sichtbar wird. So gleich, wenn der Dichter nun das Milieu, das den Riesen umgibt, ausmalt, wozu er — in Beibehaltung des Gedankens an das Riesenhafte —

Himmelserscheinungen wie Sterne, Nebel, Wolken und besonders das südliche Kreuz zu Gegenständen umdeutet, die bei einer christlichen Leichenfeier Verwendung finden: *E o céu, e as estrelas, e os astros fulgentes / São velas, são tochas, são vivos brandões, / E o branco sudario são nevoas algentes, / E o crepe, que o cobre, são negros bulhões* (5. Str.) / *Da noite, que surge, no manto fagueiro / Quiz Deus que se erguesse, de junto a seus pés, / A cruz sempre viva do sul no cruzeiro, / Deitada nos braços do eterno Moysés* (6. Str.).

Dieses Bild des Todes wird noch wirksamer und der unbewegliche Todesschlaf des Riesen noch tiefer, wenn der Dichter an das Leben der Natur rings um den starren Toten erinnert.

Wie diese Todesruhe und Unbeweglichkeit des Riesen die Zeit überdauert, zeigt der Dichter im II. Teil. Dazu reiht er in langer Kette die Äußerungen des Zeitenwandels aneinander und schreitet dabei vom Wechsel der Tages- und Nachtzeiten in ihren verschiedenen Abstufungen fort, über den Wechsel von Tag und Nacht und über die beständig sich ablösenden Jahreszeiten bis hinauf zum unaufhörlichen Zeitenfluß, der keine Abgrenzungen und Maße mehr kennt, wo Stunden und Tage wie *phantasmas sombras* in die Abgründe der Zukunft sinken. Dieser vielfältigen Darstellung des Wechsels und der Veränderlichkeit, die sich durch fünf Strophen erstreckt, wobei das Abrollen der Zeitenkette dreimal durch die Betonung der unerschütterlichen Unbeweglichkeit und Ruhe des Riesen aufgehalten worden ist, was den Verlauf der Zeit noch beschleunigt und zwingender macht, steht die letzte Strophe gegenüber, in der nochmals der Blick auf den granitenen Riesen gelenkt wird, der in seine von Felsen gebildete Bahre eingerammt ist und die Horizonte verdunkelt. Mit diesem Detail ist implicite die Dauerhaftigkeit des Riesen in die Zukunft hinein angedeutet; der äußeren Unbewegtheit läßt der Dichter die innere parallel gehen, die sich in völliger Entrücktheit und in verächtlichem Schweben über dem Verloschensein uralter Rassen und über dem Gewimmel neuer zu seinen Füßen äußert.

Nachdem nochmals durch wörtliche Wiederholung der letzten Strophe des I. Teils, die jetzt für sich allein den III. Teil ausmacht, die Todesruhe verklärt und eindringlich ins Bewußtsein gerufen worden ist und die Gegenwart des Riesen nach so viel Vergänglichkeit gleichsam als Haltepunkt in der Flucht der Erscheinungen aufragt, entrollt der Dichter im IV. Teil — durch die Augen des Riesen gesehen — einen historischen Abriß über Dasein und Vergehen der Urbevölkerung. Er benutzt dabei den Giganten als Zeugen, der mit einer gewissen Beseelung und einer Fähigkeit des Empfindens im Tode die Jahrhunderte von grauester Vorzeit an bis zur Gegenwart miterlebt hat. Er spricht von der Kraft und Stärke der Urbewohner, von ihrer Kampf- und Festesfreude, von ihrer Geschicklichkeit als Fischer und Jäger, von den Lobliedern, die sie auf ihre eigenen Heldentaten sangen. Dann redet er von der aufkeimenden Zwietracht, die ihre robuste Kraft zerstörte

und ihre Einheit zerbrach, und davon, wie die Führer erlagen und die Stämme sich gegenseitig in die Wälder vertrieben. Ein neues Zeitalter — so schildert er weiter — brachte die Eroberer, die mit Feuer und Schwert die Lande in Besitz nahmen. Er nennt als erste die Portugiesen, die dann durch den *improvido gaulez* ersetzt wurden.

Im letzten Teil kontrastiert der Dichter den immer noch anhaltenden Riesenschlaf inmitten der begrenzten Dauer allen Geschehens um ihn her. Der *gigante* wird hier in einem neuen Bilde gezeigt, nämlich wie er sich mit dem *Cruzeiro do Sul* umarmt. Damit tritt er in die Sphäre, der schicksalbestimmender Einfluß auf den irdischen Ablauf anhaftet. Der Dichter apostrophiert ihn in dieser Eigenschaft als Sachwalter des Schicksals und der äußeren Grenzen Brasiliens, wobei zugleich an räumliche und zeitliche Grenzen erinnert wird. Er ruft ihn als Richter auf, der sich, wenn Glauben und Vaterland vergehen werden, ins Meer stürzen soll, das dann das Land verschlingen wird. So läßt der Dichter die Existenz des Riesen gleichbedeutend mit der Existenz Brasiliens sein. Sein Untergang zieht den des Landes nach sich.

Wie in den bis jetzt betrachteten amerikanischen Dichtungen erweckt auch in *O gigante de pedra* ein Anblick der Natur im Dichter eine Ideenreihe. Der darin gegebene historische Aspekt und die andeutende Schilderung des Lebens und der Sitten der indianischen Urbewohner sind das Überleitende zu den folgenden Gedichten, die teils in epischer und balladenartiger Weise, teils in liedartig-monologischer Form die in diesem Gedicht angedeuteten Einzelszenen usw. aufrollen.

Insofern bildet es den Ausgangspunkt zu all den Linien, die zu den Dichtungen hinlaufen, die von den Bewohnern selbst handeln (*O canto do guerreiro*; *O canto do piága*), die Einzelszenen aus ihrem Stammesleben zum Gegenstande haben (*Canção do Tamoyo*; *O leito de folhas verdes*; *O Canto do índio*; *Marabá*; *A mãe d'agua*), und zu denen endlich, die von ihrem Verfall und Untergang berichten (*Y-Juca-Pirama*; *Tabyra*; *Deprecação*).

Bei dieser Gruppierung kann natürlich nur der Hauptgesichtspunkt als ordnendes Moment maßgebend sein, da in den einzelnen Dichtungen vieles ineinandergreift und sich überschneidet.

Mit Ausnahme der rein episch erzählenden Dichtungen sind alle diese Gedichte monologisch abgefaßt.

Warum G. D. gerade den Monolog als dichterische Form bevorzugt, läßt sich nicht eindeutig bestimmen. Mehrere Gründe werden ihn dazu veranlaßt haben. Der Grundsatz, daß die Form der Dichtung sich möglichst dem Inhalt anpasse, ist von ihm immer peinlich befolgt worden. Und da G. D. in den Dichtungen, um die es sich hier handelt, primitive Völker und Menschen in den Mittelpunkt stellt, greift er einen ihrer hervorstechendsten Sonderzüge heraus, um sie in ihrer Eigenart lebendig vor uns entstehen zu lassen. Diese Eigentümlichkeit besteht darin, daß sie — unfähig objektiv zu denken — nur von sich

selber reden. Durch seine Herkunft war er auch mit der Gewohnheit der einsamen Sertãobewohner vertraut, die noch heute im Schwange ist, daß einfache und alltägliche Ereignisse bei der Arbeit oder am Lagerfeuer zu improvisierten Melodien vor Zuhörern oder auch allein gesungen werden.

Ferner läßt sich im Monolog enthusiastischer und wirkungsvoller, aber auch inniger ein Vorgang oder ein Erlebnis darstellen als im einfachen Erzählerton. Es muß auch der Vorliebe des Dichters für das Dramatische dabei gedacht werden. Endlich aber vermochte ihn seine innige Verbundenheit mit der Heimat- und Volksseele, besonders mit der des Indianers, ihr Erleben und ihre Geistes- und Seelenhaltung so intensiv mitfühlen zu lassen, daß ihm eigenes Erleben wurde, was ein anderer Mund aussprach.

Der *Canto do guerreiro* ist, wie aus der Mehrzahl der refrainartigen Strophenabschlüsse hervorgeht, von einem Krieger an seine Stammesgenossen gerichtet, die er immer wieder auffordert, seinem Sang zu lauschen und seine Unvergleichlichkeit, die er ihnen durch Aufzählung seiner Tugenden eindringlich zu beweisen sucht, und ihn selbst als ihren Führer anzuerkennen, als der er im Verlaufe des Liedes erscheint. Er stellt sich als „freier Sohn der Wälder“ vor und rühmt seine Tapferkeit, seine Waffengeschicklichkeit und Treffsicherheit. Unvergleichlich ist die Menge seiner Beute und der Schwung der Preislieder, die er auf seine Taten singt. Unwiderstehlich ist er im Kampf und auf der Jagd. Das Bewußtsein seiner Einzigartigkeit spricht aus den abrupten Fragen, die er als Aufforderung, nach Vergleichsmöglichkeiten zu suchen, an die Hörer richtet. Seine Führertüchtigkeit und den tiefen Einfluß, den er auf die anderen Krieger ausübt, legt er in der Schilderung eines Kampfes dar. Er weist auf den unbedingten Gehorsam hin, mit dem ihm die Krieger in den Kampf folgen. In Strophe 7 und 8 gibt er eine knappe Schilderung des Kampfes, wobei er auf das lautlose Vorgehen und auf die Heftigkeit des Ansturmes eingeht.

Diese Knappheit und das Auslassen des Refrains, dessen er sich zur nachdrücklichen Hervorhebung seiner eigenen Tugenden bediente, sind ein Zeichen dafür, daß er sein eigenes Lob und nicht das seiner Mannen besingen will. In der Schlußstrophe bringt er den höchsten Grad seines Einflusses zum Ausdruck, wie er nämlich den Kampf abbricht und die Krieger zwingt, ihre noch nicht gestillte Kampfwut zu zügeln und wieder davonzuschleichen. Er wendet dazu ein Vergleichsbild an, aus dem die Beziehungen nicht klar herauszulesen sind:

*E então se de novo
Eu toco o Boré;
Qual fonte que salta
De rocha empinada,
Que vai marulhosa,
Fremente e queixosa
Que a raiva apagada
De todo não é,*

Tal elles se escôõo
Aos sons do Boré.
—*Guerreiros, dizei-me*
—*Tão forte quem é?*

Er scheint mit dem Gießbach, der wild aufgereggt, zitternd und klagend sich vom Felsen herabstürzt, die Ungeduld der noch vor Kampflust fiebernden Krieger, die sich nur ungern dem Befehl zum Rückzug fügen, veranschaulichen und implicite die Stärke seines Willens, den er ihnen aufzwingt, rühmlich in Erscheinung treten lassen zu wollen.

Wir lernen den indianischen Krieger nicht aus einer darstellenden Schilderung kennen, sondern seine Gestalt steigt vor uns auf, wie er eine von ihm selbst gerühmte Fähigkeit, nämlich mit hinreißendem Schwung sein eigenes Lob zu singen, ausübt. Selbstbewußtsein und Unabhängigkeitsliebe, die Überzeugung vom eigenen Wert, die an prahlerische Überhebung grenzt, herausforderndes und gewalttätiges Wesen, das sind die Attribute, die ihn aus dem Inhalt heraus kennzeichnen. Den Elan und das Feuer seiner eigenen Seele evoziert der Dichter durch die Gestaltung. Fragen, die rhetorischer Art sind und den Charakter von Ausrufen tragen, und das rasche Tempo der Sprache, das dadurch erzeugt wird, daß meist kurze koordinierte Sätze zusammengefügt sind, die in Kurzversen (Sechssilblern) vorgetragen werden, verleihen seiner Rede Leben und Begeisterung und lassen den Rausch, der ihn bei der Hervorkehrung seiner Hochwertigkeit beseelt, zu immer eindringlicherer Steigerung anschwellen, so daß bei den Zuhörern zuletzt die unerschütterliche Überzeugung von seiner starken Helden- und Führerpersönlichkeit Wurzel gefaßt haben muß.

In ganz ähnlicher Weise stellt G. D. den Piága, den Stammespriester, vor. Auch ihn lernen wir bei der Ausübung seines Amtes, als Seher und Priester die Zukunft zu künden, kennen: *O canto do piága*.

Für unsere Betrachtungen wichtig ist der dritte Teil, in dem der Piága eine orakelhafte Weissagung gibt, die ihm ein Gespenst offenbart hat. Darin wird der Untergang der Tupys durch ein herannahendes Meeresungeheuer prophezeit, das auf seinem Rücken einen dichten Wald von blätterlosen Bäumen trägt, in denen sich Lianen von einem zum anderen schlingen, und das seine Flügel gegen den Wind öffnet. Wir hören heraus, daß es sich um Schiffe handelt, die mit allem, was sich darauf befindet, zu Dingen umgedeutet sind, die der primitiven Vorstellungswelt der Indios entsprechen.

Auch von der Art, wie sich das Verderben abspielen wird, ist in breiten Ausführungen die Rede.

In den beiden Gestalten, im Krieger und im Tupánpriester, zeigt der Dichter zunächst die Elemente, aus denen sich das indianische Gemeinschaftswesen zusammensetzt. Sie sind die Träger der physischen und übernatürlichen Welt, die beide für den Indio von gleich hoher Bedeutung sind. Beide verschmelzen in ihm zu untrennbarer Einheit.

Für unser Gedicht ist die Gestalt des Piága und ebenso der Einblick,

den wir in die übernatürlichen und religiösen Vorstellungen des Urbewohners und in seine von Aberglauben und Geisterkult befangene Seele gewinnen, von sekundärer Bedeutung. Denn es kommt G. D. darauf an, der historischen Tradition, die mit dem Einbruch der Weißen und dem Untergang der Urrasse beginnt, in der Gestalt einer prophetischen Vision, aus der diese Ereignisse als kurz bevorstehend zu erfüllen sind, einen Anfangspunkt zu geben. Damit ist im Bereich des Visionären das Abbild der Linie gezeichnet, die in ihrem ganzen Verlauf im *Gigante de pedra* skizziert ist und später im *Tabyra* und in dem Epos *Os Tymbiras* breit ausgezogen wieder auftaucht.

Wieder rein liedmäßig ist — wie schon der Titel sagt — die *Canção do Tamoyo*. Dem Inhalt nach gehört sie neben das Lied des Kriegers. Denn ein Vater aus dem Stamme der Tamoyos entrollt darin vor seinem neugeborenen Sohne das Idealbild des starken Helden. Der Anlaß aber reiht es unter die Dichtungen, die Sitten und Eigenarten der Eingeborenen behandeln. G. D. gibt im 10. Kapitel seiner Studie *Brasil e Oceania*, in dem er über Geburt, Heirat und über die Stellung der Frau bei den Tupys handelt (S. 192), selbst den Kommentar dazu. Es heißt da: *Dava (o páe)-lhe (ao filho) logo um pequeno arco e frechas, e quando se reunião os amigos e parentes a darem-lhe os prolfças do acontecido, o páe cantava a canção natalícia, ensinando-lhe como aquellas armas se fabricavão, como deveria usar d'ellas, como combater e vencer o inimigo, e por fim dizião-lhe qual a consideração que merecião os fortes; como os homens, as feras, as aves, e os mesmos peixes os temião; e qual era a fama do guerreiro, que, succumbindo aos golpes do inimigo, ainda assim os espantava com a sua constancia a longanimidade.*

Mit dem Untertitel *Natalícia* ist dieses Lied näher als Geburtstagsgesang gekennzeichnet.

Der Dichter führt einen Vater vor, der sein weinendes Kind tröstet und daran Betrachtungen über das Leben knüpft, wie es sich als Kampf, in dem der Schwache untergeht und der Starke triumphiert, und von kurzer Dauer darbietet. Mit der Anknüpfung an das Ende des Lebens (Str. 2) kontrastiert er gleichzeitig die doppelte Fähigkeit des Starken, das Leben zu meistern und den Tod nicht zu fürchten. Damit sind auch die vom Starken zu übenden Tugenden umrissen. Sie schließen diejenigen ein, die der *guerreiro* von sich rühmte, sind aber nach dem Moralischen und dem Nachleben hin erweitert. So werden besonders die Klugheit, Furchtlosigkeit vor dem Tode und Geringschätzung hervorgehoben, wodurch der Starke bei Lebzeiten Einfluß und Macht über die Feinde gewinnt, die ihn aber auch über den Tod hinaus eine Zierde des Stammes sein lassen. In der Erinnerung der Seinen und als warnender und ratender guter Geist wird der weiterleben, dessen Name den Feinden bei Lebzeiten Schrecken und Trauer einjagte. Dazu wird als weiterer neuer Gedanke die Wahrung und Mehrung des Stammesbewußtseins (Str. 9) hinzugefügt. Der Vater stellt seine eigene Person

als Beispiel hin. Er weist auf die Reinhaltung des Stammesehre hin, die darin gesehen wird, daß ein Krieger, der in die Hände der Feinde geraten sollte, unerschrocken stirbt.

Mit der Mahnung, sich im Waffengebrauch zu üben und mutig den Lebenskampf aufzunehmen, endet das väterliche Segenslied. Als Unterton durchklingt es der unausgesprochene Wunsch, daß sich der Sohn nach der individuellen Seite hin als Persönlichkeit und nach der kollektiven als Glied des Stammes nach dem Ideal forme, das der Vater in seinem Geburtstagssang gezeichnet hat.

Wir wenden uns nun den *Poesias americanas* zu, die einen Einblick in das Gefühls- und Liebesleben der Indios gewähren. Zum ersten Male treten darin Frauengestalten auf. Sie stehen in den beiden ersten im Mittelpunkt.

Welche Stellung die Frau bei den Indianern Brasiliens einnahm, schildert G. D. in dem 10. Kapitel seiner Abhandlung *Brasil e Oceania*. Dort zeigt er sie als die unterdrückte Sklavin ihres Ehemann, den sie zu bedienen hat, und als das einzige Glied der Stammesgemeinschaft, das wirklich arbeitet. Auf ihr lastet außer der Sorge für Haus und Alltag die Mühe und Arbeit, die Kriegs- und Wanderzüge mit sich bringen. Ein einziges Recht hat sie sich bewahrt, nämlich ihren Tyrannen zu verlassen und sich selbst einen neuen Gatten zu wählen.

In dem Gedicht *Leito de folhas verdes* führt der Dichter ein verliebtes Mädchen vor, das in üppigster Tropennacht vor Sehnsucht und Liebesglut vergehend bis zum Tagesanbruch vergeblich des Geliebten harret, dem es mit Liebe und Sorgfalt unter einem Mangabaum für die Liebessnacht ein Lager aus weichen Blättern bereitet hat. Das Indianermädchen erzählt das im Selbstgespräch, aus dem ihr klagendes Sehnen und ihre Enttäuschung, daß er nicht erscheint, herausklingen.

Ihre Not spiegelt sich in der umgebenden nächtlichen Natur wider, die ebenso wie die Indianerin sich nach Liebe sehnt und Liebesklagen ausstößt:

*Do tamarindo a flôr abrio-se, ha pouco,
Já solta o bogart mais doce aroma!
Como prece de amor, como estas preces,
No silencio da noite o bosque exhalá.*

*Brilha a lua no céu, brilhão estrellas,
Correm perfumes no correr da brisa,
A cujo influxo magico respira-se
Um quebranto de amor, melhor que a vida!*

In den Äußerungen der Natur findet sie ihre Klagen verkörpert. Als Naturkind weiß sie, welche Blüten mit fortschreitender Nacht nacheinander aufbrechen, ihren Duft verströmen und dahinwelken. Und diese Abläufe der zartesten und feinsten Naturgesetzmäßigkeiten, die nur ganz feinen Sinnen wahrnehmbar sind, dienen ihr als Zeitmaß für die dahingleitende Nacht und verstärken die drängende Ungeduld ihres

Harrens. Beides, Zeit und Sehnen, nähert sich dem Höhepunkt; das zeigt ein neues Vergleichsbild, das sich dem Mädchen aufdrängt:

*A flôr que desabrocha ao romper d'alva
Um só giro do sol, não mais, vegeta:
Eu sou aquella flôr que espero ainda
Doce raio do sol que me dê vida.*

Ihre Klage verbindet sie nun mit dem Bekenntnis ihrer Anhänglichkeit, Ergebenheit und Treue. Dabei schwingt ein leiser Vorwurf darüber, daß sich der Geliebte ihr fernhält, als Unterton mit.

An den abgefallenen Tamarindenblüten und an dem höchsten Grad des Duftes, den die Kamelie (*bogari*) ausströmt, erkennt sie, daß die Nacht zu Ende geht. Damit hat sich auch ihr Liebessehnen zum höchsten Grade gesteigert. Sie bringt es in dem Vergleich ihres Herzens mit diesen Blüten zum Ausdruck, ehe es in Verzweiflung übergeht, die aus ihr mit dem Ausruf *Tupán!* hervorbricht, als die Sonne aufgeht. Auch ihre Traurigkeit und Resignation und das Schwinden letzter Hoffnung läßt G. D. zum Ausdruck kommen; er legt es in die Verse:

*Tupán! lá rompe o sol! do leito inutil
A brisa da manhã sacuda as folhas!*

Mit dieser Liebesklage gibt der Dichter ein Beispiel, bis zu welchem Grade Gefühl und Naturerleben ineinanderfließen; die zartesten Äußerungen der Natur werden unter Inanspruchnahme fast aller Sinne von der jungen Indianerin erkannt, und gleichzeitig treten sie als Zeitmaß in Aktion.

Rein äußerlich bereichert dieses Liebeslied das Gesamtbild um den wesentlichen Zug einer Tropennachtstimmung. Wie er sich rein sprachlich um die Wiedergabe der Stimmung und der Situation bemüht hat, fällt in jedem Verse auf. Es gibt wenige Gedichte, die durchgehend einen solchen Reichtum an Vokalen und weichklingenden Worten und an Synäresen aufweisen.

In dem Gedicht *Marabá* tritt uns ein Mischlingsmädchen entgegen, das auch sein Liebessehnen in der Form eines Selbstgespräches zum Ausdruck bringt. Es beklagt dabei gleichzeitig seine Einsamkeit und das traurige Schicksal, in das es seine verhängnisvolle Geburt gestoßen hat. Das Mädchen läßt im Geiste eine Reihe schmerzlicher Erfahrungen vorüberziehen, die es mit Männern gemacht hat, deren Liebe es suchte, die sich aber alle widerwillig mit dem Ausruf *Tu és marabá!* von ihm abwandten.

Wie sich diese einzelnen Erlebnisse abspielten, gibt es monologisch wieder. Sie wirken so stark in ihm nach, daß es nicht episch berichtet, sondern daß es die Zwiegespräche mit ihnen bei seinem eigenen Selbstgespräch wiederholt. Der Dichter verwendet dabei zwei verschiedene Strophenformen, wodurch sich auch äußerlich die Zwiegesprächsform ausprägt.

Die *marabá* rühmt in den Strophen, die ihrer Rede zukommen, ihre Schönheit, wobei sie nacheinander die Reize, die ihrem Schönheitstyp entsprechen, aufzählt. So preist sie ihre leuchtenden Saphiraugen, ihr lilienweißes Gesicht, ihren anmutig-biegsamen Hals und ihr blondes Lockenhaar. Dabei bemüht sie sich, sie durch Vergleiche mit edelsten, vornehmsten und reinsten Erscheinungsformen der Natur in hellstes Licht zu setzen. Zwischen jede Strophe nun, die solch ein Schönheitsmoment nennt und ausmalt, schiebt sich eine der zweiten Form, die dem Indianer als Entgegnung in den Mund gelegt ist. Dabei ergibt sich jedesmal ein Gegensatz, der zunächst darin begründet ist, daß ihre Schönheit nicht dem indianischen Schönheitsideal entspricht. Wohl gibt der Indio die Richtigkeit ihrer Vergleiche zu, und wenn er ihr langes Lockenhaar ins Auge faßt, ist er sogar von dessen Schönheit überzeugt. Ihr Schönheitstyp hat aber nichts für ihn, das ihn verlocken könnte; ihm schweben andere Reize vor, die seinem Ideal entsprechen. Schwarze, blitzende Augen, ein von der Sonne verbranntes Gesicht, ein stolz gehobener Hals und glattes, straffes Langhaar hat er als überlegen ihren Reizen gegenüberzustellen.

Das Tragische für das Mädchen erwächst aber nicht nur aus dem Unterschied ihres andersgearteten Schönheitsideals und dem des Indianers. In dem immer wiederholten *Tu és marabá!* liegt nicht nur eine verschmähende Geringschätzung, sondern eine direkte Verachtung, die der Indianer für sie empfindet. In der Tat präzisiert G. D. in einer Anmerkung als den Sinn dieses Gedichtes den Abscheu, den die Indios gegen Mischlinge hegen.

In zwei Schlußstrophen, die wieder anders als die schon genannten Formen gebaut sind, faßt die *marabá* ihre Klagen zusammen, daß sie nie Mannesliebe genießen wird und weiter einsam leben muß, weil sie *marabá* ist.

Die *marabá* klagt nicht über verlorene Liebe wie das Indianermädchen; ihre Klage hat das Verlassensein überhaupt, die Tragik ihrer Geburt und die Liebesleere um sie her zum Gegenstande, die, ebenso wie sie immer für sie bestand, niemals je sich ändern wird. Das Mädchen bietet seine ganze Überredungskunst auf, um zu ihrem Ziele zu gelangen und Erhörung zu finden. Dadurch, daß sie trotzdem ungehört sich in ihr unabänderliches Los schicken muß, wird ihre Traurigkeit nur noch überzeugender und grenzenloser, bis sie zuletzt in Resignation und hilfloses Weinen übergeht.

Es ist möglich, daß G. D. selbst unter der Mißachtung, die ihm als Mischling entgegengebracht wurde, oft zu leiden hatte, und daß diese eigene Tragik in der der *marabá* einen Widerhall findet. Daraus erklärt sich auch sein starkes Mitempfinden; denn er schildert ein dem seinen verwandtes Los.

In den beiden Liebesklagen erscheint der Mann entweder gleichgültig oder abweisend. Im *Canto do indio* begegnen wir nun einem ver-

liebten Indianer, den der Dichter im Verlaufe des Gedichtes als einen Häuptling zu erkennen gibt.

Er steht unter dem Eindruck eines Erlebnisses, das ihm noch in frischester Erinnerung ist, und das er in den Einzelheiten rekapituliert. Er berichtet, wie er bei Sonnenuntergang ein schönes Christenmädchen beim Baden sah. Er ist noch hingerissen von der hellen Klarheit ihrer Haut, ihrem Blondhaar, das im Wasser auseinanderfloß, von der Bewegung ihres elfenbeinfarbenen Halses, mit der sie die Haare wieder an sich zog und sammelte, von ihrem Lächeln und dem Klange ihrer Stimme, die er nicht verstand, und endlich von ihrer Gestalt, von der, als sie dem Wasser entstieg, die Wasserflut wie Tautropfen von den Blumenblättern in Fäden abglitt.

Durch mehrere Vergleichsbilder, die zur Hervorhebung der Schönheit des Mädchens eingefügt sind, durch eingestreute Ausrufe und rhetorische Fragen bringt er den hohen Grad seines Entzückens und seine heftige Liebe zum Ausdruck.

Der Fluß dieser Schilderung von dem Erinnerungsbild der Belauschten ist durch Apostrophierungen des Mädchens unterbrochen, in die er seinen Wunsch verwebt, sie zu sehen und zu besitzen, und die gleichzeitig den Einsatz nennen, den er dafür bietet: Qualen und Gefahren will er auf sich nehmen, Mut, Kraft und Ehre will er hingeben, sogar auf seinen Christenhaß will er verzichten, ja, das Höchste, seine Freiheit, will er dreingeben, um zum Ziele seines Wunsches zu gelangen.

Den Wechsel, der sich innerhalb dieses Monologes zwischen der Erinnerung an die Belauschte und der Apostrophierung vollzieht, macht der Dichter auch äußerlich durch verschiedene Strophenform kenntlich. Je zwei Strophen, bestehend aus vier (a b c b) reimenden Achtsilblern, die die Schilderung der Schönheit des Mädchens enthalten, wechseln mit einer Gruppe von reimlosen Elfsilblern von verschiedener Anzahl, in denen der Indio sein Reflektieren und Wünschen und das Geständnis seiner Liebe an die vorausgehende Schilderung knüpft.

In dieser Dichtung überschneiden sich verschiedene Linien. Zunächst will der Dichter ein weiteres Beispiel großer Leidenschaft, zu der die Indianerseele fähig ist, geben. Dazu führt er den Leser in die Zeit der Kolonisierung und der damit Hand in Hand gehenden Christianisierung. Das Liebesverhältnis der Eingeborenen zu den Weißen ist der Kerngedanke, um den sich der Inhalt rankt. Mit der Behandlung dieses Themas, das in der Literatur viel diskutiert worden ist, geht G. D. seinem Landsmann José de Alencar voraus, der in Brasilien der bedeutendste Vertreter der Literatur ist, die dieses Thema behandelt. (Vgl. dazu die beiden Romane *Guarany* und *Iracema*).

Wahrscheinlich hat auch das in Europa beliebte Thema „der unter Überwindung von mancherlei Hindernissen im Bade Belauschten“ bei der Übertragung auf indianische Verhältnisse mit auf den Dichter eingewirkt.

In denjenigen *Poesias americanas*, in denen Indianergestalten im Blickpunkt stehen, gewährt G. D. Einblicke in ihre physische, übernatürliche und moralische Welt und in ihr Gefühlsleben. Ihr Himmel und ihre Natur sind mit guten und bösen Geistern reich bevölkert. Im 6. Kapitel von *Brasil e Oceania* beschäftigt sich G. D. mit den märchenhaften Gestalten, die der Phantasie der Indios entsprungen sind. Er verweist besonders auf eine, die unter ihnen lebendig war, auf die „Wassermutter“. Er charakterisiert sie mit folgenden Worten: *A mãe d'agua, graciosa criação de phantasia intertropical, habita os fundos rios, bella, cheia de attractivos e encantos, de seducções irresistiveis symbolisa o amor que teem á agua os habitantes dos climas ardentes* (S. 130). Das Märchen von der Wassermutter lebt noch heute in Brasilien weiter, wie überall dort Nixen und Geister aller Art eine Rolle spielen, wo der Mensch in innigem Kontakt mit der Natur lebt.

In der Dichtung *A mãe d'agua* verwendet G. D. diesen Märchenstoff und gestaltet daraus eine Ballade. Vielleicht haben Erinnerungen aus seiner frühesten Jugend, wo er mit seiner leiblichen Mutter vor der Verheiratung seines Vaters inmitten der Natur lebte, anregend gewirkt. In sieben durch Länge, Strophenbau und Versmaß sich deutlich voneinander abhebenden Teilen schildert der Dichter stufenweise den Hergang, wobei Schilderung, Wechselrede und Selbstgespräch miteinander abwechseln.

Das Gedicht ist — bis auf den Namen der Nixe — eigentlich ganz unamerikanisch. Man meint, Anklänge an die Loreleisage, den *Fischer* und den *Erlikönig*, die alle dem sehr belesenen Dichter bekannt gewesen sein mögen, und an die vielen Märchen, die dieses Thema behandeln, herauszuhören. Es ist anzunehmen, daß außer Jugenderinnerungen vor allem die gute Gelegenheit, seine Vorliebe für dramatisches Darstellen und breites, buntes Ausmalen, die in den bisher betrachteten *Poesias americanas* so stark in Erscheinung trat, ausleben lassen zu können, dem Dichter willkommener Anlaß zu dieser Dichtung gewesen ist.

Es bleibt nun noch die letzte Gruppe übrig, zu der die dritte vom *Gigante de pedra* aus gezogene Linie führt. Dort wurde in kurzen Zügen der Niedergang der Urrasse und ihre Niederwerfung durch die einbrechenden Weißen als Folge der unter den Stämmen aufkommenden Zwietracht skizziert (*E o germem da discordia crescendo . . .*). Sie führte dann zu der Vision des Piága, wo der Untergang bereits vorausgesagt wird.

In den epischen Dichtungen *Tabyra* und *Y-Juca-Pyrama* werden die Kämpfe geschildert, die die Stämme untereinander führen, und die den Untergang und die endliche Versklavung vorbereiten; wir erfahren endlich in *Deprecação* von dem Geschick des in alle Winde verstreuten Urstammes der Tupy, wie es ein alter Tupygreis in seinem Bittruf an den Stammesgott Tupán schildert.

Aus den Stammeskämpfen hebt G. D. den zwischen den Tobajáras und den Potiguáres heraus. Den Namen der Dichtung hat der helden-

hafte Häuptling der Tobajáras, Tabyra, geliefert, dessen Gestalt im Mittelpunkt steht, und um den sich der Kampf abspielt.

Der Dichter gibt in *Tabyra* zunächst eine Charakterschilderung des Helden. Wir hören von seiner Treue gegenüber Verträgen, seiner Tapferkeit, seiner unermüdlichen Kampfbereitschaft; weiter wird von seiner Beherrschung der Kampfaktik und von seiner Unbesiegbarkeit im Kampfe berichtet. Als Ursache zur Vereitelung der feindlichen Pläne werden ihm Wachsamkeit und mysteriöse Begabung mit Kräften der Zauberei und Magie zugeschrieben. Als Beweis seiner Verlässlichkeit und Bündnistreue dient die Darstellung seines Verhältnisses zu den Portugiesen. Er erscheint als ehrlicher, hilfreicher Bundesgenosse, die Luzos dagegen als gemeine Verräter, die schon einmal zu seinem Schaden den Friedensvertrag gebrochen haben. Die Bemerkung, daß er diesen Frieden einst noch zu bereuen haben wird, leitet die Vorwürfe ein, die an sein Bündnis mit den Portugiesen geknüpft werden. Dabei wird die Aussicht auf Versklavung, die seinen Stammesbrüdern daraus erwachsen wird, kontrastierend seiner Pflicht, sie zu vernichten, gegenübergestellt.

Wenn der Dichter dann weiter darauf hinweist, daß die Seinen, in den Wald vertrieben, für ihn den letzten Blutstropfen hingeben würden, um der Sklaverei zu entgehen, evoziert er einmal das Vertrauen seiner Stammesgenossen, dann aber lassen sich daraus die Schwere seiner Verantwortung erkennen und der Irrsinn seiner Handlung, da sie das höchste, ihre Freiheit, in Gefahr bringt.

Um die Liebe des Indianers zur Unabhängigkeit, in der sich seine Eigenart ausleben kann, zu veranschaulichen, wird kontrastierend an die Negersklaven erinnert, die als Knechte nur unter der Peitsche existieren können. Noch eindringlicher ist dieser Hinweis in Strophe 8 gegeben, wo die Tugenden und Eigenschaften aufgezählt werden, die den Indio charakterisieren, wie wir sie schon kennen.

Auf diesen ersten Teil, der uns mit der Situation und der geistigen Haltung des Helden vertraut macht, folgt als zweiter eine Art Heldenlied auf Tabyra. Daß die folgende epische Schilderung so bezeichnet werden kann, dazu berechtigt die in der Schlußstrophe der Dichtung ausgesprochene Tatsache, daß sich Indianersklaven in einer Hütte diese Geschichte erzählen.

Es handelt sich dabei um einen der Kämpfe, die die Potiguáres gegen die benachbarten Tobajáras führten. Im zweiten Kapitel des schon erwähnten *Brasil e Oceania* wird berichtet, daß die Tobajáras als Herren des Gebietes zwischen dem Parahyba und dem Rio de São Francisco galten (S. 42); wir hören von ihnen, daß sie wegen ihrer Willigkeit und Rechtlichkeit, die sie gegenüber den Portugiesen an den Tag legten, bekannt waren. Sie gehörten zum Stamme der Tupy und werden als kriegerischster und hochmütigster Stamm bezeichnet, was auch in ihrem Namen zum Ausdruck kommt, der so viel bedeutet wie *Senhores das aldeias* oder nach der Deutung des Paters Vasconcellos *Senhores do rosto*

da terra. Ihnen benachbart saßen am Parahyba nach Norden zu (bis zum Jagoariba) die Potiguáres. Aus Invasionsgelüsten und dem Druck, der von anderen Stämmen im Norden auf sie ausgeübt wurde, nachgebend — griffen sie die Tobajáras an, besiegten sie und fügten den Portugiesen, die südlich im Gebiet von Olinda und Pernambuco saßen, schweren Schaden zu (S. 41).

In den Strophen 9 und 10 wird nun geschildert, wie ums Morgengrauen die dichtgedrängte Vorhut der Potiguáres, kampfbereit und voller Siegeszuversicht, die sie aus der Abtrünnigkeit Tabyras gegenüber dem Gott Tupán schöpfen, aus der Nacht hervortaut. Ihr hochmütiges und ungeschlachtet Aussehen und ihr wildes Auftreten charakterisieren sie als ungeschulte Horden und als Reste einer noch viel früher vorhandenen Rasse.

Das Gefühl ihrer Überlegenheit kommt in der prahlerischen aufreizenden Herausforderung zum Kampfe (Str. 12 und 13) zum Ausdruck, die ein Krieger an Tabyra und seine Mannen richtet, und die ihre Wirkung (Str. 14) bei seinen beifallbrüllenden Genossen und bei dem beleidigten Tabyra nicht verfehlt, den er jetzt in den Mittelpunkt stellt. Wütend und voller Kampfbegierde sucht er von einem Hügel Feind und Situation zu erspähen (Str. 15); in seinem Inneren ist er des Sieges schon sicher (Str. 16).

Der nächste Fortschritt in der dramatischen Handlung ist der Beginn des Kampfes, den Tabyras Kriegsruf und das Geheul der Seinen eröffnen. Der Wichtigkeit des Kampfgebrülls entsprechend verweilt der Dichter auch länger dabei. Seine Furcht und Schrecken einjagende Wirkung wird in folgenden Versen veranschaulicht:

*Diz a fama que então de assustadas
Muitas aves que o espaço cruzavão,
De pavor subitâneo tomadas,
Descahião pasmadas no chão:
Já com silvos e apitos voavão,
Muitas outras, que o triste gemido
No conflicto, abafado e sumido,
Talvez derão,—mas fraco, mas vão!*

Das einleitende *Diz a fama* umhüllt (Str. 17) das Heldenlied bereits mit dem Schleier der Legende.

In epischer Breite entrollt sich nun ein lebendiges Bild vom Kampfe (Str. 18 und 19); durch die Aufzählung, wie die Bogen gespannt werden und die Pfeile die Lüfte erfüllen und verdunkeln, wie aufs neue gewaltiges Gebrüll ergellt, gewinnt das Bild an Anschaulichkeit und Leben, das noch dadurch erhöht wird, daß der Dichter die einzelnen Phasen, vom Fern- zum Nahkampf und endlich zum Handgemenge, vor uns entstehen läßt. Es gewinnt an seelischem Inhalt durch die reiche Verwendung von Epitheta wie *brioso*, *revoltos*, *inquietaos* und *afoutos*, die die innere Aufgewühltheit der Kämpfer über die andauernde Unentschiedenheit zeigen.

Durch unmittelbare, hingeworfene Fragen nach Tabyra spricht sich das Drängen nach Entscheidung aus, wobei zugleich die Gewißheit mitschwingt, daß er sie allein nur bringen kann. Aus abrupten, dialogartig hin- und hergeworfenen Fragen, Antworten und Ausrufen, an denen sich der Führer selbst beteiligt, indem er mitten im Kampfgewühl seine Unvergleichlichkeit als Krieger rühmt, läßt der Dichter das *bello quadro* des Häuptlings zu klarer Anschaulichkeit hervorstechen. Er steigert ihn zum Vollbringer übermenschlicher Leistungen, so daß er den Vergleich mit einem homerischen Helden aushalten kann. Wir sehen Tabyra, wie er, mit Pfeilen gespickt wie ein Stachelschwein, blutbespritzt durch die feindlichen Haufen rast und ohne Wehklage sein getroffenes Auge mitsamt dem darin steckenden Pfeile herausreißt, es den Feinden entgegenhält und diese durch seinen Spott zu noch größerer Wut reizt (Str. 22).

Kurz wird noch geschildert, wie der Kampf zuungunsten der Potiguáres ausläuft, und wie sie bis in die entferntesten Schlupfwinkel des Waldes verfolgt werden. Nach einem teilnehmenden Blick auf die Besiegten, die erst so siegesfroh, nun als unglückliche Reste auseinander getrieben sind, wendet der Dichter den Blick auf die Toten. Indem er sagt, daß sie von denen beneidet werden, die die Sklaverei verfluchen, nimmt er den Gedanken wieder auf, der in dem einleitenden Motto¹⁴ ausgesprochen ist und in Str. 7 wieder auftaucht: den Abscheu der Indios vor der Sklaverei, die wohl Neger ertragen können, der sich aber die Rothäute lieber durch den Tod entziehen.

In der Schlußstrophe wird nun klar, daß diejenigen, die die Gefallenen glücklich preisen, Indianer sind, die in Gefangenschaft gerieten. Ihnen legt der Dichter den ganzen Hergang der Ereignisse in den Mund. Sie befinden sich zusammen mit Negersklaven in einer Hütte; sie weinen nicht, aber im Klange ihrer Stimme kommt die ganze Traurigkeit ihrer Seele zum Ausdruck.

Die oben angeführten von G. D. quellenmäßig belegten historischen Tatsachen sind wohl die Hauptmomente gewesen, die ihn zu dieser Dichtung angeregt haben. Die auffallende Umkehrung des wirklichen Tatbestandes, daß nämlich die Tobajáras die endgültig Besiegten waren, läßt seine Sympathie für die Tupys, zu deren Stammesfamilie sie gehörten, vermuten, was durch die letzten beiden Dichtungen noch erhärtet wird. Sehr wahrscheinlich ist es, daß er sich diese dichterische Freiheit der idealisierten, legendären Heldengesalt Tabyra zuliebe gestattet hat, der er mit dieser Dichtung ein Denkmal gesetzt hat.

In seinem Bemühen, mit an der Fundamentierung der Geschichte seines Vaterlandes tatkräftig mitzuarbeiten, hat G. D. in dem skrupellosen Vorgehen der Portugiesen einen Stoff gefunden, den er zur Er-

¹⁴ *Les peaux rouges, plus nobles, mais plus infortunées que les peaux noires, qui arriveront un jour à la liberté par l'esclavage, n'ont d'autre recours que la mort, parce que leur nature se refuse à la servitude* (ohne Quellenangabe).

weckung und Stärkung des nationalen Gedankens und Gewissens auswerten konnte. So trug er zu seinem Teile auch mit dazu bei, der zu seiner Zeit immer noch umstrittenen Berechtigung der Unabhängigkeitserklärung Brasiliens von Portugal das Wort zu reden. Sicherlich ist auch die damals viel erörterte Frage der Aufhebung der Sklaverei ein mitbestimmendes Moment für die Dichtung *Tabyra* gewesen.

In allen Dichtungen, in denen Indianer auftreten, die bestimmten Stämmen angehören, handelt es sich um Angehörige des Mutterstammes der Tupy, die die Küstengebiete innehatten. Wenn sie die Namen Tamoyos, Tobajáras oder Tupinambás tragen, so ist damit nur ihre mehr oder weniger nahe zeitliche und ihre nähere oder weitere verwandtschaftliche Beziehung zum Mutterstamm unterschieden (*tamoyo* 'Großvater'; *tobajára* 'Schwager'; *tupinambá* 'Enkel').

Nach *Brasil e Oceania* gelten sie als die Urrasse Brasiliens und als moralisch am höchsten stehende Gruppe unter allen Stämmen vor allem gegenüber den Tapuyas, die das Innenland bewohnten. Wie weiter aus der schon oft erwähnten ethnographischen Arbeit hervorgeht, wurde die Tupy-Rasse teils durch hinzukommende Stämme aus dem Innlande immer mehr mit fremden Elementen durchmischt und so in ihrer ursprünglichen Reinheit aufgesogen, teils durch Bruderkämpfe unter sich geschwächt und schließlich durch die Europäer ins Innere vertrieben und zerstreut, wo sie allmählich von den dort sitzenden Bewohnern vernichtet wurde.

In *Y-Juca-Pyrama* setzt nun der Dichter ihrer hochstehenden Sittlichkeit und todesverachtenden Heldenhaftigkeit ein Denkmal. G. D. kleidet den Inhalt in eine episch-dramatische Dichtung, die aus zehn Teilen besteht, deren letzter eine Art Abgesang bildet, aus dem hervorgeht, wie das darin geschilderte Ereignis bereits sein Fortleben als Sage und Episode in die nächste Generation hinein angetreten hat. Sie wird einem ruhmbedeckten alten Tymbira, der alles als Augenzeuge miterlebt hat, in den Mund gelegt. Er steht noch immer tief unter dem Eindruck, und er erzählt das Ereignis der um ihn sitzenden Jugend gleichsam als Exemplum. Er betont dabei mit besonderem Nachdruck die Einzigartigkeit solchen Heldenmutes. Dreimal hebt er hervor, daß er alles mit angesehen habe; so stark wirkt es in ihm fort, daß ihm die Gestalt des Helden noch vor Augen schwebt, und daß ihm noch innerlich ist, welche Gedanken ihn damals bewegten. Indem er immer wieder die Wahrheit beteuert, ist das Weiterleben als Heldensage fundiert und die Treue der Tradition in höherem Maße gewährleistet.

Die Dichtung gewinnt auf diese Weise den Charakter einer Rahmen-erzählung. Der innere Aufbau läßt sich sehr wohl mit einem Drama vergleichen. Die eingestreuten Dialoge und Monologe, durch die der Fortschritt der Handlung gefördert wird, berechtigen noch mehr zu diesem Vergleich.

Der erste Teil versetzt den Leser an den Ort der Handlung; er macht

auch bis auf eine mit den handelnden Personen vertraut. Mitten in dem malerisch im Walde gelegenen Dorfe der Tymbiras befindet sich ein freier Platz, wo die Krieger um einen Gefangenen zu einer Gerichtssitzung versammelt sind, die im vollen Gange ist. Vorher (Str. 2 und 3) werden die Tymbiras als ein Stamm charakterisiert, der wegen seiner Tapferkeit allgemein anerkannt ist. Die Unterworfenen müssen hohe Tributzahlungen leisten.

Nacheinander rollt nun der Dichter die Frage nach der offenbar vornehmen Herkunft, die der Gefangene verschweigt, und nach dem Grund seiner bevorstehenden Hinrichtung auf. Er schildert alle die Vorbereitungen und verweilt dabei besonders bei der Zurüstung und dem Ausschmücken des Opfers selbst und bei dem Tymbira, der die Ehre hat, die Hinrichtung zu vollstrecken. Das Ganze erhält seine besondere Note durch die Freude und Ungeduld, die alle über das in Aussicht stehende Fest erfüllen.

Im zweiten Teil weist der Dichter kurz auf das inzwischen in Gang gekommene Festmahl hin, stellt aber dann den Gefangenen in den Mittelpunkt. Er wirft den Gedanken an die Kürze des Lebens auf und betont die gelassene äußere Haltung des Indio, hinter der er aber eine innere Qual vermuten läßt, die sich in dem Gesicht des Gefangenen spiegelt. Der Dichter redet ihn an und geht der inneren Regung nach, die der Gefangene nicht verbergen kann. Als Trost, der ihm zu freudigem Sterben verhelfen soll, werden ihm die Freuden des Jenseits vor Augen gehalten, und es wird ihm zum Bewußtsein gebracht, wie ehrenvoll sein Tod im Grunde ist:

Folga morrendo; porque além dos Andes

Revive o forte,

Que soube ufano contrastar os medos

Da fria morte.

Rasteira gramma, exposta ao sol, á chuva,

Lá murcha e pende:

Sómente ao tronco, que devassa os ares,

O raio offende!

Der dritte Teil enthält das Totenlied, das nun der Gefangene mit trauriger Stimme anhebt. Es gliedert sich in zwei Teile. Der Indio stellt sich als Tupy vor und evoziert dabei das durch das Schicksal verursachte Unglück der Heimatlosigkeit, das seinen Stamm heimsucht. Dann preist er seine vollbrachten Heldentaten, seine reichen Erfahrungen als Krieger und die Standhaftigkeit, die er in der Schwere seines Lebens bewiesen hat. Er berichtet den Vorgang seiner Gefangennahme und verwebt damit das Verhältnis zu seinem Vater: er teilt mit ihm das Los der Heimatlosigkeit, sorgt für ihn und dient ihm als Führer. Er versucht, bei den Zuhörern Mitleid zu erwecken, indem er ihnen die Gebrechlichkeit und Hilflosigkeit seines blinden Vaters vor Augen führt. Durch die Gegenüberstellung der Einsamkeit des Greises, der sich in diesem Augenblick verlassen im Walde befindet, und der Geborgenheit, in die ihn sonst die Gegenwart seines Sohnes versetzt, hofft der Gefangene die Ge-

müter zur Erfüllung seiner Bitte zu erweichen, die er ihnen vorträgt: er bittet für die Lebensdauer seines Vaters um sein Leben, weist aber dabei von vornherein den Verdacht der Feigheit zurück und verspricht, als Sklave zu ihnen zurückzukehren.

Er beschließt sein Lied mit der Versicherung, daß er sich seiner Tränen nicht schämt, und daß er, der jetzt um sein Leben flieht, auch sehr wohl zu sterben wisse.

Die Wirkung des Todesliedes auf den Tymbirahäuptling behandelt der fünfte Teil. Auf wiederholten Befehl des Häuptlings wird der Gefangene zum Erstaunen der Krieger aus seinen Fesseln gelöst. Aus dem Lob, das er der Großmut des Häuptlings spendet, wird ersichtlich, daß er das wirkliche Motiv seiner Freilassung verkennt. Das wird erst in dem abrupt geführten Dialog, der sich zwischen beiden entspinnt, offenbar. Der Vorwurf der Feigheit, der gegen den jungen Tupy erhoben wird, läßt ihn sein Vorhaben dahin ändern, daß er, um seine und des Stammes Ehre zu retten, bleiben will. Als des Opfers unwürdig wird er aber davongejagt.

Zuletzt sehen wir den Freigelassenen in tiefer Aufgewühltheit, die auch äußerlich in seiner gebückten Haltung, in der er dem Walde zustrebt, sichtbar ist, einen harten Seelenkampf bestehen, in dem Kindesliebe und Stammesehre gegeneinander streiten, und in dem schließlich die Liebe zu seinem Vater die Oberhand behält.

Die Szene, die der sechste Teil einschließt, wo der Sohn zu seinem Vater zurückkehrt, ist besonders wirkungsvoll. Ein episches Mittelstück wird von zwei Dialogen umrahmt, die beide die Situation, in der der Sohn sich eben noch befand, aus sich hervorwachsen lassen, wobei sich die Ahnung des Vaters immer mehr zu der festen Gewißheit dessen, was eigentlich vorgegangen ist, verdichtet.

Aus dem ersten Dialog erfahren wir, wie der Junge mit Nahrungsmitteln zu dem wartenden Vater zurückkommt, ihm seine Verspätung mit einer vorgegebenen Verirrung im Walde begründet und zu eiligem Aufbruch mahnt. Wir hören weiter, wie dem Vater aus dem Rat, sofort aufzubrechen, schlimme Ahnung erwächst, und wie ihm die schwere Vergangenheit, die er durchlebt hat, Trost und Gewähr dafür bietet, daß selbst eine trübe Zukunft nichts Schlimmeres mehr in ihrem Schoße bergen kann. Die Bestärkung in diesem Trost durch den Sohn gleitet aber von dem Alten ab, als er dessen Zittern bemerkt, das jener als die nachklingende Erregung von der Jagd erklärt. Der Versuch zu trösten, wird vielmehr zur Erhöhung der schlimmen Befürchtung, daß Tupán für sie Schweres in Bereitschaft hält, dem sie nicht entgehen können.

In dem nun episch berichtenden Mittelstück werden die Bemühungen des Greises gezeigt, hinter das *Um què mysterioso* und hinter seinen „frommen Betrug“ zu kommen. Der Dichter zeigt, wie der Blinde alle ihm zu Gebote stehenden Sinne dazu anstrengt, und wie sich schrittweise damit der Ablauf des Erkennens der Wahrheit dessen, was er dunkel ahnt, vollzieht.

Der Gehörsinn und das instinktive mysteriöse Erkennen boten die ersten Handhaben; das Riechen der scharfen, frischen Farben, mit denen er als Todgeweihter bestrichen worden war, das Abtasten seiner eisig kalten Glieder und das Greifen des Opferfederschmuckes bringen ihm vollends die Gewißheit von der Art des Schicksals, das den Sohn verfolgt hat. Gleichzeitig mit der zunehmenden Erkenntnis wächst auch der Schrecken des Greises. Es durchfährt ihn ein furchtbarer Gedanke, als er die Farben riecht; entsetzt weicht er zurück beim Greifen des Federputzes. Der Dichter malt ihn, wie er wieder seine Hand ausreckt, um sich volle Gewißheit aus seinem Zweifel zu verschaffen. Durch das Nebeneinanderstellen der beiden Verben *foge, volta* wird der dramatische Höhepunkt noch immer hinausgezögert, um ihn in seiner niederschmetternden Wirkung um so wuchtiger zu gestalten. Er tritt nun ein, als der Greis den kahlgeschorenen Schädel betastet.

Wie um die Wahrheit und den in ihm aufsteigenden Vorstellungsinhalt von sich zu weisen, bedeckt er seine blinden Augen mit den Händen. In die Verse:

*Não era que a verdade conhecesse
Inteira e tão cruel qual tinha sido*

ist das noch immer steigerungsfähige Entsetzen des Vaters hineingelegt.

Über die vorläufige Tatsache ist er sich klar geworden, nämlich welches Geschick den Sohn bedroht hatte, und daß er ihm entgangen ist. Doch sein Denken geht weiter in die Zukunft hinein, wohin sich sein Schmerz ebenfalls gleichsam verlängert. Die schwarze Gegenwart und die schwere Vergangenheit drängen sich in einem Punkt zusammen — das ist der Tod.

In dem abgerissen geführten zweiten Dialog entläßt sich die Spannung nach Gewißheit, die sich in dem Alten aufgespeichert hat. Er will sie aus dem Munde des Jungen selber hören. Auf der anderen Seite bemüht sich dieser, durch knappste Antworten auf die gehäuften Fragen des Vaters das wahre Motiv, das ihm zu seiner Befreiung verhalf, zu verbergen. Das Zwiegespräch erfährt durch das Schweigen beider eine Unterbrechung, aus der die Ratlosigkeit des Alten hervorgeht, der die einzige Vermutung verneint sieht, die ihm für die Befreiung möglich erschienen ist, nämlich, daß der Sohn mit Gewalt die Fesseln gesprengt hat. Auf die von dem Alten noch einmal ausgesprochene Vermutung gesteht der Sohn endlich einen Teil der Wirklichkeit, ohne jedoch das Wesentliche preiszugeben. Unausgesprochen bleibt die Begründung, mit der der Dichter den alten Tupy zum Aufbruch zu dem Stamme, in dessen Hände der Sohn gefallen war, drängen läßt. In der einzigen von dem Sohne aufgeworfenen Frage: *E quereis ir?* ist der Schrecken zu verspüren, der ihn durchfährt, als er sich den Vater dem schwersten Schläge, der ihn treffen kann, aussetzen sieht; denn er wird die Wahrheit und die ihm untergeschobene Feigheit erfahren.

Der siebente Teil versetzt mit einem Sprung in eine neue Szene.

Ohne vorhergehende Einführung muß der Leser ahnen, daß sie sich im Lager der Tymbiras abspielt; ebenso wird erst allmählich offenbar, daß der Vater zu ihnen spricht. Gleich in seiner Anrede erkennen wir den Irrtum, in dem sich der Alte befindet, wenn er die Großmut der Tymbiras rühmt, von der er gestehen muß, daß selbst die Tupys dazu nicht fähig gewesen wären. Mit dem Hinweis, daß er noch nie besiegt wurde, weist er implicite ihre edle Tat zurück und fordert sie direkt auf, die Vorbereitung zur Opferung seines Sohnes zu treffen. Im Gedanken an seine bevorstehende Vereinsamung ist er überzeugt, daß ein junger Tymbira es sich zur Ehre anrechnen wird, ihn, den mit Narben bedeckten alten Helden, an Sohnes Statt zu begleiten.

In der Erwiderung des Häuptlings gipfelt der innere Ablauf der ganzen Dichtung. Er weist das Angebot des Vaters mit der Begründung zurück, daß die Feigheit und Schwachheit, die der Gefangene bewiesen habe, ihren eigenen Mut und ihre Stärke verderben würde.

Jetzt erkennt auch der Vater, in welchem Wahne er gelebt hat. Unartikulierte Laute, die er hervorgurgelt, gehen dem wilden Zornesausbruch voraus, der sich nun in einem furchtbaren Fluch über den Sohn ergießt. Er bildet den neunten Teil. Er hebt mit dem Ausruf einer rhetorischen Frage an:

*Tu choraste em presença da morte?
Na presença de estranhos choraste? ...*

Er sagt sich von ihm los und wünscht ihm, die Beute der Aymorés zu werden, die als die blutigsten und grausamsten Indianer angesehen wurden.

In wilder Wut reiht er eine lange Serie von Verwünschungen auf, die zum Teil mit *possas tu!*, zum Teil mit optativem *que!* eingeleitet sind und zum Teil rein optativisch ausgesprochen werden. Neben der Verwünschung, daß er vereinsamt, schutzlos, ohne ehrliche Freunde und ohne Liebe zu erfahren, umherirren möge, ruft er Natur, Himmel, Erde und das Geisterreich auf, seine Wut und Rache zu kühlen und an dem Sohne das Strafgericht zu vollziehen. Bis zum Tode und darüber hinaus reicht seine Verfluchung: kein Freund bereite ihm eine seinem Stamme gemäße Bestattung!

*Um amigo não tenhas piedoso
Que o teu corpo na terra embalsame,
Pondo em vaso d'argilla cuidadoso
Arco e frecha e tacápe a teus pés!
Sê maldito, e sósinho na terra;
Pois que a tanta vileza chegaste,
Que em presença da morte choraste,
Tu, covarde, meu filho não és.*

Rein schildernd wird im neunten Teil zunächst dargestellt, wie der Alte dem Wald zustrebt. Mitten aus der Betrachtung dieses anschaulichen Bildes von dem wankenden, sich mühsam vorwärts tastenden

blinden Greise werden wir dann unvermittelt durch den Kriegsschrei: *Alarma! Alarma!* herausgerissen. Aus der Wirkung, die dadurch in dem Alten hervorgerufen wird, ersehen wir, daß dieser Ruf von dem Sohne ausgestoßen ist, und daß sich in ihm eine neue Wandlung vollzieht. Das Erlebnis dieses Augenblickes übertönt, erstickt und gleicht alle Qualen aus, die er als Vater und stammesbewußter Krieger durchlebt hat. Und was im schwersten Schmerz nicht geschah, ereignet sich jetzt: die innere Spannung löst sich in Weinen, und die Trauer wandelt sich in Freude.

Der Dichter malt nun durch Aneinanderreihung knapp gefaßter Details ein lebendiges und anschauliches Bild von dem Kampfgewoge, das auf der einen Seite die Überzahl der Feinde, auf der anderen den heldenhaft kämpfenden jungen Tupy zeigt, der als letzter Sproß für den Namen und den Ruhm seines glorreichen Stammes einstehen muß, (die um ein Haar von ihm verdunkelt worden wären. Den Schluß des Heldenliedes bildet die Anerkennung des Häuptlings, der den Kampf abbricht und ihn als *Y-Juca-Pyrama*, als einen, der zu sterben weiß, annimmt, und die des Vaters, der ihn unter Tränen, *que não deshonram*, an sich drückt und wieder seinen lieben Sohn nennt.

Diese Dichtung kann als Heldenlied bezeichnet werden und gehört zu der Gruppe, in der sich Heroisches und Sentimentales mischen. Formal arbeitet der Dichter mit einer Kombination verschiedener Dichtungsgattungen. Episches mischt sich mit Dramatischem, und dazwischen ist Lyrisches eingestreut. Lyrik begegnet zum Beispiel im zweiten Teil, wo dem sich abquälenden Jüngling die Freuden des Sterbens vor Augen gehalten werden, oder im Todeslied vor der Hinrichtung und im fünften Teil, wo er mit dem Entschluß ringt, heldenmütig unterzugehen oder zum Vater zurückzukehren.

Durch den szenenmäßigen Aufbau wird schon äußerlich an den Dramencharakter erinnert. Dieser Eindruck vertieft sich noch, wenn man an die zahlreichen Dialoge und Monologe denkt, und vor allem, wenn man beachtet, daß diese nicht zur Verlebendigung oder als Ergänzung dienen, sondern die Handlung vorwärts treiben und zum inneren Aufbau des Ganzen beitragen. Auch der innere Aufbau ist dramatisch gestaltet. Es ist deutlich die Exposition herauszuspüren (Dorfleben bei den Tymbiras, Gerichtsszene, Verurteilung und Todeslied), ebenso die Entwicklung (Rückkehr des Sohnes zum Vater, Zurückbringen des Sohnes zu den Tymbiras und Fluch des Alten) und die Lösung (Kampf gegen die Übermacht). Der Konflikt deutet sich beim Sohne bereits bei der Gerichtsszene an, findet seinen Ausdruck im Todeslied und seine Steigerung in den Szenen mit dem Vater und löst sich im Kampfe.

Die episch-erzählenden Partien dienen nur dazu, das Drama mit dem Hintergrund zu versehen und das stumme Spiel der darin auftretenden Personen wiederzugeben, wobei Gebärden, Haltungen und Bewegungen plastisch in Erscheinung treten, um seelische Vorgänge unmittelbar nach außen zu projizieren.

Als Kunstwerk ist *Y-Juca-Pyrama* ein harmonisches, wohlproportioniertes Ganzes, wo alles an seinem Platze ist. Kein Übermaß an Sentimentalität, wenn sie auch da und dort hervorschimmt; kein unregelmäßiges Überschießen der Phantasie, kein pathetischer Überschwang, keine Anhäufungen sekundärer Dinge, keine verschwenderische Attributivierung!

José Verissimo sagt von dem Gedicht: „E um dos mais perfeitos poemas da nossa lingua!“. Auch der große Bewunderer und Verehrer unseres Dichters, Olavo Bilac, preist das Kunstwerk als „uma obra completa e harmoniosa“. Trotz der starken Kritik, der G. D. wegen der Idealisierung der Indios ausgesetzt wurde, behauptet O. Bilac, daß in dem Gedicht die wahre moralische Physiognomie des Wilden Brasiliens fixiert sei: „As suas manhas, o seu amor de guerras, a sua ferocidade na vingança, o seu desmarcado orgulho na victoria, o seu resignado e sereno heroismo na derrota.“ Als eins der einzigartigsten Kunstwerke in der portugiesischen Sprache gilt ihm der „Fluch des Vaters“¹⁵.

In den letzten beiden Heldenliedern, die wir betrachteten, hat der Dichter Bilder aus den Perioden des Tupystammes gegeben, wo er im Untergang begriffen und der Vernichtung preisgegeben ist.

Während in *Tabyra* am Schluß und auch in seinem Verlaufe mehr die Unterdrückung und Versklavung beleuchtet wird und im Gedicht selbst die Gefahr der Vernichtung ausgesprochen wird, rühmt sich der junge Tupy in seinem Todeslied, ein Abkömmling des Tupystammes zu sein, von dem er aber sofort hinzufügt: *Da tribu pujante, / Que agora anda errante / Por fado inconstante.*

Den Abschluß des Zyklus der *Poesias americanas* bildet dem Inhalt nach *Deprecação*, ein Bittgebet, das der Dichter einem hundertjährigen Tupygreis in den Mund legt, der es an den Stammesgott Tupán richtet. (Man beachte das von dem Greis gebrauchte Zeitmaß: *E hoje que apenas a enchente do rio / Cem vezes hei visto crescer e baixar.*)

Drei Hauptgedanken liegen zugrunde: die Tatsache, daß der Tupy Stamm bis auf wenige Reste vernichtet ist, dann die Klage darüber und zuletzt die Erinnerung an die einstige Größe. Das macht der Dichter auch äußerlich kenntlich, indem er die Strophen, die diese Grundgedanken zum Ausdruck bringen, doppelt auftreten läßt.

Die erste Strophe, die von dem Untergang berichtet, erscheint wörtlich wieder als fünfte Strophe. Die zweite Strophe, die die Klage enthält, kehrt mit ganz geringer Abänderung als elfte wieder. Der dritte und vierte Vers der 6. Strophe treten wieder in Strophe 9 auf; beide Male wird die Tüchtigkeit im Waffengebrauch in Erinnerung gebracht, wobei in Strophe 6 des Krieges und in Strophe 9 der Jagd gedacht wird. Wir erfahren, daß die Ursache des Unterganges im Einfall der Weißen liegt; ihren Charakter und die Absicht ihres Kommens gibt er (Str. 3) folgendermaßen wieder:

¹⁵ O. Bilac, *Conferencias literarias*, 2a ed., Rio e S. Paulo, 1930.

*Anhangá impiedoso nos trouxe de longe
Os homens que o raio manejão cruentos,
Que vivem sem patria, que vagão sem tino
Traz do ouro correndo, voraces, sedentos.*

Wie ein roter Faden zieht sich durch die Dichtung ein leiser Vorwurf gegenüber dem Gott Tupán (*Porque lhes concedes tão alta pujança, / Se os raios de morte, que vibrão, são teus?*), vermischt mit einem Zweifel an seiner Macht (Str. 12). — Es ist, als ob der Bittende selbst von vornherein nicht an die Erfüllung seiner inständigen Bitte glaubte, die darin gipfelt, daß er den alten Gott um seine Gunst anfleht, und darum, daß er die Macht und Kraft von einst wieder in ihnen erstehen lassen möge:

*Descobre o teu rosto, resurjão os bravos,
Que eu vi combatendo no albor da manhã;
Conheço-te os féros, confessem vencidos
Que és grande e te vingas, qu'és Deus, ó Tupán!*

Hinter diesem bittenden Tupánverehrer verbirgt sich der Dichter selbst. Diese wie auch die anderen *poesias americanas* konnte nur einer schaffen, dem die Liebe zum Gegenstande seiner Dichtung, zum brasilischen Volk und Land, keine literarische Beschäftigung war. Eine unwiderstehliche Sympathie trieb ihn dazu. Er macht sich zum Fürsprecher für die Rasse, der er blutmäßig verbunden ist.

Dafür spricht auch, daß er sich später, als sein Ruhm als Dichter schon fest begründet war, und er ein Leben voller Rauheiten hinter sich hatte, an die Dichtung *Os Tymbiras* und an die Denkschrift *Brasil e Oceania* machte.

Es ist anzunehmen, daß G. D. mit den *Poesias americanas* auf den Appell geantwortet hat, in dem die romantische Schule dazu aufforderte, zu der Volkstradition zurückzukehren. Wissenschaftlich fundierte ethnographische und demographische Studien gab es in Brasilien um jene Zeit noch nicht. Arbeiten dieser Art entstanden erst später, und G. D. hat nicht wenig zu der Erforschung alter Bräuche und Sitten beigetragen.

Damit tritt vor der dichterischen Leistung von selbst der Vorwurf zurück, den man gern gegen G. D. erhebt, er habe sich eine Indianerwelt selbst erschaffen, sie seien alle einem Traumland entnommen¹⁶.

M. de Araujo Porto-Alegre antwortete ebenfalls auf den Ruf der Romantik. 1843 hatte er *O voador* und 1845 *A destrucção das florestas* veröffentlicht. Erst 1863 erschienen seine gesamten *Brasilianas*. Es ist daher schon zeitlich unmöglich, daß G. D. von ihm hätte Einfluß erfahren können, wie F. Wolf behauptet. Vielleicht hat G. D. durch die Dichtung *A destrucção das florestas* eine Anregung erhalten, aber schon ein oberflächlicher Blick zeigt die grundlegenden Unterschiede der zur Dichtung drängenden seelischen Haltung beider Dichter.

G. D. kommt es auf die Seele des Landes und seiner Bewohner an. Er schuf somit eine nationale Dichtung von innen heraus, spontan und

¹⁶ Z. B. Amadeu Amaral, RABL XIV, 27/28.

nicht gemacht, um sich etwa nur einer patriotischen Aufgabe zu entledigen.

So sicher war sein dichterischer Wurf, daß Sylvio Romero, sein eifrigster Verteidiger gegen die Angriffe zu starker Übertreibung, von ihm sagen konnte: „G. D. . . . será ainda por muitos seculos uma das mais authenticas manifestações da alma deste povo“ und weiterhin: „A verdade é que o poeta, evidentemente sem plano escolastico espontaneamente e sem impulsos doutrinarios, deixou-se influenciar pela vida dos selvagens“.¹⁷

Wir kommen nun zu dem Epos *Os Tymbiras*, das sich dem Grundgedanken und der Eingebung nach kaum von den *Poesias americanas* unterscheidet. Obwohl es nur als Fragment erhalten geblieben ist, möchte ich auf dieses Meisterwerk unseres Dichters wegen seiner Schönheit und Bedeutung für die brasilische Literatur näher eingehen.

2. *Os Tymbiras*.

Dieses Epos umrahmt mit seinem Inhalt, der in der Darstellung der feindlichen Auseinandersetzungen zweier Indianerstämme, der Tymbiras und Gamellas, um die Vorherrschaft besteht, einen großen Teil der Einzelszenen aus dem Leben der Urbewohner, der Natur und Gedankengänge, die G. D. im Zusammenhang mit der Unterdrückung durch die Europäer schon in den *Poesias americanas* ausgesprochen hat.

Wir finden in ihm die Wälder, grandiose Szenen aus der tropischen Natur dargestellt sowie die Bräuche und das Stammesleben, Kämpfe, Feste, Arbeiten und Vergnügen, Glauben, Riten in pittoresker, manchmal auch in der rauhen Sprache der Indios erzählt.

Bis zu einem gewissen Grade kann diese Dichtung auch als ein Protestschrei der Natur und ihrer Bewohner gegen den Eroberer, der dem Besiegten das Land raubte und ihn selbst versklavte, angesprochen werden. Manchmal klingt es wieder wie eine Klage der Sehnsucht nach vergangenen Zeiten, nach geliebten Orten, die nie wiederzusehen sind, nach den Wäldern und nach dem Leben, das vergangen ist. Vielleicht läßt sich dieses Gefühl, das den Dichter bei diesem Protest bewegt, mit Kulturpessimismus bezeichnen.

In der Einleitung wird zunächst ganz allgemein der Gegenstand der Dichtung skizzenhaft dahin angedeutet (1—7), daß der Dichter die Feste, die blutigen Schlachten und die Riten *do povo extincto* und das Urland (*a terra virgem*), von dem einst die Verbreitung des Christentums ihren Ausgang nahm, besingen will. Indem er dann noch die Gestalt eines mit zerbrochenen Waffen und in Lumpen daherschwankenden Kriegers, der traurig und menschencheu im Lande seiner Väter einen Unterschlupf sucht, als Vertreter dieses Volkes anruft (7—16), wirft er einen Blick voraus auf das Ende und gibt damit den Rahmen

¹⁷ S. Romero, *Hist. da lit. brasileira*, 2^a cd., Rio de Janeiro 1902, II, 164.

für den Verlauf seiner Gesänge, zu deren wirksamer Wiedergabe er sich die Kraft und mächtige Stimme des Piága wünscht.

Dann erwählt sich der Dichter in denen, die die Natur lieben, seine Zuhörer (35/9) und macht mit seiner eigenen Stellung, die er in der ganzen Dichtung einnehmen will, bekannt. Nicht nach der althergebrachten Weise will er sie schaffen, sondern wirklichkeitsnahe; er will sich selbst mitten hinein in die Welt stellen, die er schildern will.

An Schluß der Einleitung eröffnet er den Hörern die Aussicht darauf, daß sie auch liebliche Bilder und anmutige Begebenheiten in die rauhen Schilderungen von Kampf und Tod eingestreut finden werden:

*Nem só me escutareis fereza e mortes:
As lagrimas do orvalho por ventura
Da minha lyra distendendo as cordas,
Hão-de em parte ameigar e embrandecel-as.
Talvez o lenhador quando acommette
O tronco d'alto cedro corpulento,
Vem-lhe tingido o fio da segure
De puro mel, que abelhas fabricarão,
Talvez tambem nas folhas que engrinaldo,
A acacia branca o seu candor derrame
E a flôr do sassafráz se estrelle amiga.*

Im ersten Gesang stellt der Dichter Itajuba, den Häuptling der Tymbiras vor. Er ist wie Jaguar, sein Vater, weit und breit berühmt und gefürchtet und gilt als unverletzbar. Die geheimnisvolle Übertragung dieser mysteriösen Eigenschaft vom Leichnam des Vaters auf den Sohn durch den Piága (12/7) wird erzählt. Das Weichen dieses Zaubers (18/34) bedeutet den Anfangspunkt dazu, daß sein Ruf sowohl bei den Seinen (35/45) als auch bei den *nações vizinhas* (41/51) ins Wanken kommt, und damit den Beginn zu all den folgenden Kämpfen und Ereignissen, die mit der Ankunft der Gamellas einsetzen. In dem nun folgenden Dialog läßt der Dichter den ruhmredigen und ruhmestürigen *chefe dos Gamellas* (54/60; 64/72), den Häuptling der Tymbiras, Itajuba, der als selbstsicher und überlegen (61/3; 74/8) geschildert wird, zum Zweikampf herausfordern: dessen Ausgang soll über die Vorherrschaft entscheiden. Anschaulich, breit und in allen Einzelheiten entrollt sich nun die Kampfszene (79/155): die Stammeschutzgeister greifen handelnd ein; sie lassen die Pfeile ihr Ziel verfehlen (81/7); die Waffen zerbrechen (86/7); staubaufwirbelnder Ringkampf (89/92); Betonung der Ebenbürtigkeit der Kämpfer: ein robustes Ungeheuer erwehrt sich eines unglaublich gelenkigen, gleich starken Gegners (101/10); Zwischenrufe der Zuschauer; barbarischer Kampfausgang; Triumphgeschrei Itajubas. Als ob der gewaltige Zweikampf noch eines Widerhalls bedürfe, läßt der Dichter den Sieger die einzelnen Phasen nochmals im Geiste nach-erleben (156/61) und seinen Triumph auskosten (162/174), woraus zugleich hervorgeht, daß sich die Gamellas durch nächtliche Flucht ihrer Unterwerfung entzogen haben (167/9), wofür ihnen Itajuba Rache

schwört. Daran schließt sich ein Zwiegespräch, in welchem Itajuba von Jurucey, der von Schrecken verstört zu ihm kommt, das Herannahen zahlloser, mit Gamellas besetzten *ygaras* erfährt. Es endet damit, daß Jurucey von dem äußerlich beherrschten, aber innerlich von Haß und Rache brennenden Itajuba als Unterhändler mit fest formuliertem Auftrag zu den Gamellas entsandt wird (207/227).

Der 1. Gesang schließt mit einer Heerschau Itajubas über seine Krieger (230 ff.). Auf einem Berge stehend sieht er mit stolzem Lächeln und in dem Bewußtsein, unter Tupáns und der Abgeschiedenen Schutze zu stehen, auf seinen Hornruf die Schar seiner Helden heraneilen. Sie werden zum Teil mit ihren klangvollen Namen (Jucá, Itaroca, Japy, Camotim, Pirajá, Jatyr und vielen anderen) aufgeführt, woran der Dichter, zum Teil in breit ausgesponnenen Episoden, Berichte hervorstechender Eigenschaften und Heldentaten oder über den Gehorsam und die Gefolgschaftstreue ihrer Träger knüpft (Japy; 281/96). Im Zusammenhang mit dem Namen des abwesenden Jatyr wird eine Episode eingeflochten, in deren Verlauf G. D. Itajuba seine Führerwürde gegenüber dem übermäßigen Lobe verteidigen läßt, das Jatyr's Vater, Ogib, seinem Sohne spendet, wobei er sich dazu versteigt, daß er Jatyr als den besten unter allen bezeichnet.

Eine stimmungvolle Nachtschilderung leitet den 2. Gesang ein, die sich aus der Schilderung des hereinbrechenden Abends (in den letzten Versen des 1. Gesangs) heraus fortsetzt. Wie anmutige Naturwesen scheinen vor unseren Blicken die zweckmäßig zwischen zwei Hügeln, inmitten üppig blühender Tropennatur gelegenen Tymbirahütten emporzuwachsen (18/38). Die Handlung geht weiter.

Wir sehen die Krieger von der Heerschau zurückkehren und erkennen an ihrer äußeren und inneren Haltung das wiedergewonnene Vertrauen zu Itajuba und ihre Sicherheit gegenüber der Zukunft, da der Häuptling sichtlich wieder in Gunst und Schutz Tupáns und der Manitós steht (56/68). Von den Kriegern lenkt dann der Dichter den Blick auf die zwei Hauptpersonen des Stammes, auf Itajuba, den Führer, und den Stammespriester. Er führt den Piága vor, der zu gottesdienstlicher Handlung geschmückt aus seiner einsamen, von anderen nie betretenen Höhle hervorschreitet und die schlafenden Tymbiras zum Rhythmus der klirrenden *maracá* umtanzt. In dem melancholischen Lied (83/132), das er dazu singt, erlebt er vom Gott Tupán Schutz vor bösen Geistern und Sieg und Ruhm kündende Träume für die Seinen. Alle Krieger schlafen, nur Itajuba wacht und ist unbekanntem Gedankenläufen hingegeben. Der Dichter versetzt ihn in eine Umgebung, die er mit satten, nach herbem Waldgeruch duftenden Farben malt (162/9):

*... o chefe, que em nodoso
Tronco rudo-lavrado se recosta;
Não tem poder a noite em seus sentidos,
Que a mesma ideia de continuo volvem.*

*Vela e treme nos tectos da cabana
A baça luz das resinosas tochas,
Acres perfumes rescendendo; — alastrão
De rubina côr de brasa a flôr do rio.*

Die Frage, ob er vielleicht Kriegspläne schmiedet oder hellsichtig (*escandecida a mente*) den Kriegsgott Areski über Leichenhaufen schreiten sieht (133/44), wird verneint. In Wirklichkeit ist er um den abwesenden Freund Jatyr besorgt; er überdenkt die Gefahren, die den einsamen Jäger umlauern, und hegt für ihn den Wunsch, daß ihm Tupán Ruhm und Ehre spende. Aus der Schilderung und einem Monolog erfahren wir weiter von der melancholischen Stimmung, in der sich Itajuba befindet, die sich in der Vorausahnung schlimmer Geschehnisse (*presagio funebre*) zu unendlicher Traurigkeit steigert (170/84). Es ist zu erahnen, daß dem Häuptling schlimmer persönliches Leid widerfahren sein muß, das auch in einem *canto merencorio* mitgeteilt wird, und zwar von Croá, dem *sabiá das mattas*, den Itajuba dazu auffordert; er hofft dadurch seine Schwermut zu lindern. Dazu flicht der Dichter eine jener dramatischen Szenen ein, die in das Epos wie Diamanten in eine Perlenkette eingefügt sind.

Sie spielt sich in schweigender Nacht in der von Harzfackeln matt erleuchteten Hütte zwischen den beiden Indianern ab. Indem der Sänger langsame Tanzschritte zum Klange der maracá ausführt, stimmt er das ergreifende Klagelied um die geraubte und dabei ums Leben gekommene Coema, die Geliebte Itajubas, an (196/342), in dem sich lyrische Schönheitsverherrlichung und Totenklage mit der episch-dramatischen Schilderung des Ereignisses mischen. Die Wirkung auf den Leser wird vom Dichter dadurch erhöht, daß er den Sänger bei dem tragischen Höhepunkt von seinem Zuhörer, der vom Schmerz übermannt wird, unterbrechen läßt (294/9; 306/18). Itajuba führt nun seinerseits den Gesang weiter, der bis in den Traum des nun auch zur Ruhe kommenden Häuptlings hinein weiterklingt: *Veste, Coema, as fórmãs da neblina, / Ou vem nos rios tremulos de lúã / Cantar, viver e suspirar commigo.*

Von dieser Szene laufen mehrere Linien zu dem in seiner Wirkung noch dramatischeren, unheimlich-gespenstischen Dialog hinüber, der den 2. Gesang abschließt. Der eine Beteiligte ist Ogib, der — ebenso wie Itajuba um den Freund — in höchster Sorge um seinen Sohn Jatyr keine Nachtruhe finden kann. Die andere Linie läuft vom Coema über ihr Grab zu dem zweiten Beteiligten hin, zu dem wahnsinnigen Piahíba, der bei seinem nächtlichen Umherirren dort dem Tod begegnete. Über diese Szene soll später noch gesprochen werden.

Der 2. Gesang besteht also aus einer Folge aneinandergereihter Einzelszenen und -schilderungen, die zum Teil nur locker miteinander verbunden sind und die Handlung nicht direkt weiterführen. Gleichwohl schaffen sie den Boden für später eintretende Ereignisse, so die Schilderung der Krieger, die neues Vertrauen zu Itajuba gewonnen

haben, und der Hinweis auf die Bedeutung der Träume. Sie gewähren weiteren Einblick in den Ort der Handlung, in verschiedene Bräuche und in das Seelenleben der Indios und verknüpfen außerdem über die Nacht hinweg die folgenden mit den vorausgehenden Ereignissen.

Der 3. Gesang wird mit einer farbenprächtigen, sorgfältig detaillierten Schilderung des anbrechenden Morgens in der Natur (1/39) und einer Klage des Dichters über den Untergang der Indianer und über das tragische Schicksal der *America infeliz* (40—125) eingeleitet. Dann wird in bunt dramatischer Weise der Gang der Handlung fortgesetzt.

Mit dem Hinweis (126/7), daß die Morgenröte einen heiteren Tag verkündigt, bereitet der Dichter die hoffnungsfrohe Stimmung der Krieger vor, die zu dem *rito sacro*, der in der Deutung ihrer Träume durch den *intérprete divino* besteht, zusammentreten (128/268).

Mit der Darstellung des freudigen Wiederhalls, den die Sieg und Triumph kündende Deutung durch den Priester bei allen findet, wird der Beginn eines neuen folgeschweren Ereignisses verknüpft, das nun breit ausgesponnen wird.

Zwischen Japegoá und Catucába entspinnt sich ein Streit. Von beiden heißt es (317/9): *Não erão dois na esquadra de Itajuba / De genios em mais pontos encontrados: / Por isso em luta sempre*. Die Gegensätzlichkeit ihrer Charaktere kommt in zahlreichen anderen Versen zum Ausdruck (Japegoá: 285/7; 329/51; 354/7. Catucába: 295/316; 320/8; 352/4). Der Grund dieses Streites liegt darin, daß Japegoá den Jubel über den im voraus gefeierten Sieg mißbilligt, wozu er sich durch seinen Traum (284/92), in dem er Tod, geronnenes Blut und zerbrochene Waffen sah, berechtigt glaubt. (Für den geplanten weiteren Verlauf des ganzen Epos scheint mir hier die innere Einstellung Itajubas wichtig [277/9]). Catucábas entgegengesetzte Meinung, der Vorwurf der Feigheit, Beschimpfungen und ungeheuerliche Beleidigungen machen den Zweikampf unvermeidlich (358/405), der knapp (400/5), aber anschaulich geschildert wird.

Dem Hang zur Uneinigkeit, der sich jetzt in der Spaltung der Tymbiras in zwei Lager äußert, die auf die an alle Freunde Japagoás gerichteten Schmähungen folgen mußte, setzt der Dichter den Willen des dazwischen tretenden Itajuba gegenüber, der mit brutaler Gewalt Einigkeit erzwingt. Er schlägt einen Krieger nieder, der durch seine Haltung Unbotmäßigkeit zeigt und flucht jedem, der bei der drohenden Gefahr der nahenden Feinde Zwietracht sät (432/41).

Wohl zur Kennzeichnung, wie schwierig die Lage des Stammes in Wirklichkeit ist, läßt der Dichter jetzt den Piága dazwischen treten; er mahnt Itajuba zur Klugheit und eröffnet, daß, nachdem Verwandtenblut vergossen wurde, der zuletzt erzählte Traum den Tymbiras Unheil künde. Zur Verstärkung desselben Gedankens und als Mittel, den Verlauf des Ganzen weiterzuführen, wird zunächst noch die Schilderung eines Traumes gegeben, dem besonderes Gewicht zugemessen wird, weil

er von dem als umsichtig, klug, optimistisch und sachlich bezeichneten Mojacá berichtet wird (452/68); der Träumer wünscht, daß ihn der Piága als aus einer vom bösen Anhangá getrübbten Phantasie entsprungen hinstellen möge.

Das Besondere der Darstellung liegt darin, daß der Erzähler, der zuerst von einem Traume sprach (461), was auch später (487/488) noch einmal festgestellt wird, dies dann zweimal mit den Worten: *Sonho não foi, que o vi, como vos vejo* negiert. Es bieten sich weiter keine Anhaltspunkte, ob der Bericht Wirklichkeit ist, oder ob er in einer Vision oder in einem Gesicht Geschautes enthält.

Mojacá hat in einem feindlichen Lager einen *guerreiro como vós* zur Opferung zugerüstet gesehen. Die Spannung der Zuhörer erhöht der Erzähler dadurch, daß er absichtlich den Namen des Opfers verschweigt (*mas não direi, já, quem fosse o triste!*); aber nach dem Bilde, das er von ihm zeichnet, läßt er keinen Zweifel, um wen es sich handeln könnte (477/82):

*Se visseis, como eu vi, a fronte altiva,
O olhar soberbo, — aquella força grande,
Aquelle riso desdenhoso e fundo ...
Talvez um só, nenhum talvez se encontre,
Que seja para estar no passo horrendo
Tão seguro de si, tão descansado!*

Den geringsten Zweifel hegt Ogib, der dabei sitzt, daß die soeben gezeichnete Gestalt sein Sohn Jatyr ist:

*Conheço o filho meu no que disseste,
Guerreiro, como a flôr pelo perfume,
Como o esposo conhece a grata esposa
Pelas usadas plumas da arassoia, ... (497/500.)*

Mojacá, den der Dichter als von seiner Darstellung selbst gerührt hinstellt (... *já todo angustias, / Da propria narração se enternecia* [509/10]), umgeht eine direkte Bestätigung, die der alte Vater hören möchte, und will ihn damit trösten, daß er in aller Erinnerung eine unvergessene Großtat Jatyrs wachruft, die dieser in seiner Jugend vollbrachte. Der vom Dichter in den Beginn der nun folgenden Schilderung dieser unerschrockenen Tat (517/45) in die Worte: *Tal era, tão impavido ... / ... o seu desplante, / Qual foi o de Jatyr n'aquelle dia* gelegte Schluß erhellt das Dunkel auch noch nicht gänzlich. Diese Ungewißheit, gemischt mit der aufs neue geweckten Bewunderung für Jatyr und dem Mitleid für Ogib, bildet nun die innere Ursache zu der Verwirrung, in die die Szene jetzt umschlägt. Weinen, Klagen, Geschrei durcheinanderlaufender Frauen und Kinder und darin sich verlierend das Jammern des Vaters!

Das Dazwischentreten des Häuptlings, der Ruhe gebietet und den Rat erteilt, den Piága aufzufordern, den zornigen Ibáke zu besänftigen, bildet die Überleitung zur Schlußszene des dritten Gesanges.

Im Mittelpunkt steht der Stammespriester, der seine Hilfe mit der Begründung ablehnt, daß man sich seiner nur in der höchsten Not er-

innere, sonst aber die maracá, wenn er sie für die Opfer aufgestellt habe, ohne Gaben lasse (558/77). Sein Zorn wird gemildert durch Itajubas Entschuldigung (*Cegou-nos Anhangá* und 578/86) und sein Versprechen, das Versäumte nachzuholen (579/90).

Mit dem Hinweis, daß alle froh ans Werk gehen, um das Versprechen einzulösen, schließt die Handlung des 3. Gesanges ab, der in seinem Verlaufe zeigt, daß G. D. darin die Grundlagen für den schließlichen Ausgang des ganzen Epos schafft. Nach den guten Vorzeichen zu Beginn deutet alles andere: der Traum Japegoás, das Gesicht Mojacás, die gleiche Empfindung Itajubas wie die Japegoás, die zweite Deutung des Piága, seine vage Andeutung: *Talvez a rica off'renda aplaca os Deoses, / E saudavel conselho a noite inspira!* und schließlich die Worte des Dichters:

*Trabalho no prazer, prazer que moras
Dentro de tanto afán! festa que nasce
Sob auspicios tão máos, possa algum genio,
Possa Tupán sorrir-te carinhoso,
E das alturas condoer-se amigo
Do triste, orfão de amor, e pae sem filho!*

darauf hin, daß die Tymbiras ihrer Vernichtung entgegensehen.

Daß dieser Ausgang in der Tat im Plane des Dichters vorgesehen war, stellt Carlos Ferreira Franca fest¹⁸, indem er sich auf H. Leal beruft: „O plano era traçar em uma serie de quadros as luctas entre os Gamellas e os Tymbiras e terminar o poema com a victoria dos Gamellas, sendo os Tymbiras repellidos de Tapuntapéra, uma parte para o Mearím e Itapecurú, e outra internando-se pelo Amazonas, onde pereceria Itajuba no cimo de copada arvore, picado por uma cobra corál.“

So ist es auch zu verstehen, daß der Dichter in diesem Gesang die große Klage über das „Unglückliche Amerika“ einflicht.

Der 4. Gesang führt uns ins Lager der Gamellas. Er setzt unmittelbar mit einer allgemeinen freudigen Begrüßung des herannahenden Jurucey ein. Die zerbrochenen Waffen, die er zur Erde wirft, zeigen an, daß er als Friedensbote kommt (21/4). Der seelische Untergrund, auf dem die Szene abrollt, wird in mannigfacher Weise detailliert. Dabei enthüllt der Dichter die Gedanken, die die Gamellas bewegen; denn es heißt von ihnen, daß der gewohnte Ernst ihre Stimme in der Kehle zurückhält (19/20); klug, ernst und schweigsam sich zu verhalten, ist ihre Art (19; 47).

Die vom Dichter verwendeten Anreden: *o fausto mensageiro, hospede amigo, ledo nuncio de paz* (1, 5, 6) und Vergleichsbilder (9/13), die wunschhaften Vermutungen, die sie über den Grund seines Kommens zu ihren Gunsten hegen, besonders die, daß ihnen die Tymbiras zum Zeichen des Friedens und des Willens zu einem Bündnis (41/4) ihren erschlagenen Häuptling mit all seinen Trophäen und Waffen anbieten

¹⁸ *Os Tymbiras*, These para o concurso de prof. subst. de Rhet., Rio de Janeiro, 1879.

möchten, um ihm ein ehrenvolles Fortleben in Ibáke zu sichern, deuten auf die Hoffnung einer angenehmen Botschaft hin. Dieselbe Stimmung strahlt auch die Natur aus. In ihrer leuchtenden, glitzernden, in allen Farben prangenden Morgenschönheit, voll Frieden und Ruhe bildet sie den Rahmen zu der ganzen Szene.

Nun wird der Blick auf Jurucey gelenkt. Monologartig wird gezeigt, wie sich ihm beim Anblick der zahllosen, dicht zusammengedrängten Einbäume der abwägende Vergleich des beiderseitigen Kräfteverhältnisses aufdrängt (75/7), wie sich flüchtig der Gedanke an die Zufälligkeiten des Kriegsglückes dazwischenmisch (79), und wie endlich das Vertrauen an Itajubas Unbesiegbarkeit die Oberhand gewinnt (80/3). Diesem Monolog setzt der Dichter den Eindruck parallel, den die heroische Haltung auf die Gamellas ausübt; sie erinnert diese an den vergeblichen Versuch ihres gefallenen Häuptlings, die Tymbiras zu besiegen (84/90).

Die Handlung schreitet weiter. Während der Bote die Gastfreundschaft *em banquete frugal* genießt (91/104), hält Gurupema, der Sohn des getöteten Führers, Kriegsrat. Aus der langen Reihe der herbeieilenden Krieger ragen besonders der schreckliche Caba-oçú, dann Jepiaba, *o forte entre os mais fortes*, Itapeba, der Rivale Gurupemas, und Okena, *que por si vale mil arcos*, hervor, *e outros, muitos outros, cuja morte / Não foi sem gloria no cantar dos bardos* (146/7).

Wieder läßt der Dichter den Leser eine der dramatischen Szenen erleben, mit denen er das Epos so wirkungsvoll durchsetzt. Gurupemas Frage nach der Meinung seiner Krieger, ob die Friedensbedingungen, die er erwartet, anzunehmen seien (155/61), der ein Aufruf zum Rachekampf für seinen Vater vorausgeht (148/55), fordert Itapebas Unzufriedenheit heraus und reizt ihn zu der Drohung, daß er zu den Mächtigeren, *que sabe leis dictar* (also Itajuba) übergehen würde (177/83).

Wir hören von dem zustimmenden Widerhall, den seine Meinung in Okena findet (184/201); als Dritten im Bunde läßt der Dichter den wutschäumenden Caba-oçú sich zugesellen, der alle zur Begeisterung hinreißt. Die dadurch geschaffene Einmütigkeit wird durch das Verhalten Gurupemas gekrönt, der unter dem Verzicht auf seine Häuptlingswürde sich als einfacher Krieger in die gebildete Front einreihet.

Als die Parallelgestalt zu dem unzufriedenen Japagoá im 3. Gesang figuriert hier Itapeba, *Que ao seu rival deu azo de triumpho. / Mal satisfeito e quasi irado rosna* (254/6); schon in V. 244/7 wird seine feindliche Haltung gegenüber Gurupema angedeutet. Sicherlich hatte G. D. in seinem Plan diesem Rivalen im Verlaufe der Dichtung noch eine besondere Aufgabe zugeordnet. Hier erscheint seine Erwähnung lediglich als Übergang zu der nun folgenden Kontrastierung der Kampfbegeisterung, die hohe Wellen schlägt. Dazu führt der Dichter eine neue Figur ein, die in manchem an Mojacá erinnert. Es ist ein Tapuya, dessen Bei-

name — o *forasteiro* — in breiter Ausspinnung gerechtfertigt wird (257/71). Er wird als welterfahren, klug und als Ratgeber von höchstem Werte dargestellt. Ihm legt G. D. eine Rede in den Mund, die als rhetorisches Meisterstück angesehen werden muß. Einleitend berichtet er von seinen weiten Fahrten und den Kämpfen, die er mitgemacht hat (277/82). Ausführlich spricht er von den großen Häuptlingen, die er kennenlernte. Mit der Bemerkung, daß diese zu so schändlicher Tat, wie sie eine planen, nicht geschritten wären, zeigt er von vornherein seine entgegengesetzte Haltung (282/90). Dann geißelt er die Unbotmäßigkeit Itapebas (291/3). Mit den zwei Fragen: *Mas quem do humano sangue derramado / Por ventura se peja?* und: *em que logares / A gloria da peleja horror infunde?* wendet er den Eindruck der Furcht ab und bekennt, daß sein Blutdurst durch die Schrecken erregenden Ereignisse, die er hatte, gestillt worden sei (297/302). Schlag auf Schlag führt er den Zuhörern das Recht Itajubas vor Augen und macht den „König der Wälder“ für die Folgen seiner Eifersucht, Eitelkeit und Verblendung selbst verantwortlich (304/14). Er wirft ihnen bei der Größe, dem Wohlstand und Reichtum ihrer Jagdgründe und bei ihrer Streitkraft Unzufriedenheit vor. Hier läßt er ein ethisches Moment einfließen, wenn er ihnen daraus einen Vorwurf macht, daß sie anderen das nehmen wollen, was ihnen selbst unnötig, jenen aber notwendig ist (327/9). Nicht einmal von dem guten Willen der Tymbiras, ob sie den Leichnam des Besiegten herausgeben wollen oder nicht, macht er die Notwendigkeit des Kampfes abhängig (330/6). Er fordert sie zur Rückkehr in ihr Gebiet auf; auch die Entscheidung Tupáns, die Gurupema herbeizuführen anregt, lehnt er mit der Versicherung ab, daß Tupán dem Unklugen seine Hilfe versagt (337/46).

Nach dieser Rede mit ihren sachlichen, logischen und rhetorisch kunstvollen Argumentierungen steht man unter dem Eindruck, daß G. D. mit vollem Einsatz seiner rednerischen und juristischen Begabung an ihre Ausarbeitung gegangen ist. Stufenweise enthüllt der Sprecher bei reichlicher Verwendung von rhetorischen Fragen und unter der Hervorkehrung ethischer Gesichtspunkte den Rechtsanspruch, so daß er zuletzt wagen kann, ihnen den Verzicht auf die Mitführung ihres Toten, also auf einen der geheiligtesten Bräuche, vorzuschlagen.

In einer Überleitung (350/63) zu der nun folgenden Entscheidungsszene wendet der Dichter den Blick auf die große Mitspielerin neben den handelnden und redenden Personen, auf die Natur, wobei er ihre Einfachheit, die künstlichen Schmuck entbehrt, aber auch ihre erhabene Majestät hervorhebt, um dann unmittelbar die Szene mit dem friedlichen Beieinandersitzen der Unterhändler zu eröffnen (364/71).

Mit einer formelhaften Begrüßung stellen sich die Vertreter der kriegführenden Stämme einander gegenüber. Wörtlich genau, mit unbedeutenden Änderungen übermittelt Jurucey seinen Auftrag (407/30), der in allen Punkten den von Gurupema erwarteten und von ihm in

seiner Anrede vorweggenommenen Friedensvorschlägen widerspricht. Beide reden davon, daß sie einander mit weiterem Blutvergießen verschonen wollen, mit dem Unterschied, daß Itajuba den Ruhm, über Treulose gesiegt zu haben, verschmäh't (414/7): *Tigre cevado em carnes palpitantes, / Rejeita a facil preza.*

Während Gurupema seinen Vater in verräterischem (*desleal*) Kampfe erschlagen sieht und die Rückgabe seines Körpers erwartet, fordert Itajuba die Erfüllung der vor dem Zweikampf geleisteten Abmachung (I, 58/9), die in der Unterwerfung der Gamellas und in der Verschmelzung beider Stämme unter Itajubas Herrschaft besteht. Damit verbindet sich der Befehl, am Kampforte neue Hütten zu bauen, die zugleich als Ehrenmal Itajubas Ruhm verkünden sollen.

Gurupema, der im ganzen 4. Gesang als zwiespältiger, kleinlicher und seiner Stellung nicht gewachsener Charakter gekennzeichnet wird, veranlaßt durch seine Anmaßung und durch die Handlung, die er eben begeht — er durchbohrt in der Absicht, vor Jurucey seine Waffentüchtigkeit zu beweisen und wohl auch seinen Trotz und seine Wut zum Ausdruck zu bringen, einen ruhig sitzenden geheiligten Vogel (einen *cenemby*) noch dazu in Itajubas Herrscherbereich (460/77)! —, den Tymbirasendling zu den schwersten Anschuldigungen, zu Verhöhnungen und Verfluchungen und zur Androhung furchtbarer Rache (478/500). Zum Zeichen dafür, bis zu welchem Grade die Beleidigungen von den Umstehenden empfunden werden, fügt der Dichter ein in knappen Worten gebrachtes Begebnis ein (501/3): ein von unbekannter Hand abgeschoffener Pfeil durchbohrt Juruceys Arm. Die letzten Verse berichten von seinem plötzlichen Verschwinden und dem Forschen des furcht erfüllten (*timorato*) Gurupema nach dem Täter.

Wie es in der Absicht des Dichters lag, sollte sich das Epos aus einer Serie von Bildern zusammensetzen, die durch den Grundgedanken des Kampfes der beiden Stämme zu einem Ganzen gebunden werden. Man kann die Grundlinie des Ablaufs deutlich verfolgen, kommt aber bald zu der Überzeugung, daß es dem Dichter wesentlich auf die zahlreichen Episoden ankommt, die meistens den äußeren Gang der Handlung nicht unmittelbar beeinflussen, sondern lediglich dazu dienen, die Wesenszüge der Figuren, an die sie sich knüpfen, aufzuzeigen. Diese Episoden spielen sich teils im Verlaufe des Ganzen ab, teils gibt sie der Dichter selbst als Schilderungen, teils erfahren wir sie aus dem Munde anderer als Berichte.

Die Gestalt des Tymbira-Häuptlings steht überragend im Mittelpunkt der vier Gesänge. Was von ihm geschildert und über ihn berichtet wird, fügt sich zu einem Bilde zusammen, das zuletzt eine Erscheinung darstellt, die alle Züge des geborenen Führers trägt. Kraft und Gewandtheit beweist er; sein durch den Bruch der Vereinbarungen gekränkter Gerechtigkeitssinn ist der Boden, auf dem der Antrieb zu dem geplanten Rachekampf erwächst; er ist von dem Gefühl, der Erste und Beste zu sein, so durchdrungen, daß er diesem Wissen von sich

selbst Anerkennung verschafft (I, 365/76), sogar wenn Bruderblut fließen muß. Die gefühlsmäßige Seite seines Wesens tritt in dem Coema-Lied und in seiner freundschaftlichen Verbundenheit mit Jatyr stark hervor.

Durch die Charakterisierung der beiden Gamella-Häuptlinge wird seinem Relief noch stärkerer Glanz verliehen. Sie erscheinen als brutale, prahlerische, ungezügelte, dabei an Klugheit und Würde weit unter Itajuba stehende Naturen. So läßt sich Gurupema offenen Aufruhr bieten und sich von Itapeba verhöhnen; er stellt es den Seinen frei, ihn, wenn es ihnen beliebt, nicht mehr als ihren *chefe* anzuerkennen. Während Itajuba die Zügel fest in der Hand hält, läßt Gurupema den Dingen freien Lauf. Itajuba befiehlt die Seinen zur Heerschau, Gurupema ruft seine Krieger zu einer Beratung zusammen.

Bei dieser Gelegenheit kehrt der Dichter auch die auffälligen Unterschiede beider Stämme hervor. An drei eingeschalteten Episoden wird das deutlich (I, 253/65; I, 281/96; IV, 118/36). In der ersten wird von Jucá, einem mutigen Tymbira, erzählt, wie er auf der Jagd unter schwerer Gefahr die Unze erlegte, mit deren Fell geschmückt er einhergeht. In einem anderen Jagdbild sehen wir Japy, *o atirador*, wie er im Augenblick allerhöchster Spannung den Pfeil auf einen wutschäumenden Eber abschießen will, aber — dabei von Itajubas Hornruf überrascht — von seiner Beute abläßt und blindgehorchend zum Sammelort der Krieger davonstürzt.

Ganz anders die dritte Episode, die in die Reihen der Gamellas versetzt. Da wird von der bestialischen, blutrünstigen Kampfweise, des ausnehmend häßlichen Caba-oçú erzählt, wobei einer ekelerregenden Szene besonders gedacht wird, in der er einem Gefangenen den Schädel zerhaut und sich an dem hervorquellenden Gehirn und Blute mästet.

Der Dichter, dessen Sympathie offenkundig den Tymbiras gilt, unterscheidet also ein Volk von Jägern, das seinem Führer vertrauensvoll gehorcht und nur dann in den Kampf geht, wenn es gilt, seine Ehre und sein Gebiet zu retten, von einem ruhedürstigen, teilweise als verschlossen gekennzeichneten Stamm von Kriegern, die ohne äußere Notwendigkeit fremdes Gebiet überfallen, die sich dem unbotmäßigen Rivalen ihres Häuptlings anschließen und ihm zujubeln.

Eine andere Gestalt, die auf das Stammesleben von Einfluß und Bedeutung ist, ist der Piága, der Stammespriester. G. D. malt von ihm ein Porträt von prächtiger Anschaulichkeit (II, 69/82):

*Sahe o piága no emtanto da caverna,
Que nunca humanos olhos penetrarão;
Com ligeiro sendal os rins aberta,
Cocar de escuras plumas se debruça
Da frente, em que se enxerga em fundas rugas
O tenaz pensamento afigurado.
Cercão-lhe os pulsos cascaveis loquazes,
Respondem outros, no tripudío sacro,
Dos pés. Vem magestoso, e grave, e cheio
De Deos, que o peito seu, tão fraco, habita.*

*E enquanto o fumo lhe volteia em torno,
Como neblina em torno ao sol que nasce,
Ruidosa maracá nas mãos sustentada,
Sólta do sacro rito os sons cadentes. . .*

Der Dichter zeigt ihn in der Verrichtung ritueller Handlungen: er überträgt die Gabe der Unverwundbarkeit vom toten Jaguar auf den Sohn Itajuba (I, 12/7); als direkter Vermittler zwischen Tupán und den Stammesgenossen erfleht er Schutz und gute Träume und bannt er die Macht des bösen Gottes Anhangá (II, 109/20); er deutet die Träume der Krieger (III, 249/59). Wir hören weiter von der Beachtung, die sein Rat (III, 554/7) und seine Mahnungen (III, 442/51) genießen.

Ebenso kristallisiert sich aus Schilderungen, die in die ersten drei Gesänge verwoben sind, die Gestalt des Jatyr heraus. Seine Name wird zum ersten Male bei der Heerschau genannt. Wir erkennen die Freundschaft, die Itajuba zu ihm hegt (I, 297/304). Sein Drang nach Einsamkeit wird von einem Krieger als falscher Ehrgeiz ausgelegt (I, 305/9); Ogib, sein Vater, rettet seine Ehre und vergleicht Jatyr mit dem Kondor, der im Gegensatz zu *annús* und *caitetús* sich in einsame Höhen erhebt. Itajuba rühmt zugleich Jatyrs Heldenhaftigkeit, während er aber für sich die Vorzugsstellung in Anspruch nimmt und damit die ihm geltende Erniedrigung des Alten zurückweist. Jatyrs Kampfächtigkeit wird durch den Bericht Mojacás (III, 517/45) in helles Licht gerückt.

Von einer Szene, die sich ebenfalls an Jatyr knüpft, soll hier noch gesprochen werden, die zugleich zeigen soll, wie G. D. mit Vorliebe und Meisterschaft das Unheimliche und Schaudererregende dargestellt hat.

Es handelt sich um ein Wechselgespräch zwischen dem unruhig wachenden Ogib und dem wahnsinnigen Piahiba. Mit dem Bittgebet des Piága und dem Coema-Lied bildet es den Inhalt des zweiten Gesangs. Wir befinden uns in der düsteren Behausung Ogibs. Das Feuer ist verloschen. Der Gesichtssinn schaltet also bei der Festlegung bestimmter, ins Bewußtsein tretender Vorstellungen aus, und nur die beiden leicht zu täuschenden Sinne des Hörens und Fühlens treten in Tätigkeit. Damit ist vom Dichter schon der unsichere Boden für das Gespenstische und Unheimliche gegeben. Dazu kommt die seelisch-geistige Verfassung der handelnden Personen. Es sind der in höchster Aufregung und Sorge wachende Vater und Piahiba, der Wahnsinnige, der von Wundenweh geplagt, sinnverwirrt, von Wahnvorstellungen und Halluzinationen heimgesucht ist und den Alten schlafend wähnt.

Das „Lied vom Tode“, das der Wahnsinnige vorträgt (II, 364 ff.), bildet das Gerüst für den Aufbau der Szene. Piahiba berichtet im Selbstgespräch von seiner nächtlichen Begegnung mit dem Tod und davon, daß er dem Ogib zu einem nächtlichen Zusammentreffen am Grabe Coemas einlädt. Der Tod wird mit einer hübschen, aber gefühllosen Jungfrau verglichen, *que não tem amores, nem odios tem*, die er als herzlos bezeichnet, weil ihm sein Wunsch zu sterben von ihr nicht er-

füllt wird. Diesen Wunsch überträgt er auf den alten Ogib; denn er nimmt an, daß diesem die Kunde angenehm sein wird (398/401). Der Dichter legt ihm nun eine Reihe subjektiver, zum Teil sich widersprechender Meinungen und Betrachtungen über den Tod in den Mund, die sich mit dem, was von ihm sonst ausgesagt wird, decken oder dazu im Widerspruch stehen. Zuletzt fragt er sich selber, warum er sich über den Tod beklagt, da er selber sein Alter nicht kennt. Während der Szene hockt der Wahnsinnige am verloschenen Feuer, wühlt in der kalten Asche und wird von der Wahnvorstellung beherrscht, daß er am wärmenden Feuer sitze, und von dem Wunsche, nicht davon verschreckt zu werden. Dann wieder schreit er vor Schrecken auf und lauscht, um endlich in dumpfes Brüten zu verfallen. Ohne auf die Frage des in ihn dringenden Vaters einzugehen, wiederholt er bald die Eingangsverse des Todesliedes, bald die Klageverse über seine Qualen, mit denen das Selbstgespräch eingeleitet ist.

All diese Kennzeichen des Wahnsinns unterstreicht der Dichter mit der Form. Das Lied baut sich aus Endecassylabos und Hemistichien auf, die miteinander wechseln, wobei die letzteren regelrecht reimen, während die Elfsilbler bis auf einige Ausnahmen in akustisch ähnlichen Worten oder Silben assonierend reimen (z. B. *dormindo — muito; formosa — amores; venha — contente . . .*). Dieser wechselnden Versform und weiter der beachteten Eigentümlichkeit, daß ein Endecassylabo erst in der folgenden Hemistichie den Abschluß des begonnenen Gedankens (364/5; 378/9; 400/1) findet, haftet etwas Spannung Erzeugendes an. Die an einen Reim anklingenden Verse lassen die Absicht des Dichters erkennen, wie er den *louco* nicht logisch denken, sondern in assoziativen Reihen seine Ideen ablaufen läßt.

Das Ungewisse, das der Dichter so spürbar in Inhalt, Milieu und Form legt, steigert in dem Gegenspieler die Spannung in unerhörter Weise, so daß der Dichter von ihm sagt, daß *quasi igual delirio castiga-lhe as ideias transformadas*. Von der Spannung und dem Schrecken Ogibs ist in dem literarischen Bericht die Rede, der das Lied umrahmt und unterbricht. Worten und Gesten begleiten das Drängen Ogibs nach einer Kunde über das Verbleiben Jatyr's. Mit ausgestreckter Hand ertastet er den Nachtwandler, der vor Kälte und Nässe zittert, dann richtet er sich auf, springt aus seinem Netz und nähert sich kriechend dem in der Asche wühlenden Piahiba.

Mit dem Gedanken an Jatyr schließt dann die Szene ab. Unter Tränen erlebt der verzweifelte Vater für den Wahnsinnigen den Tod, für sich jedoch bis zum Wiedersehen mit Jatyr das Leben.

Alle diese Schilderungen, Episoden, Ereignisse, dramatische Szenen und Gestalten läßt G. D. als riesige Gemälde mit weiten Horizonten, als fein detaillierte Porträts oder als flüchtig hingeworfene Skizzen, die in ihrer Knappheit dennoch das Wesentliche betonen, vor dem geistigen Auge des Lesers erscheinen. In ihrer lebensvollen, wirklichkeitsnahen

Anschaulichkeit packen sie ihn zu unmittelbarem Miterleben. In erhöhtem Maße verstärkt sich das Erlebnis noch dadurch, daß der Dichter immer und überall die Natur als die große Mitspielerin im Auge hat. Gilt doch ihnen beiden, den Urbewohnern und ihrem Lande, sein Singen und Sagen.

Wie in seinem übrigen Dichtwerke liefert die Natur dem Dichter Bilder und Erscheinungen zu Vergleichen (Croá, Coema, Jurucey). Die umrahmenden und eingeflochtenen Schilderungen des Abends, des Morgens und der Nacht und des Milieus bedeuten mehr als Verknüpfungen, Lokalisierungen und zeitliche Festlegungen bestimmter Szenen, auch mehr als Hintergrund und Kulisse. Es kommt G. D. darauf an, zu zeigen, wie die Natur und ihre menschlichen Bewohner eine unlösbare Einheit bilden. Wie der *filho do bosque* die lächelnde Morgenröte betrachtet und die nuancierte Stufenleiter ihres Farbenspiels beobachten (III, 36/9). So identifiziert sich die Stimmung der Natur mit der seelischen Grundhaltung ihrer Kinder. Im Frieden der hereinsinkenden Nacht kehren die Krieger beruhigt und voll Vertrauen zu ihrem Führer zu ihren Hütten zurück. Wie der frische Morgen einen heiteren Tag verkündet, lebt in ihnen die Hoffnung auf eine erfolg- und siegverheißende Deutung ihrer Träume. Die Natur zeigt denselben Frieden, den die Gamellas von dem Friedensboten Jurucey erhoffen, und (als Detail!) der Bach ist traurig, daß er seine ruhigen Wasser dem Fluß und dem wildtosenden Strom zuführen muß (IV, 47/52).

Wie zu einer Einheit verschmelzen die Hütten der Tymbiras mit den zwei Hügeln und dem duftenden und blühenden Urwald (II, 26/38):

*Deu-lhes assento o heróe entre dois montes,
Em chá copada de frondosos bosques.
Ali o cajazeiro as perfumava;
O cajueiro, na estação das flores,
De vivo sangue marchetava as folhas;
As mangas, curvas á feição de um arco,
Beijavão-lhes o tecto; a sapucaya
Lambia a terra, em graciosos laços
Doces maracujás de espessas ramas
Sorrião-se pendentes; o páo d'arco
Fabricava um docel de cróceas flôres,
E as parasitas de matiz brilhante
A usnea das palmeiras estrellavão!*

Das Denken der Krieger wird von der Natur bis in ihre Träume beeinflusst. Itajuba fühlt bei ihrem Anblick Mut und Kraft und sein stolzes Selbstvertrauen wachsen (I, 171/4):

*E enquanto segue o céu, e o rio, e as selvas,
Crescem-lhe brios, força — alteia o collo,
Fita orgulhoso a terra, onde não acha,
Nem crê achar quem lhe resista; ...*

Wie einem geliebten Wesen gilt ihr der letzte Blick des sterbenden *Rei das Selvas*: os olhos turvos, / Levou, a extrema vez, o desditoso /

Àquelles céos d'azul, áquellas mattas, / Doce coberta de verdura e flôres
(I, 143/5)!

Der Dichter selbst nimmt die Natur als Anknüpfungspunkt für persönliche Betrachtungen, die er manchmal einfließen läßt. Zahlenmäßig sind es nur wenige. So läßt er den ersten Gesang im Anschluß an die Schilderung der untergehenden Sonne in die Frage münden, wie viele wohl den Sonnenaufgang, den Himmel und die lachende, frische Natur wiedersehen werden (387/91). Oder er verknüpft im zweiten Gesang (39/55) die Schilderung des Tymbiradorfes mit einer Kontrastierung der Bewohner der *rudes palhoças* mit denen, die in den Steinbauten der Zivilisation wohnen, aus der er die völlige Übereinstimmung im Hinblick auf den Tod und die allgemein menschlichen Nöte und Hoffnungen folgert.

Eine ganz besondere Note erklingt aber in den 99 Versen des dritten Gesangs (26/125), wo G. D. selbst als ein im tiefsten Wesen seiner Seele von dem Untergang der *America infeliz* Betroffener als Fürsprecher und Ankläger des ausgerotteten Volkes Stellung nimmt. In erweiterter Form spricht er hier in persona dieselben Gedanken aus, die in *Deprecação* von dem Tupygreis ausgesprochen werden. Aus schmerzvoller Klage über die Vernichtung der Wälder und über die Versklavung der Bewohner durch die Europäer erwächst ein fluchartiger Protest gegen *a luz da velha Europa*, von dem er selbst, wie er versichert, sich nicht blenden läßt. Er evoziert die glückliche Zeit vor dem Eindringen der raffgierigen Eroberer und erinnert an die Kämpfe, die die Holländer, Franzosen, Spanier und Portugiesen um die reiche Beute ausfochten.

Damit verbindet er eine schwere Anklage gegen *o filho de Jaguar, guerreiro ilustre* und seine Mannen, von denen er sagt, daß sie, statt Pfeile zu spitzen und *tacápes* zur Verteidigung ihrer Heimat anzufertigen, Girlanden zum Schmucke des Siegers wanden, um ihn als Gast zu be-willkommenen.

Nirgends sonst hat sich G. D. in seiner Dichtung so offenkundig subjektiv mit dem Urvolk seiner Heimat identifiziert wie hier. Und sein Protest klingt gleichsam bis in die Gegenwart hinein weiter. Er legt prophetisch den Verlauf der Entwicklung, daß der europäische Geist immer mehr den brasilischen zu verdrängen droht, hinein, die zu unterbinden der brasilische Volksgeist gerade in unserer Zeit sich mit aller Energie anschickt.

Das Epos *Os Tymbiras* sollte nach seiner Vollendung aus 16 Gesängen bestehen. Wie A. H. Leal berichtet, lagen 1853 bereits 12 fertig vor. Nach der Art berühmter Vorbilder (Goethe [*Faust*] und Byron [*Don Juan*]) sollten sie nach und nach veröffentlicht werden. So gab G. D. 1857 in Leipzig die ersten vier Gesänge heraus. Der Rest sank mit dem Dichter in den Ozean. Damit widerfuhr Brasilien ein tragisches Geschick, das ihm das bisher erhabenste Denkmal indianischer Poesie entriß. Unwillkürlich wird der Gedanke auf Portugal gelenkt, wo sich der Dichter

Camões selbst mit dem Nationalepos, den *Lusiaden*, den Wogen entriß und es dem Volke erhielt.

Das Urteil des brasilischen Romantikers Franc. Octaviano, das Carlos Ferreira França an den Schluß seiner Studie über die *Tymbiras* stellt, ist das stolze Bekenntnis des gesamten brasilischen Volkes: „É um poema americano, bem nosso, exclusivamente nosso, é um episodio de raça indigena do Brasil idealizado pelo poeta de suas desgraças, de suas guerras, de seu heroismo. Está cantando em magnificos versos, que só podiam inspirar a nossa natureza e esse sol fecundo que nos allumia.“

Und das war in der Tat auch die Absicht unseres Dichters. Er wollte mit diesem Epos das echt-amerikanische und im besonderen das indianische Dichtwerk schaffen. Aus seinen eigenen Studien alter Chroniken in Coimbra und aus den Beobachtungen, die er auf den ausgedehnten Reisen durch die Indianergebiete der Nordprovinzen machte, bezog er die reichen Kenntnisse, über die er bei der Erschaffung seiner Indianerdichtung gebot.

Auch Vorbilder in der Literatur fand er zu seinem Unternehmen. Schon im Jahre 1769 war *Uruguay* von José Basilio da Gama und 1781 *Caramurú* von Fr. José da Santa Rita Durão veröffentlicht worden. Beide Epen sind Marksteine in der brasilischen Literatur und ergänzen sich in vieler Hinsicht.

Während *Caramurú* mehr die objektive Welt Brasiliens, im besonderen des Gebietes um Baía, in ausgezeichneten Beschreibungen und Beobachtungen und in allem, was die amerikanische Urnatur an Praktischem und Nützlichem bietet, entrollt und dazu farbige und lebensvolle Szenen aus dem brasilischen Indianerleben gibt, waltet in dem Epos *Uruguay*, das auch reich an Naturschilderungen ist, das Gefühlsmäßige in hohem Maße vor.

Es kann hier nicht meine Aufgabe sein, die Einflüsse herauszuschälen, die eines von beiden Epen oder beide auf G. D. bei der Entstehung der *Tymbiras* ausgeübt haben. Bei flüchtigem Hinsehen gewinnt man jedoch leicht den Eindruck, daß ihm Basilio da Gama mehr zugesagt haben muß als der Camonianer S. Rita Durão.

3. *Sextilhas do Frei Antão.*

Eine Sonderstellung unter den Dichtwerken epischen oder epenähnlichen Charakters nehmen die *Sextilhas de Frei Antão* ein. Sie stammen aus dem Jahre 1848 und erschienen als zweiter Teil der *Segundos cantos*. Sie bestehen aus fünf Gesängen:

1. *Lôa da Princeza Sancta,*
2. *Gulnaré e Mustaphá,*
3. *Soláo do Senhor Rey Dom João,*
4. *Soláo de Gonçalo Hermiguez,*
5. *Lenda de Sam Gonçalo.*

In der beigegebenen Anmerkung berichtet der Dichter, daß diese Gesänge aus einigen portugiesischen Geschichtsschreibern stammen. Als Quellen nennt er *Historia de S. Domingos* von Fr. Luiz de Souza, die *Elogios latinos* des Padre Antonio de Vasconcellos, die Chronik von Cister und seine eigene Phantasie, die historische Tatsachen zum Unterbau hat. Was das altertümliche Vokabular anbetrifft, so beruft er sich auf das Wörterbuch von Moraes.

In der Einleitung der *Segundos Cantos* rechtfertigt G. D. die altertümliche Gestaltung der Dichtung. Es heißt da: „Der zweite Teil ist ein philologischer Versuch; es sind sechszeilige Strophen (*Sextilhas*), in denen ich mir den alten Satz und die alte Denkweise zu eigen gemacht habe, wobei ich versuchte, den Stil eben und gefällig zu machen, damit er die Ohren von heute nicht beleidige, und dem Denken die kräftige und dunkle Färbung jener Zeiten zu geben, in denen Glaube und Tapferkeit die zwei Kardinaltugenden oder vielmehr die einzigen Tugenden waren. Ich versetzte mich mitten in jene Epochen starker und tiefer Gläubigkeit, die man vielleicht fanatisch nennen kann, und bediente mich, um mein Denken einfältig zu machen, um zu fühlen, wie die Menschen von damals fühlten, und um ihnen in einer Sprache, die das am besten vermag, Ausdruck zu verleihen, der Sprache der Troubadours, einer schlichten aber straffen, einer gereimten, aber gefälligen, einer harmonischen und mutigen Sprechweise, die weder schwülstig noch geziert ist. Ich variierte den Rhythmus der Sextilien, damit er nicht ermüde. Ich wollte endlich sehen, ob Kraft und Knappheit im Ausdruck in dieser halbkultivierten (*semi-culta*) Sprache stecke, die uns manchmal hart und mißtönend und die brasilische und portugiesische Literatur, wenn das überhaupt noch möglich ist, noch mehr einzuengen scheint. Sie müssen zwei, aber ähnlich und gleich sein wie zwei Schwestern, die aus ein und demselben Stamme hervorkommen und dieselben Kleider, wenn auch auf verschiedene Weise, mit verschiedenem Geschmack, in anderer Haltung und verschiedener Anmut tragen.“

In dieser Dichtung tritt neben der philologischen Begabung G. D.' auch seine große dichterische Genialität, die große geschichtliche Überblicke in knappste Form zwingen kann, hervor. Gleichzeitig legt der Dichter mit den *Sextilhas* ein offenes Bekenntnis zum Katholizismus ab.

Merkwürdig mutet auch die Ursache zur Entstehung dieser Dichtung an. Darüber gibt sein Biograph, A. H. Leal, Aufschluß:

„G. D. hatte dem Conservatorio Dramatico Rio de Janeiro ein neues Drama, *Beatriz Cenci*, ohne den Namen des Autors und in fremdartiger Handschrift zur Prüfung und Kritik vorgelegt. Die Kritiker hielten nicht mit unbarmherzigen Schlägen gegen das arme mißbilligte Stück zurück und verwarfen es mit der verleumderischen Beschuldigung, daß es von *erros crassos de linguagem* wimmele und in einem *portuguez de contrabando* geschrieben sei. Der Dichter, der die Sprache meisterhaft kannte

und handhabte, empfand die Beleidigung tief und schwur, an den Zensoren Rache zu nehmen. Er verfaßte die *Sextilhas de Frei Antão* und bewies auf diese Weise, daß er nicht nur wie Castilho und Herculano schreiben konnte, sondern, wenn er wollte, auch in einer besonderen, ausschließlich für eine bestimmte Zeit geltenden Sprachform. Die Rache für die Beleidigung war edel und die Antwort vollkommen und befriedigend.“

4. Kleinere epen- und balladenähnliche Dichtungen.

Es ist zum Schluß noch eine kleine Gruppe von Balladen zu erwähnen, das kleine Epos *Analia* und die Romanze *O soldado hespanhol*.

Analia nennt der Dichter ein *Poemeto*, das schon äußerlich durch seine Versform (Elfsilbler) und seine Einteilung in zwei Gesänge das Gepräge des Epos erhält. Ein echt romantisches Liebesdrama mit tragischem Ausgange ist sein Anhalt. Ein Vater überrascht seine Tochter in der Morgendämmerung beim Liebesgespräch mit ihrem Geliebten. Er muß sich von der gegenseitigen Liebe der beiden überzeugen lassen: die Tochter deckt mit ihrem Leibe den Liebhaber, den der Vater mit dem Schwerte durchbohren will. Im zweiten Gesang wird die Durchführung der Aufgabe durchgeführt, die dem Paar vom Vater zum Beweis ihrer Liebe gestellt wird. Der Jüngling muß, die Geliebte im Arm, eine kahle Felskuppe erklimmen, die in der Nähe liegt, und bricht nach vollbrachter Tat vor Erschöpfung tot zusammen. Das Mädchen sinkt, vor Verzweiflung von Sinnen gekommen, auch tot neben ihm nieder.

Das wird in schöner, bilderreicher Sprache, die mit reicher Naturschilderung verflochten ist, berichtet. Ergreifend sind die Ermahnungen des Mädchens, die es dem übereifrigen Geliebten zur Vorsicht und zu sparsamem Verbrauch seiner Kräfte immer eindringlicher zuruft. Als Gegenspieler des Vaters, der dem Adelsstolz das Glück seines Kindes opfert, führt der Dichter die am Fuße des Berges stehende Menge ein, die mit Sympathie für das Paar den Vorgang beobachtet und ihm nach vollbrachter Tat freudig zujubelt¹⁹.

Auch die Romanze *O soldado hespanhol* hat ein Liebesdrama zum Inhalt. Sie besteht aus sieben Teilen; Ritterromane haben den Stoff geliefert. Es wird darin das bei den Romanzendichtern beliebte Thema vom Krieger behandelt, der von der Gattin Abschied nimmt, in den Kampf zieht und erst nach langen Jahren heimkehrt. In der Zwischenzeit wird sie von einem Edelmann gefreit. Gerade am Hochzeitstage kehrt der Krieger wieder heim und küht seine Rache durch die Ermordung des Liebhabers. Die Schönheit seiner zu Boden gesunkenen Gemahlin erinnert ihn an die Zeit ihrer Liebe und hält ihn von einem zweiten Mord zurück.

¹⁹ M. Nogueira da Silva teilt in einer Anm. zu dieser Dichtung mit, daß ihr Inhalt einer normannischen Legende entstammt. — Vgl. A. Gonçalves Dias, *Cantos de Amor*, Pref. e notas de M. Nogueira da Silva, Rio 1937.

Echt gongçalvinisch ist die reiche Variation der Verse und Strophen. Eine interessante Verquickung läßt sich das ganze Gedicht hindurch als besonders für die Romanzendichtung charakteristisch erkennen: Mittelalterliches (Cid!) vermischt sich mit geschichtlichen Elementen aus der Zeit der Entdeckungs- und Eroberungsfahrten im 15. Jahrhundert (India Occidental). Romantisches Gepräge trägt die Gestalt des Helden, *o vulto altivo e colossal*; seine Brust ist müde und voll des Leidens. In den letzten drei Versen heißt es von ihm:

*N'um relance fugio, minaz no vulto:
Como o raio que luz um breve instante,
Sobre a terra baixou, deixando a morte.*

Auch in dem vom Dichter *episodio* genannten romanzenähnlichen Gedicht *O pirata* zeichnet er in dem Piraten eine Gestalt, die eine Reihe von Zügen des romantischen Heldenideals, wie es von Byron entworfen wurde, an sich trägt. Für den Geschmack des Europäers wirkt sie über-sentimental, geradezu süßlich.

Ein balladenähnliches Stück ist auch *O trovador*. Darin übersetzt der Dichter eigenes Leid in die Klage des Sängers, der die Liebe besingen muß, die er selber tief im Herzen trägt und die noch nie Er-widerung gefunden hat und auch nie finden wird.

Eine rasche, kurze Beschreibung einer einfachen Tatsache ist G. D. mit großem Geschick in der Ballade *Rosa no mar* gelungen. Inmitten brasilischer Natur, am Strande des Meeres ergeht sich träumerisch ein hübsches, verliebtes Mädchen — ahnungslos, daß sich sein Geschick in der kürzesten Zeit erfüllt haben wird. Aus einem spielerischen Haschen und Fliehen mit den leichten Wellen, die eine Rose, die ihrer Brust ins Meer entfiel, ihr entführen und wieder zutragen, wird bitterer Ernst. Das wilder sich gebärdende Meer entführt mit der Rose das Mädchen. Das wird in der zweiten Strophe so ausgedrückt.

*Nas aguas alguns instantes,
Fluctuantes
Nadário brancos vestidos:
Logo o mar todo bonança,
A praia cança,
Com monotonos latidos.*

In der letzten Strophe gesellen sich zu den beiden Spielern, der Natur und dem Mädchen, diejenigen, die die Verschwundene suchen:

*Um doce nome querido
Foi ouvido,
Ia a noite em mais de meia:
Toda a praia perlustrarão,
Nem acharão
Mais que e flôr na branca areia.*

Der Vollständigkeit halber seien noch die anderen Dichtungen ähnlicher Art wie die genannten wenigstens mit ihren Titeln aufgeführt:

A pastora, Velhice e mocidade, Agar no deserto, O donzel und A flôr do amor.

C. REFLEKTIERENDE DICHTUNGEN.

In der reflektierenden Dichtung sind scharf und prägnant umrissen die einzelnen Punkte des künstlerischen Programms unseres Dichters herausgestellt. Auch was wir als Inspirationsquellen im Verlaufe der Untersuchungen erahnten und erkannten, finden wir in einigen Gedichten bestätigt, in denen G. D. von seiner Sendung und Aufgabe spricht.

Sie eröffnen aber auch neue Perspektiven. Der lyrische Dichter, der sich in seiner Einsamkeit und Verlassenheit mit seinem Ich beschäftigt, der sich von der Natur und allem, was in ihr ist, zur dichterischen Gestaltung anregen läßt und aus ihren Stimmen die Gottheit reden hört, der Dichter, der seine Liebe besingt und selbst von tiefer Liebe zu den Völkern, denen er blutmäßig verbunden ist, erfüllt, aus ihrer Geschichte und ihrem Leben berichtet, lenkt seinen Blick auf die ganze Menschheit und versucht, die Kräfte und Mächte aufzuspüren, die die Ursachen ihrer Leiden sind. Und indem er an Beispielen seine Erkenntnisse darbietet, verhilft er dazu, den Blick für das Gute, Edle, Heilige und Einfache zu schärfen. So wird er zum Menschheitslehrer.

G. D. erkannte klar die Eigenart seiner Dichtung. In dem Gedicht *A minha musa* spricht er deutlich aus, welches ihre Grundzüge sind, und wo die Quellen ihrer Inspiration liegen. Der einleitende Teil enthält in verneinender Form den Hinweis, daß weder das Idealbild der verführerischen Schönheit noch die Liebe die Quelle zur Eingebung seiner Dichtung ist. Ebenso wenig ist seine Dichtung ein Gefäß für romantische Märchenstoffe oder für spielerisch-tändelnden Liebesgenuß. Auch denkt er sie sich nicht als höfisch, für hohe Herren geeignet, oder als Lobpreis lauter Lustbarkeit. In zwei Bildern (Str. 5 und 7) führt er Beispiele für die Inhalte der Dichtungen an, für die Horaz und Anakreon Vertreter sind. Antithetisch fügt er dazwischen das Bekenntnis seiner Vorliebe für die stille Einsamkeit (*solidão, silencio*) und die Natur. Sie ist es vor allem, die sein echtes und tiefes Empfinden einschließt. Anknüpfend an das Bild, das die anakreontische Muse mit ihrer Freude an Festen und Jubel der Menge kennzeichnet, läßt er als die Grundstimmung seines Lebens die Traurigkeit hervortreten, die er dann auch unmittelbar und etwas gemilderter als Melancholie als den Grundzug seiner Muse bezeichnet. Mit Hilfe mehrerer Bilder, in denen das ziellose Umherirren seiner Muse oder auch ihr Verweilen gezeigt wird, rücken die Themen seiner Dichtung in den Blickpunkt. Daraus wird klar, daß das Anziehende für ihn die Natur ist und der Umgang mit dem naturnahen Volk; aber eine Natur mit wahrer und keiner Gartenländlichkeit.

Das Bild von der umherirrenden Muse weiter beibehaltend, die auf dem Kirchhofe verweilt, knüpft der Dichter Str. 8 an, wo er von der Traurigkeit und Trübsal seines Lebens spricht, und deutet damit auf eine weitere Eigenart seiner Dichtung hin. Str. 14 bringt den Übergang vom ästhetischen zu einem persönlichen Bekenntnis, das sich bis zum Schluß fortsetzt, und in dem der Dichter seiner Trauer und seiner Todessehnsucht Ausdruck verleiht. Das Wesentliche für unserere Betrachtung ist die literarische Festlegung und Prägung, die er von seiner Dichtung gibt. Wir erfahren, daß die Natur in ihrer Echtheit und das naturnahe Volk sowie die Trauer- und Todessehnsucht, die Befreiung von Leid und Schmerz bringt, die wesentlichen Quellen seiner Inspiration sind. Sie ist nicht Liebesdichtung und hat ebensowenig tändelnde Spielerei oder laute Lustbarkeit zum Inhalt. Gleichzeitig zieht der Dichter eine scharfe Trennungslinie zwischen seiner Kunst und dem Klassizismus.

Diese strenge Unterscheidung begegnet auch in der Einleitung zu den *Tymbiras* (39/49):

... — *Cantor modesto e humilde,*
A fronte não cingi de myrto e louro,
Antes de verde rama engrinaldei-a,
D'agrestes flôres enfeitando a lyra;
Não me assentei nos cimos do Parnaso
Nem vi correr a lympha da Castalia.
Cantor das selvas, entre bravas mattas
Aspero tronco da palmeira escolho.
Unido a elle soltarei meu canto,
Emquanto o vento nos palmares zune,
Rugindo os longos encontrados leques.

Mit Hilfe anderer Bilder, die gleichfalls der Sphäre des Dichtersängers entstammen, ergänzt und erweitert G. D. in *Canção* sein dichterisches Programm. Er nennt Harfe, Laute und Lyra sein einziges Besitztum und kennzeichnet, indem er den verschiedenartigen Bau und die Klangfarbe dieser drei Instrumente schildert und von den Blumen und Bändern spricht, die sie als Schmuck an sich tragen, implicite den Inhalt derjenigen Dichtungen, deren Begleitung sie dienen. Während in *A minha musa* ausdrücklich die Liebe als Quelle der Eingebung zurückgewiesen wird, wird hier mit besonderem Hinweis von seiner Liebesdichtung gesprochen; sie wird von der Lyra begleitet. Ein neues Schaffensgebiet eröffnet sich ihm in der religiösen Inspiration; Gott selbst inspiriert ihn zu Lobgesängen, die er in das Gewand alttestamentlicher Vorbilder hüllt (Str. 1). Ihrer Begleitung dient die Harfe. Die Laute weihet er den „Seinen“ (Str. 4); die Dichtung, die er zu ihrer Begleitung singt, trennt er genau sowohl räumlich als auch nach der Art ihres Klanges. Er folgt dem Beispiel der *antigos trovadores*, die sich ihrer zu ihren *trovas de amores* bedienten. Zartere und weichere Klänge will er ihr entlocken, wenn er den Seinen seine Gesänge weihen will, worunter er wohl die Indios verstanden haben will.

Das Religiöse in der Dichtung beschäftigt den Dichter auch in der Vision *O oiro*. Dem *vendido menestrel*, der, um das Gold, *poder, encanto e maravilha da nossa idade*, zu besingen, sein Genie verleugnen kann, stellt er sich selbst, den *bardo sem nome*, gegenüber, der seinen Geist zum Himmel erhebt und Gottes Größe preist.

Über die Aufgabe, die dem Dichter überhaupt zukommt, hat G. D. reiflich nachgedacht. Wie schon der Titel *O vate* anzeigt, beschäftigt sich der Dichter darin mit dem Amt des Menschheitslehrers. Als Antwort auf die Frage nach dem Wesen des Dichters nennt er als seine Grundzüge tiefe Liebe und kühnen Gedankenflug. Beides hat Gott schicksalhaft in ihn versenkt, und mit innerer Notwendigkeit und stärkster Kraft treibt es ihn, seine Gedanken an den Tag zu bringen. Weiter verfolgt er, wie sich die Aufgabe des Dichters im Verlaufe der Menschheitsgeschichte gewandelt hat. Mit Beispielen belegt er die Richtigkeit dieser These. Zuerst waren die Dichter Priester und Propheten, dann Heilige. Homer, Dante und Milton waren Schöpfer einer Welt, der Hölle und des Paradieses. Jeremias wird als Beispiel dafür angeführt, daß Priester und Propheten ehemals das Amt des Dichters ausübten. Dem Dichter der Gegenwart macht er zur Pflicht, den Unglücklichen mit Hoffnung zu erfüllen, Stolz, Verbrechen und Laster zu geißeln und so dem Unglücklichen Trost und dem *grande* Schrecken einzufloßen, und praktische Mildtätigkeit zu üben.

In der Vision *O bardo* befaßt sich G. D. mit der Frage nach der Notwendigkeit des Dichters für das Wohl der Regierenden und Regierten; er tritt für eine höhere Anerkennung derjenigen ein, die nach Erkenntnis Gottes und der Wahrheit streben, also nach einer Anerkennung der Kunst und Wissenschaft schlechthin. In der Form eines Zwiegesprächs zwischen dem König und dem notleidenden Dichter im Prunksaal des Königsschlusses erhebt der Dichter Anspruch auf Schutz und Fürsorge, da die Tugenden, die den Königsthron schützen, *a moral, crença, fé, amor dos povos*, dem beständigen Wachen und beispielhaften Vorleben der Dichter zu verdanken sind.

Am Schluß dieser Betrachtung kehren wir noch einmal zu dem erwähnten „Tröstgedicht an seinen Freund Dr. João Duarte Lisboa Serra“ zurück (vgl. S. 27). Auch darin befindet sich ein literarisches Bekenntnis des Dichters, das eine Art programmatischen Abriss seines dichterischen Schaffens darstellt. Der Tod der Schwester dieses Freundes wird dort als mitbestimmend für seine dichterische Arbeit hingestellt. Er ließ seine Liebes- und Freudenlieder verstummen und führte ihn zu der Betrachtung des Menschenleides und zu Gott. Dabei kommt ihm die Erkenntnis, daß das beständige Priesteramt des Dichters darin besteht, Tränen und Schmerzen zu beschwichtigen.

In einigen Gedichten, die historisch-philosophisches und sozial-philosophisches Gepräge tragen, stellt G. D. Betrachtungen über das Menschenleid im Großen an. In dem nicht gerade in die Tiefe dringen-

den Lehrgedicht *A historia* stellt er die Geschichte als die große Lehrmeisterin des Menschengeschlechtes hin und bezeichnet sie unmittelbar als die *triste lição de experiencia*, in der sich alle Tugenden und Untugenden der Vergangenheit unter immer wieder anderen Namen wiederholen. Für ihn ist sie der Spiegel, in dem sich jede Generation wiedererkennt. Der Pessimist G. D., der sich hütet, sich von der *luz da velha Europa* blenden zu lassen, der — seinem Vorbild J. J. Rousseau folgend — die Glückseligkeit nur in der Einfachheit und Natürlichkeit sieht, erkennt in den schicksalhaften Vernichtungserscheinungen und im Dazwischentreten Gottes die ordnenden Prinzipien in den großen Epochen der Menschheit, die immer wieder aufs neue fällt.

Gleichsam als Erläuterungen, und um den Blick für das Gute, Edle und Einfache zu schärfen, entwirft er in einer Reihe von Visionen bunte Bilder in zuweilen überlebensgroßem, apokalyptischem Format in der Art, wie sie V. Hugo malt, vom Weltenuntergang (*Dies irae*), von der Zerstörung großer Städte durch Krieg und Brand (*A villa maldita, cidade de Deos, Prodigio*), von der Vernichtung ganzer Völker durch Pest und Krieg. In diese Schilderungen verwebt er Betrachtungen über die Ursachen, die er in der Korruption und Lasterhaftigkeit der Gesellschaft und in der Irreligiosität erkennt.

Immer tritt darin Gott als der strafende Richter auf, der sich nach gütiger Langmut und Nachsicht abwendet und dem Schicksal freien Lauf läßt, das vernichtend (*Dies irae*) oder bessernd und erneuernd (*A villa maldita*) hereinbricht oder als Mahnung zur Selbstbesinnung sich prophetisch ankündigt (*O cometa*). Die Schuld am Untergang trifft in erster Linie die *grandes* und *poderosos do mundo*:

*Se as virtudes do pobre não tem preço,
Tambem dos vicios seus a nódoa exigua
Não conspurca as nações; mas ai dos grandes! ...*

Den Unterdrückten, Gefallenen und Verstoßenen wendet G. D. sein besonderes Augenmerk und seine Liebe zu. Ihn rührt die doppelt unglückliche Negersklavin, wie sie in Sehnsucht nach ihrer Heimat am Kongo und dem Geliebten vergeht und dabei noch die Grausamkeiten ihres Herrn erdulden muß (*A escrava*). Gleichzeitig hat der Dichter mit diesem Gedicht wie mit der *Meditação* seinen Beitrag zu der Dichtungsgattung, die für die Aufhebung der Sklaverei eintrat, gegeben, die in Tobias Baretto und besonders in Castro Alves ihre Hauptvertreter fand.

Zu dem Gedicht *A mendiga* hat den Dichter gewiß nicht allein das beliebte Romantikerthema von der Dirne gereizt; sonst hätte er sich nicht selbst zum Fürsprecher gemacht, der die hübsche, junge Bettlerin vor dem *vortice do crime* bewahren möchte.

In dem schönen Gedicht *O desterro de um pobre velho*, das der Dichter, der sich selbst immer als in der Verbannung lebend fühlte, einem durch Proskriptionsdekret des Landes verwiesenen Greis widmet,

der, fern der geliebten Heimat, von seiner Familie getrennt, *os insultos, que soffre o pobre* ertragen muß, findet er aufrichtige Töne des Mitleids. (Ich konnte noch nicht ermitteln, ob es sich hier um eine bestimmte Persönlichkeit handelt, was ziemlich sicher anzunehmen ist.)

Als ob es G. D. darum zu tun gewesen wäre, ein möglichst allseitiges Bild auch von der sozialen Seite der Welt zu entwerfen, gibt er in *O assassino*, *O orgulhoso* und in *O passamento* Beispiele von Menschen, die durch ihre Taten Abscheu erwecken, und die die Folgen noch in diesem Leben oder mit dem Vergessen nach dem Tode büßen müssen. In der psychologischen Analyse *O assassino* greift der Dichter das bei den Romantikern beliebte Thema vom Verbrecher, vor allem vom Mörder auf. Im Unterschied zu der üblichen Auffassung macht G. D. aber nicht die Gesellschaft, sondern den Verbrecher selbst für seine Untat verantwortlich. Besonders werden die Gewissensqualen, die der Mörder empfindet, aufgespürt. Typisch gongalvinisch ist das Mitspiel der Natur in diesem Gedicht; während sie sonst die große Trösterin ist, erinnert sie hier den Verbrecher mit ihren zarten und dröhnenden Stimmen voll Verachtung an den Namen seines Opfers: *As vagas dizem-no, quando paixão, cusbindo-lhe o semblante.*

In der Vision *O passamento* verarbeitet der Dichter das beliebte Thema von der Agonie des reichen Geizhalses, der auch in der letzten Stunde seines Lebens den Sinn nur auf sein Geld und auf die Machtstellung, die er während seines Lebens genoß, gerichtet hält. Gott und den Priester, der ihm den letzten Beistand leisten will, verhöhnt er. Im Delirium sieht er alle seine Opfer, die ihn wegen seiner Geldgier anklagen, sein Bett umtanzen und ihn zum Wahnsinn bringen. Unbußfertig muß er sterben.

D. GEDICHTE AUS BESONDEREN ANLÄSSEN

Die Zahl der Dichtungen, die G. D. aus Anlaß bestimmter vaterländischer Ereignisse verfaßte, ist gering. Es wäre verfehlt, wollte man danach seine Bedeutung als vaterländischen Dichter bemessen.

Sein allererstes Gedicht, das er der Öffentlichkeit übergab, behandelt ein solches Thema: die Volljährigkeitserklärung des späteren Kaisers Don Pedro II. (s. S. 8). *A desordem de Caxias* ist eine scharfe Anklage derer, die im Jahre 1839 aus innerpolitischen Gründen eine Revolution, die „*Bolaida*“, vom Zaune brachen, verknüpft mit einer Klage der unschuldig dabei ums Leben gekommenen. In den schwungvollen Versen auf dem Gedenktag an den Unabhängigkeitskampf der Bürger von Caxias *Ao anniversario da independencia de Caxias* feiert der stolze Maranhenser den Heldenmut seiner Landsleute, die Geld und Gut zur Befreiung vom portugiesischen Joch opferten, und die Vortrefflichkeit seiner Vaterstadt. Wie wir schon wissen, weicht er auch dem Tode eines kaiserlichen Prinzen eine Dichtung: *Nenia á morte do principe imperial o Senhor D. Pedro* (s. S. 27).

Unter den Dichtungen, die G. D. anlässlich bestimmter Gelegenheiten dichtete, ist an erster Stelle der *Canto inaugural* zu nennen. Darin setzt er dem Gründer des Instituto historico brasileiro, dem Conego Januario de Cunha Barbosa ein Denkmal. Ein anderes Gelegenheitsgedicht ist *Ao anniversario de um casamento*. Der Dichter bewillkommnet eine englische Dame in Rio de Janeiro und bemüht sich, ihr die Trennung von ihrer Heimat zu erleichtern. Berühmt sind daraus folgende Strophen geworden:

*A patria é onde quer que a vida temos
Sem penar e sem dôr;
Onde rostos amigos nos rodeião,
Onde temos amor;*

*Onde vozes amigas nos consolão
Na nossa desventura,
Onde alguns olhos chorarão doridos
Na erma sepultura.*

As Flôres betitelt sich ein Gedicht auf den Botaniker José Praxedes Pereira Pacheco, der sich besonders um die Blumenzucht in Brasilien verdient gemacht hat.

IV. RÜCKBLICK.

Einleitung.

Nach dem vorausgehenden, in der Hauptsache auf den Inhalt gerichteten Abriss des gongalvinischen Dichtwerkes muß noch versucht werden, die einzelnen Faktoren herauszuschälen, die das Schaffen des Dichters beeinflussen haben.

Wie sich das Gefühlsleben des Dichters und die besonderen Umstände seines Lebenslaufes darin abbilden, ist bei den einzelnen Dichtungen herausgestellt worden. Es wurde auch dargelegt, welche von seinen Studien G. D. zu seiner dichterischen Arbeit verwertete. Eine wesentliche Frage ist aber noch nicht berücksichtigt worden: wie prägt sich nach Inhalt und Form der Einfluß der Dichterzeitgenossen und der Lektüre des Dichters in seiner Versdichtung aus?

Ehe wir näher darauf eingehen, mögen noch einige Ergänzungen, die für die Würdigung des Dichtungsinhalts von Bedeutung sind, vorausgehen. Betrachtungen über Stilbesonderheiten und über Metrum und Reim sollen sich daran anschließen. Abschließend sollen Dichtwerk und Dichterpersönlichkeit eine charakterisierende Würdigung erfahren.

Bis zum Erscheinen der *Primeiros Cantos* im Jahre 1846 hatte G. D. 15 Jahre (1823/38) in seiner Heimat, zwischen Caxias und São Luiz (Maranhão), und sieben weitere (1838/45) in Coimbra als Gymnasiast und Student, das letzte Jahr (1846) bis zu seiner Übersiedelung nach Rio de Janeiro zum Teil wieder in Maranhão verlebt. In die Rioer Zeit fallen die Erscheinungsjahre der *Segundos Cantos* mit den *Sextilhas* (1848) und der *Ultimos Cantos* (1850). Außerdem liegen 1853 die ersten zwölf Gesänge der *Tymbiras* vor. Sylvio Romero bezeichnet das Jahr 1854 als dasjenige, in dem G. D. sein Dichtwerk, die vier Dramen inbegriffen, abgeschlossen hatte. Das stimmt aber nur zum Teil. Wir finden nämlich in der Leipziger Ausgabe (1857) sechzehn *Novos Cantos* und zwei weitere, bis dahin noch nicht veröffentlichte Gedichte (*Deprecação* und *O tempo*). Außerdem hat A. H. Leal in den *Poesias posthumas* fünfzehn Gedichte bekannt gemacht, die er unter *Versos modernos*, 1861—1864, zusammenfaßt. Sieben weitere tragen die Jahreszahl 1861, fünf sind mit 1864 datiert, die anderen tragen keine Jahreszahl. Wenn man sich daran erinnert, daß viele druckfertige Dichtungen beim Untergang des Schiffes, auf dem sich der Dichter befand, verloren gingen, kann mit Sicherheit angenommen werden, daß ihn seine Muse durch sein ganzes arbeits- und wechselreiches Leben hindurch begleitet und ihn nie verlassen hat.

Alle die Lichter und Farben, das Leben und Weben der Tropen- natur, die er in seiner Jugendzeit und auf seinen Reisen in sich aufnahm, das große Erlebnis der Seereisen mit ihren vielfältigen Szenen- rien, das Provinzleben in Portugal und endlich der unbeschreibliche An- blick von Rio de Janeiro und der wundererfüllten Umgebung dieser Stadt tauchen allenthalben reflexartig oder auch in breiter Darstellung in seiner Dichtung auf. Rio und Lissabon boten ihm auch als Großstädte die Eindrücke, die er in einigen Dichtungen (z. B. in *Villa maldita* und anderen *visões*) verwertete. Georges Raeders¹ druckt in seiner Studie einen Abschnitt eines Briefes ab, den der Dichter von Lissabon aus an einen Freund schrieb. Darin bringt er tatsächlich Geschautes, was G. D. später in ähnlichen und manchmal denselben Wendungen in dichterische Sprache hüllt:

Gosto de passar sósinho e desconhecido pelas ruas desertas e silen- ciosas de Lisboa. Gosto de desfructar a viração de uma noite de luar depois de um dia abafado. Gosto de contemplar parte de cidade dos Céas de Sodrê, os edificios que se acastellam e que se desenham magestosos pelo mar, pelas casas circumvizinhas, figurando objectos extranhos e gi- gantescos. Gosto de embarcar em uma bahia, correr o mar, contemplar a lua, que se espelha vacillante na superficie polida das aguas. O navios que jogam descompassados como um cavallo que escava a terra impaciente de correr — e sobre tudo a voz do nauta que echôa triste na solidão da noite e acorda mil outras vozes. Eram vozes estrangeiras, mas que importa? Meu coração as entendia. Eu tambem era proscripto, como elles tambem suspirava por um tumulo na terra de meus paes.

Nie entstammen seine Naturschilderungen einer imaginären, sondern immer der portugiesischen oder brasilischen Natur. Für seine tief nationale Einstellung ist es bezeichnend, daß G. D. keine europäische Szenerie, die außerhalb Portugals lag, gepriesen und ver- herrlicht hat, wie es z. B. seine Zeitgenossen A. de Porto-Alegre und Magalhães taten. Das ist um so auffälliger, da er doch außer den sieben Jahren seiner conimbreenser Studienzeit noch weitere sieben in Europa (1854/57 und 1862/64) zubrachte.

Das Studium, das ihn nach dem Wunsche seines Vaters ursprüng- lich für seinen Beruf als Advokaten vorbereiten sollte, war das Rechtsstudium. Wir wissen auch, daß er es mit Eifer und Fleiß betrieben hat. G. D. verdankt ihm zweifellos einen großen Teil der Klarheit und Folgerichtigkeit der Gedankengänge und der Handlungen, die er darstellt. Es wurde bei der Betrachtung der Rede, die der *foras- teiro* im Lager der Gamellas zu Itajubas Rechtfertigung hält, auf die rhetorisch-kunstvolle Art der Beweisführung hingewiesen. Hie und da treten auch Ausdrücke aus der Rechtssprache auf, z. B. *lei, deslindar um pleito* (einen Streit beilegen), *tributo* usw. Vielleicht hat R. de Car- valho an diese oder ähnliche Dinge gedacht, wenn er in der Betrachtung

¹ *Um grande poeta romantico em Coimbra.* J. do Com. 8. IX. 1935.

tung und Würdigung Alencars als Indianerdichter diesem vor G. D. den Vorrang gibt und sagt: *Seus indios não se exprimem como doutores de Coimbra.*

Die besondere Liebe unseres Dichters galt schon in früher Jugend geschichtlichen Studien, die er dauernd weiter trieb. Themen aus der Weltgeschichte sind von ihm im einzelnen nicht behandelt worden. Wohl aber führte sie ihn zu philosophischen Betrachtungen, wie sie in *A historia* oder *Urge o tempo* einen Niederschlag gefunden haben. In um so reicherm Umfang ist der Schatz seines Wissens aus der portugiesischen und aus der Kolonialgeschichte und Urgeschichte Brasiliens in seine Dichtung geflossen (Indianerdichtung und *Sextilhas*). Man kann sich leicht vorstellen, wie beglückt die Schüler des Collegio Dom Pedro II in Rio den Lektionen dieses Mannes gelauscht haben mögen, in denen er in glühender Rede als Professor für „Vaterländische Geschichte“ die Ergebnisse seiner Forschungen vortrug.

Auch eine gediegene Kenntnis der Sakralgeschichte und besonders eine reiche Bibelkenntnis spiegeln sich in seiner Versdichtung ab. Häufig zitiert er Bibelstellen als Leitsätze. Zuweilen muten ganze Teile eines Gedichtes wie dem biblischen Text entnommen und ins Portugiesische übersetzt an (z. B. *O vate*). In Fußnoten kommentiert er hie und da mit genauer Angabe der Stelle, der er ein Bild entnimmt (*A morte* usw.). Dabei beschränkt er sich als guter Katholik auf das alte Testament (Hiob, Genesis, Hohes Lied, Klagelieder) und auf die Apokalypse. Hier ist auch einzuschalten, daß das Fragment *Meditação* in biblischer Sprache abgefaßt ist. Ferner ist die reiche Gruppe von Gedichten mit christlich-philosophischer Themenstellung alttestamentlich fundiert. Ausdrücke wie *Sabbath*, *Senhor Deus*, *archanjo*, *seraphim*, *côro dos prophetas* und andere begegnen häufig.

G. D. hat in der reichen Verwendung von Leitsätzen, die er vielen Gedichten vorausschickte selbst einen Hinweis gegeben, welcher Art seine literarischen Studien und seine Lektüre gewesen sind. Die Antike ist mit Äschylos, Ovid, Horaz und Virgil, das Mittelalter mit den großen Vorläufern der Romantik Dante und Petrarca, mit Tasso, St. Augustin und Franz I. vertreten. Dazu kommen die Italiener Metastasio, Cesarotti und Foscolo, die Engländer Shakespeare und Byron, die Spanier Zorrilla und Heredia, viele Portugiesen und einige Brasilier. Reich ist auch die Liste deutscher Dichter; Goethe, Schiller, Kleist, Wieland, Grabbe und Bürger werden zitiert. Die größte Anzahl stellen jedoch die Franzosen. Die Häufigkeit, mit der die verschiedenen Dichter angeführt werden, läßt wenigstens einen gewissen Schluß auf die Vorliebe zu, die G. D. für sie besaß. Zahlenmäßig läßt sich folgende Abstufung ersehen: Zorrilla wird sechsmal zitiert, V. Hugo, Byron, Ed. Turquety je fünfmal, Lamartine, Camões und Shakespeare je dreimal.

Auch helfen zur Ermittlung seiner Lektüre die Übersetzungen, die er vorgenommen hat. Da begegnen wir Namen wie H. Heine, Uhland, Rosegarten, Herder, Lope de Vega, Dante, Horaz, V. Hugo. Einige Übersetzungen konnten bis jetzt im Original noch nicht ermittelt werden.

1. Einflüsse.

Es ist naheliegend, zuerst nach den Einflüssen zu spüren, die G. D. von portugiesischen Dichtern empfangen hat. Da ist zuerst Garrett zu nennen. Ihm verdankt G. D. zweifellos die Anregung, beständig um die Reinheit der Sprache besorgt zu sein, und die Bekanntheit mit dem *verso solto*. Wie der große Portugiese, so verwendet auch G. D. größte Sorgfalt auf die Wahl der Adjektive. Beide bemühen sich um reinste Wirklichkeitstreue, indem sie darnach streben, die Einmaligkeit der Eindrücke wiederzugeben und die Wahrnehmungen über möglichst viele Sinnesgebiete zu völligem Bewußtsein zu bringen. Dazu verhelfen bis zu den feinsten Unterscheidungen die Eigenschaftswörter. Eine andere beiden Dichtern gemeinsame Vorliebe ist in der Verwendung von Ausdrücken zu sehen, die dem klassizistischen Vokabular entstammen. Ein weiterer verwandter Zug bezieht sich auf die Inspiration. Beide sind von heftigem Heimweh ergriffen, wenn sie ihre Heimat mit dem Lande vergleichen, in dem sie zeitweise leben mußten. Wie der Portugiese Garrett unter der klagenden Monotonie der sanften, traurig stimmenden Rasenebenen Englands litt, stößt sich der Südamerikaner an dem rauhen Klima Europas. Das Verständnis Garretts für die nationalistischen Bestrebungen der Romantik öffnet G. D. den Blick für die Auswertung der reichen portugiesischen Tradition. Es ist sehr wahrscheinlich, daß unser Dichter in Garretts *Vida de Camões* ein Vorbild sah, das ihn zur Dichtung der *Sextilhas de Frei Antão* führte. Zudem gehört Garrett zu den ersten europäischen Kritikern, die den Wert der brasilischen Romantik von den Anfängen an verstanden. Er rät, wie Denis in Frankreich, den Brasilianern, nicht mehr die pseudo-klassischen Dichter Portugals nachzuahmen, sondern im eigenen Lande, in ihren eigenen Traditionen nach Motiven origineller Inspiration zu suchen². Nicht zu unterschätzen ist auch die von Garrett ausgehende Anregung, die großen Engländer Shakespeare, Scott und Byron zu studieren.

Die Förderung, die G. D. als junger Dichter in Coimbra durch den Faustübersetzer Feliciano de Castilho und von Alex. Herculano erfuhr, war mehr ideeller Art und rührte weniger von ihren schriftstellerischen Arbeiten her. Sie lenkten das Interesse der jungen Generation auf die deutsche Literatur, die auf G. D. tiefen Eindruck gemacht

² Raeders berichtet (in *Um grande poeta romantico em Coimbra*), daß Garrett selbst das Beispiel dazu in einem Roman *Helena*, der unvollendet blieb, gegeben hatte, in dem er Natur und Pflanzen Brasiliens beschrieb, das er selber nie gesehen hatte.

hat. Das Lob, das diese beiden Großen dem jungen Anfänger spendeten, ist für sein künftiges Schaffen gewiß nicht von geringem Wert gewesen.

Wie seine literaturbegeisterten Freunde wandte auch G. D. seine Blicke auf Frankreich. Als er nach Paris kam, lernte er F. Denis persönlich kennen. Dieser stellte ihn den Pariser und europäischen Berühmtheiten vor. A. H. Leal erwähnt besonders, daß G. D. dem französischen Anreger Denis dankbar bekannt habe, wie er ihm durch seine Werke über die brasilische Natur verpflichtet sei.

Alle Hauptwerke der französischen Romantik lagen zur Zeit der Entstehung der *Primeiros Cantos* fertig vor und übten ihren gewaltigen Einfluß auf die damals lebende Generation aus. Es ist schwer zu sagen, welches unserem Dichter den tiefsten Eindruck aufprägte. Denn wie in einem Brennpunkt treffen sich in seinem Herzen die Strahlen, die in den Werken Chateaubriands, Lamartines, Vignys, Mussets, V. Hugos und — wie Nogueira da Silva nachweist — Sainte-Beuves³ ihren Anfangspunkt haben.

Chateaubriand hilft dem Dichter, den Blick auf die große wilde Natur zu lenken und den Wilden nicht in seiner Erniedrigung als Sklaven oder entarteten Menschen zu sehen.

Lamartines Lyrik mit ihrer christlich-religiösen und melancholischen Grundstimmung, die als neuen Zug die Echtheit und Persönlichkeit des Gefühls bringt, und lehrt, daß das Dichten in erster Linie eine Angelegenheit des „einsamen Herzens“ ist, Mussets Weltschmerzstimmung und Vignys Pessimismus mußten in ihm verwandte Saiten zum Erklingen bringen. Alle aber übertönte die mächtige Stimme Victor Hugos.

Der Einfluß V. Hugos auf G. D. ist offenbar. Er begegnet in Inhalt und Form und geht so weit, daß sich sogar wörtliche Entnahmen von Versen Hugos in der gonçalvinischen Versdichtung finden. Einige besonders ins Auge springende Argumente seien im folgenden aufgeführt:

Die mit allen Äußerlichkeiten der Romantiker ausgestatteten *Orientales*, die V. Hugos Ruhm als ersten Romantiker Frankreichs begründeten, haben G. D. in mannigfacher Weise beeinflusst. Das zeigt schon ein Vergleich der Vorreden zu den *Orientales* und den *Primeiros Cantos*. Dann hat der Brasilier als einziger mir bekannter Dichter die äußere Gestaltung, die V. Hugo dem Gedicht *Les djinns* gab, für eine seiner *Tempestade*-Dichtungen übernommen. Mit dieser gleichsam dramatischen Wiedergabe des Gewitters, das sich ganz aus der Ferne mit einem Blitz ankündigt, dann immer breiter und wuchtiger zum gewaltigen Ausbruch anwächst, um endlich wieder abzuklingen, bis auch der letzte Rest verschwindet, die Sonne wieder zum Vorschein kommt und der letzte Regentropfen „zögernd und zitternd“ vom Blatte fällt, hat der Dichter ein weiteres Beispiel zu der Gruppe von Dichtungen gefügt, in denen so

³ Vgl. A. Gonçalves Dias, *Cantos de Amor*, Pref. e notas de M. Nogueira da Silva, Rio 1937.

recht sein künstlerischer Wille zu spüren ist, die Form des Kunstwerkes dem Inhalt anzupassen.

Auch mag die reichliche Auswertung orientalischer Stoffe bei Hugo anziehend auf G. D. gewirkt haben. Er hat in *Zulmira*, in einigen *visões*, in *Agar no deserto* und in *Flôr de amor* darauf zurückgegriffen. Nicht zu vergessen ist auch, daß die Freude unseres Dichters an der Verwendung fremdartigen und volltönenden Wortgutes (*Zulmira*, *Lia*, *Angelina* u. a.) auf die Anregung Hugos zurückgehen kann.

Sehr genau hat G. D. auch *Les rayons et les ombres* gekannt. So zeigt die Dichtung XXVII viel Ähnlichkeit mit *O somno*. Darin verwendet G. D. das Bild von dem Engel, der den Schlaf bewacht, ein Bild, das bei Hugo häufig auftritt. Das Gedicht *Se queres que eu sonhe* wird mit Versen Hugos eingeleitet; in seiner letzten Str. zeigt das Gedicht sogar zwei Verse, die fast wörtlich Hugo entstammen:

Man vergleiche:

*Vem junto ao meu letto, quando eu fôr dormido,
Que eu sinta os perfumes que exhalas passando.*

mit:

*Oh, quand je dors, viens auprès de ma couche
Et quand passant ton haleine me touche ...*

Die Grundgedanken beider Gedichte sind jedoch völlig verschieden.

Man vergleiche weiter die Dichtung G. D.' *Não me deixes* mit dem XXVII. Gedicht aus den *Chants du Crépuscule*.

Eine Fundgrube bieten die *Feuilles d'automne*. Man findet z. B. in *Por um ai* dieselbe Grundidee wie in *À une femme* (XXII), nur mit dem Unterschiede, daß sie von G. D. zarter und gemäßigter empfunden ist. Ist ferner der Inhalt des berühmt gewordenen Verses:

Nascer, lutar, soffrer / Eis toda a minha vida

nicht aus folgender Strophe V. Hugos herauszuhören?

*Hélas, naïtre pour vivre en désirant la mort,
Grandir en regrettant l'enfance où le coeur dort,
Viellir en regrettant la jeunesse ravie,
Mourir en regrettant la vieillesse et la vie.*

(Où donc est le bonheur? XVIII)

Auch für das von G. D. öfter verwandte Bild von dem weinenden Mädchen, das keine Erklärung für den Schmerz finden kann, der sein Herz beschwert, oder für das Bild von der verträumten Jungfrau, die in der Einsamkeit Trost sucht, lassen sich in den *Feuilles d'automne* Parallelen finden (vgl. XVI u. XVII). Gedicht XII aus derselben Sammlung zeigt ein Bild aus einer anderen Sphäre, das in dem Naturgedicht *A noite* auftritt; in beiden Dichtungen findet sich der Gedanke von dem blendenden Licht des Tages und von der Nacht, die tausend neue Welten sehen läßt.

Auch der von V. Hugo breit ausgespinnene Gedanke, daß Gott den Schmerz zumißt, und daß das Leid ein Element im Schöpfungsplane Gottes ist, mußte in unserem Dichter seinen Widerhall finden. Den tiefsten Ausdruck hat er ihm in *Esperanza* verliehen. Dieses Gedicht, das wohl zu den reifsten Schöpfungen G. D.' zu rechnen ist, erschien zum ersten Male in der Leipziger Ausgabe (1857). Ein Jahr vorher wurden die *Contemplations* herausgegeben, in denen ja V. Hugo sein persönliches Leid in so vollkommener Weise dargestellt hat. Es ist anzunehmen, daß G. D. die *Contemplations* sofort nach ihrem Erscheinen in die Hände bekommen hat, und daß er besonders von diesem Werke Hugos gefangen genommen wurde. Folgende Tatsache stützt diese Annahme: Die *EstanCIAS* auf den Tod seiner Tochter sind mit dem Datum 1. Mai 1861 versehen, sie sind in Manáos entstanden. Die Dichtung wurde erst posthum veröffentlicht. Die späteren Herausgeber der *Cantos* haben sie als *Á minha filha* unter die Gruppe der *Saudades* gereiht. Liegt nicht der Gedanke nahe, daß G. D. von den Klagegedichten Hugos auf den Tod seiner Tochter, die in den *Contemplations* enthalten sind, angeregt worden ist?

Als Kunstwerk lassen sich die *Contemplations* mit den *Cantos* kaum vergleichen, dazu sind sie zu unterschiedlich. Wohl aber haben sie vieles gemeinsam. Beide atmen dieselbe Innigkeit und Wärme; in beiden sind zumeist dem Leben entnommene Stoffe in ergreifender Wahrhaftigkeit dargestellt; beide zeigen das gleiche Bemühen nach Reinheit der Sprache und der Form; beide haben die reiche Verwendung ausdrucksvoller Vergleiche gemein, in denen nichts gesucht und gekünstelt ist.

Als letzte Quelle für Hugos Einfluß auf die inhaltliche Seite der gongalvinischen Versdichtung sei noch auf die *Préface de Cromwell* verwiesen. Die darin gestellte Forderung, daß sich der Dichter seiner hohen Verantwortung und seines erhabenen Berufes bewußt sein müsse, hat — ebenso wie seine bedeutenden Zeitgenossen Magalhães und Porto-Alegre — G. D. in nicht weniger als drei Dichtungen, die noch durch zahlreiche verstreute Erklärungen ergänzt werden, durchgedacht und erläuert.

2. Künstlerisch-sprachliche Gestaltung.

Ich wage nicht zu entscheiden, ob G. D. nicht in viel höherem Maße der sprachgewaltigen Rhetorik Hugos verpflichtet ist. Diese hervorstechende Begabung des großen französischen Sprachmeisters kommt ja einer starken Vorliebe und einem besonderen Bedürfnis der von Natur aus sehr redebegabten Brasilier entgegen. Das ist wohl auch der Grund, warum heute noch V. Hugo zu den meistgelesenen französischen Dichtern in Brasilien gehört.

Man mag die *Cantos* aufschlagen, auf welcher Seite man will, überall findet man Ähnlichkeit mit der sprachlich-dichterischen Gestaltungsweise V. Hugos. Nach den in den vorigen Kapiteln durchgeführten Untersuchungen liegt jedoch der Schluß nahe, daß G. D.

in Hugo nicht das Vorbild sah, sondern höchstens den großen Anreger und Meister. Es sei dabei besonders an die Unzahl von bildhaften Ausdrücken, Vergleichen und Antithesen erinnert.

An einigen Beispielen, die sich in Menge vermehren ließen, soll gezeigt werden, wie sich G. D. eines Stilmittels, das sich auch bei V. Hugo zeigt (vgl. die auf Seite 105 angeführte Str.), bis zur Selbstberauschung bedient. Es beruht in der Aneinanderreihung derselben Wörter oder derselben adverbialen Ausdrücke in aufeinanderfolgenden Versen oder Strophen und dient zur Vereindringlichung oder zu deutlicherer Veranschaulichung.

Tu tens, ... a forte lança, Tens longa espada ..., Tens a fina armadura ..., Tens luzente e brilhante capacete, Tens adága ... Tens fogoso corsel ..., Tens duellos, tens justas, tens torneios, ... Tens pagens, tens valetes ... (O trovador).

*Ver milhares de peixes brincar
Ver a vida nesse amplo deserto (Queixumes)*

*Sim, eu devêra moderar ..., soffrear ..., deixar ... (2. Str.)
Sim, eu devêra confranger ..., mordel-os ..., afogar ..., apagal-a ...
(3. Str.)*

*Sim, eu devêra comprimir ..., conter ..., (4. Str.)
(Retractação.)*

Es handelt sich hier um Strophenanfänge.

*Não te esqueção meus duros pezares,
Não te esqueças por ellas de mim,
Não te esqueças de mim pelos mares,
Não me esqueças na terra por fim!
(Queixumes.)*

*E tu, cá ficas sósinho
E tu, cá ficas sem mim.
(Velhice e mocidade.)*

*Em vão meu coração por ti se fina,
Em vão minha alma te compr'hende e busca,
Em vão meus sofregos cubição ...
(O amor.)*

*Ê d'ella quando se carpe,
Ê d'ella quando suspira,
Ê d'ella quando na lyra
Entôa um canto feliz:
D'ella acordado ou dormido
D'ella na vida ou na morte,
Tenha alegre ou triste sorte,
Seja Laura ou Beatriz!
(Retractação.)*

*... — se ledo sorrias,
Se pensavas sósinho e profundo,
Se agras dôres contigo curtias, ...
(Queixumes.)*

Mais humilde que um escravo,
Mais orgulhoso que um rei.

(Por um ai.)

Dizem-na funda, inexgotavel, meiga
Emquanto a vejo rasa, amarga e dura.
Dizem-na balsamo, eu veneno a sorvo;
Prazer, doçura, — eu dôr e fel encontro!

(O amor.)

In den letzten zwei Beispielen gebraucht der Dichter die Antithese in derselben Art der Wiederholung wie oben. Interessant ist das letzte Beispiel, weil der Dichter im Leser denselben psychologischen Ablauf voraussetzt, der sich in ihm abspielt, wodurch er auf das letzte *Dizem-na* verzichten kann. Es bietet zugleich ein Musterbeispiel für den höchsten Grad der Komprimierung, die er in derselben Absicht wie die Aneinanderreihung gleicher Wörter außerordentlich häufig verwendet.

Auch dafür einige Beispiele:

Do decrepito velho, enfermo, exangue (Tristeza.)
Que sereno prazer n'alma cançada
Não expreme, não filtra, não diffunda? (a noite)
(Tristeza.)

... — Eu, que isto disse

Existo e penso — e não morri — não morro
Do que outr'ora senti, do que ora sinto,
De pensar nella, de a revêr em sonhos,
Do que fui, do que sou e ser podia!
Existo; ...

(Amor! Delírio—Engano.)

Mais veloz que a sua ideia não volteia,
Não gira, não foge a brisa.

(Rosa no mar.)

Aqui, além, agora ou no passado,
Amor, dedicação, virtude e gloria,
Baixeza, crime, infamia se repetem, ...

(Historia.)

Tu que com tanto afán, com tanto custo,
Estudando, inquirindo, e meditando, ...

(As flôres.)

Aqui, ali, além, mil rostos meigos
Esta risonha, aquella pensativa, outra menos esquivada.

(O baile.)

Nascer, lutar, soffrer. / Eis toda a minha vida.

Es ist wahr, daß sich in der gonçalvinischen Versdichtung die Spuren aus fremden Literaturen leicht finden lassen. Namentlich sind manche Grundgedanken aus den Werken einzelner französischer Romantiker zu erkennen. Die Frage, ob G. D. sie sklavisch übernommen hat, ist nach all den Untersuchungen, die in den vorausgehenden Abschnitten niedergelegt sind, zu verneinen.

Der Horizont seiner Gefühle, seines Empfindens und seiner Interessen ist so weit gespannt, daß es nur zu begreiflich ist, daß er fremdes Gedankengut und fremde Anregungen mit Freuden aufnahm, wenn sie dem Ziele seiner Kunst dienten. So haben schon alle großen Dichter vor ihm gehandelt. Es sei noch auf die Stelle aus der Vorrede zu den *Segundos Cantos*, die in anderem Zusammenhange bereits (siehe S. 18) angeführt wurde, verwiesen, wo der Dichter selbst sein freies Schalten mit allem, das ihm für sein Dichten zur Verfügung steht, rechtfertigt. Das Ziel seiner Dichtkunst hat er in der Vorrede zu den *Primeiros Cantos* folgendermaßen gekennzeichnet:

Com a vida isolada que vivo, gosto de afastar os olhos de sobre a nossa arena política para lèr em minha alma, reduzindo á linguagem harmoniosa e cadente o pensamento que me vem de improviso, e as ideias que em mim desperta a vista de uma paisagem ou do oceano — o aspecto emfim da natureza. Casar assim o pensamento com o sentimento — o coração com o entendimento — a ideia com a paixão — colorir tudo isto com a imaginação, fundir tudo isto com a vida e com a natureza, purificar tudo com o sentimento da religião e da divindade, eis a Poesia — a Poesia grande e santa — a Poesia como eu a compreendo sem a poder definir, como eu a sinto sem a poder traduzir.

Ebenso frei schaltete G. D. mit dem Reim, mit dem Bau der Verse und Strophen. Auch hierfür gibt er in der Vorrede zu den *Primeiros Cantos* die Erklärung. Es heißt:

Muitas dellas (poesias) não tem uniformidade nas estrophes, porque menosprezo regras de mera convenção, adoptei todos os rhythmos da metrificacão portugueza, e usei delles, como me parecêrão quadrar melhor com o que eu pretendia exprimir.

Ein Überblick über die *Cantos* soll das verdeutlichen. Sie bieten ein Bild reichster Vielfalt. Es begegnen Dichtungen mit Strophen, die sich aus 3, 4, 5, 6, 7, 8, 10 und 12 Versen zusammensetzen, die wieder im Umfang von 2 (3) bis 11 (12) Silben auftreten, und solche, die aus nicht reimenden Versgruppen mit verschiedener Versanzahl bestehen. Bei diesen Versgruppen handelt es sich immer um Elfsilbler. Verse der *Arte maior*, also mit 11 (12) Silben, habe ich nur in den beiden mittleren Strophen der den *Djinns* nachgeahmten *tempestade*-Dichtung finden können.

Es finden sich zahlreiche Gedichte ausschließlich mit Strophen, die aus Versen von gleicher Silbenzahl bestehen, neben solchen mit Strophen, in denen Verse von verschiedener Länge in variierender Anordnung miteinander wechseln. Zuweilen sind zweierlei regelmäßig gebaute Strophen in ein und demselben Gedicht anzutreffen. Setzen sich Dichtungen aus mehreren Teilen zusammen, so unterscheiden sich diese fast immer durch verschiedene Strophenformen. (Ausnahme: *Quando nas horas*, das in allen Teilen regelmäßig gebaut ist.)

Daneben treten Gedichte auf, die mit einem Stück, das sich aus *versos soltos* zusammengesetzt, beginnen und dann in regelmäßigen Strophen weitergehen — oder umgekehrt. In *Cumprimento de um voto*

bilden 14 und 12 Zehnsilbler den Rahmen für 6 regelmäßige Strophen. Auch solche Gedichte sind anzutreffen, die aus gestropten Endecassylabos in verschiedener Anzahl bestehen (*Urge o tempo*), neben solchen, wo sich zwischen die Endecassylabos zuweilen Sechssilbler schieben (*Desejo, Minha vida e meus amores*).

In einer kleinen Gruppe mehrteiliger Gedichte (z. B. *A infancia, Quadras da minha vida*) besteht jeder Teil aus 3 regelmäßigen Strophen, denen ein Stück — aus Elfsilblern bestehend — folgt, in denen das in den Strophen Gesagte kommentiert oder weiter ausgesponnen wird.

So könnten noch manche Formen aufgezeigt werden, die trotz ihrer Mannigfaltigkeit einer gewissen Gesetzmäßigkeit im Bau folgen.

Daneben fallen aber auch die absonderlichsten Konstruktionen ins Auge. Man betrachte nur *Velhice e mocidade, O baile, O vate, A saudade, A minha filha* und besonders *O ciume* (vgl. Seite 32).

In *Menina e moça* fällt auf, daß in der letzten der 5 regelmäßig gebauten Strophen der letzte Vers fehlt.

Größte Freiheit hat sich G. D. auch im Reim gewahrt.

In den *Quadras*, den vierversigen Strophen, folgt der Dichter mit Vorliebe dem Reimschema a—b—c—b (*Soffrimento, O anjo da harmonia*, u. a.); *Queixumes* besteht aus 27 Strophen, die alle in irgendeiner Weise reimen, ohne daß dabei eine Regelmäßigkeit nach dem Wechsel hin gewahrt wäre, auf a—b—c—b folgt a—b—b—a, einige Strophen weiter erscheint a—b—a—b. In dem nach traditionellem Vorbild gebauten *Pedido* herrscht das Reimschema a—b—b—c. Andere reimen peinlich genau a—b—a—b (*A concha e a virgem, Nenia III* u. a.).

In einigen Gedichten aus vierversigen Strophen (z. B. *Quando nas horas* und *Anhelo*) ist überhaupt kein Reim verwendet, wenn man nicht manchmal dabei auf tönende Reime schließen wollte, z. B. *Quando nas horas*, I: *passo—enlevo—amiga—aclara* (1. Str.); *resplendes—abysmo—tinges—d'oiro* (5. Str.); *amiga—abysmo—fezes—jazem* (6. Str.). Im II. Teil desselben Gedichtes: *angustia—ouso—quebra—perdôa* (1. Str.); *soffrendo—invoco—ideia—agora* (2. Str.); *triste—lisa—passos—piedosa* (4. Str.) u. a. m.

Die *Oitava* ist die Strophenform, die G. D. in zweiter Linie am häufigsten verwendet hat. Er folgt den vielgestaltigsten Reimanordnungen:

a—a—a—b—c—c—c—b (*Y-Juca-Pyrama*, IV)
a—b—b—c—d—d—e—c (*Canção do Tamoyo*)
a—a—b—c—b—d—d—c (*Flôr de beleza*)
a—b—c—d—e—b—f—d (*Harpejos*)
a—b—b—c—d—e—e—c (*Sonho de virgem*)
a—b—c—b—d—b—e—b (*Consolação nas lagrimas*)

In *A noite* und *O mar* verwendet der Dichter auch achtversige Strophen, die nicht reimen, wodurch er wohl sein ganzes Hingegebensein ausdrücken will.

Die *Sextilha* tritt in folgenden Formen auf:

a—a—b—c—c—b (*A pastora*)
a—b—c—b—d—b (*Sextilhas de Frei Antão*)
a—b—c—c—c—b (*Como eu te amo, III*)

In dem Gedicht *Meu anjo, escuta* sind folgende Reimanordnungen der *Sextilha* vertreten:

a—b—c—c—c—b—b
a—b—c—c—b—c—b
a—b—a—b—c—b—b

Eine andere Form findet sich in *A mangueira*: a—b—a—a—b—a—b.

Decimas zeigt in regelmäßiger Durchführung des Schemas: a—a—a—b—b—b—c—d—d—c *Mimosa e bella*; straffe Befolgung des Schemas a—b—b—a—c—d—e—e—d—c zeigt *Agar no deserto*. In *Solidão* herrscht Regelmäßigkeit hinsichtlich des Reimes im 6., 8., 9. und 10. Vers; alle anderen Verse variieren.

Dodecimas setzen das Gedicht *A lua* zusammen; der 2. reimt mit dem 4., der 6. mit dem 12., der 8. mit dem 10. Verse regelmäßig, die anderen sechs Verse variieren im Reim oder sind reimlos. In *Armonia* reimen regelmäßig der 2. mit dem 3., der 6. mit dem 7. und der 10. mit dem 11. Vers.

Durchgehend *Quintilhas* enthält *O cometa*, ohne Reime. Ein einziges Gedicht (*Sei amar*) besteht aus *Tercetos* mit dem Reimschema: a—b—a.

So läßt sich zusammenfassend sagen, daß G. D. neben Dichtungen, die er mit gründlichster Sorgfalt und schärfster Präzision durchgefeilt hat, auch solche geschaffen hat, in denen er sich um die Regeln, die der Klassizismus aufgestellt hat, überhaupt nicht kümmert. Zweierlei scheint dafür die Erklärung zu geben.

Als ein Meister der Sprache hat er sich die Herrschaft über sie erworben, um sich ihrer zu bedienen, nicht sich ihr zu unterwerfen. Eher gibt dieser Klassiker der Sprache den Reim preis und bricht seine traditionelle Allgewalt, als daß er sich dazu bereit fände, sich von Worten oder Assoziationen entführen zu lassen. So reimt zum Beispiel in der mit äußerster Korrektheit durchgearbeiteten Ballade *A pastora* in der 10. Strophe *topa* auf *provoca*; oder in *Consolação nas lagrimas* läßt er in der letzten Strophe *despedado* auf *coado* reimen. Häufig verwendet er als Reime dieselben Wörter, wie z. B. in der 2. Strophe des Gedichtes *Rola: de amor* auf *de amor*. Ebenso legt er nicht immer Wert darauf, daß sich das Schriftbild mit dem Lautbild decken müsse. So finden sich in der 2. Strophe der Ballade *Agar no deserto* als Reime: *infinito* auf *Egypto* und *imita* auf *proscripta*.

Der zweite Grund liegt in der von den Romantikern übernommenen Freiheit des Künstlers in der Gestaltung. Im Bau des Verses hat G. D. den in der *Préface* gelehrten Grundsatz, daß der Vers die „optische Form des Gedankens sein müsse“, bis zur letzten Konsequenz befolgt. Als Erläuterung für die von G. D. geübte Zusammenfassung der Verse zu Strophen könnte der Satz, den H. Heiss geprägt hat, gelten: „Die rhythmische Gliederung darf nicht versteinern, sondern sie soll sich viel-

gestaltig den Wallungen des Gedankens anschmiegen⁴." In dieser Hinsicht ist unser Dichter zum wirklichen Bahnbrecher geworden. Für diese Großzügigkeit im Aufbau der Strophen fand er meines Wissens keine Vorlage.

Führt man sich noch vor Augen, daß G. D. in einem Lande geboren wurde, wo der Unabhängigkeit und dem freien Ausleben der persönlichen Eigenarten des Individuums — wenigstens zu Beginn des 19. Jahrhunderts — keine Grenzen gesetzt waren, so läßt sich verstehen, daß für ihn die neue Kunstrichtung einem tieferen Sehnen entgegenkam. Wie mußte er den Mann verehren, in dessen neuer Kunstlehre sich folgender Satz findet: „Es gibt keine Regeln noch Muster, oder vielmehr es gibt keine anderen Regeln als die allgemeinen Gesetze der Natur, die über der ganzen Kunst schweben, und die besonderen Gesetze, die für jedes Werk aus den jedem Vorwurf eigentümlichen Bedingungen fließen!“ (*Préface* S. 27, nach der Übers. v. H. Heiss.)

3. Die Dichterpersönlichkeit.

G. D. hat alle Vorschriften der Romantik erfüllt:
er hat nach Wirklichkeitstreue gestrebt;
er ist der Aufgabe gerecht geworden, daß die
Kunst irgendwie nützen soll

und hat endlich seinen Teil zu ihrer Befreiung
von den Fesseln der autoritativen klassizistischen
Kunstlehre beigetragen.

Er ist der erste Brasilier, der die Grenze, die zwischen Klassizismus und Romantik bestand, mit einem weiten Schritt überquert hat. Es sind nur wenige Einschränkungen zu machen.

Wie V. Hugo, der seinen Landsleuten eine neue Verslehre brachte, sich selber noch nicht von allen Fesseln lösen konnte, so beansprucht auch G. D. für die dichterische Arbeit völlige Freiheit, nimmt sich aber ausdrücklich vor, der portugiesischen Tradition zu folgen. Er hält an dem von der Romantik verpönten Epos fest und hüllt eines seiner reifsten Werke in sein Gewand. Wie gern greift er ferner auf das klassizistische Arsenal zurück. Ausdrücke wie *abysmo salgado* oder *campos de prata* für Meer sind keine Seltenheit; vom Wasser der Flüsse Darro und Xenil spricht er als von der *lympha pura*. Es finden sich Umschreibungen wie *vate alado* für Vogel, *ignobil favilla* für den Feuer entzündenden Funken; er spricht vom *sopro fatal dos ventos* usw. Einmal nennt er die Dichter *os filhos de Minerva* oder *os sonorosos vates de Lysia*.

Bedenkt man aber, daß G. D. seine Jugend unter den Augen seines konservativen Vaters verlebte und seine Ausbildung an der Universität Coimbra, der althehrwürdigen Wahrerin geheiligter Traditionen, erhielt, denkt man ferner daran, daß er von Maranhão kam, wo damals — wie

⁴ *Handbuch der Literaturwissenschaft*, S. 18/19.

noch heute — auf die Vorzüglichkeit und Kultur der portugiesischen Sprache, die die Moderne am unmittelbarsten mit der Antike verknüpft, größter Wert gelegt wurde, ist es leicht zu verstehen, daß sich bei bestem Willen nicht ohne weiteres letzte Reste alter Bindungen abstreifen lassen.

Der große Brasilier Olavo Bilac hat einmal in einer Rede, die er am 2. Juni 1901 gehalten hat, die Sprache unseres Dichters fein charakterisiert:

„... Falo da lingua admiravel de que elle se serviu, a um tempo suave e nobre, e até no mais languoroso dos seus quebros guardando uma severa correção ... Em suas mãos a lingua portugueza, ganhando um risonho brilho novo, nada perdeu da antiga solidez e da antiga majestade.“ Indem er sie dann mit einer schönen jungen Frau vergleicht, die aus irgendeinem Grunde weißes Haar bekommen hat, fährt er fort: „Vêde-a, bolicosa, ardente, cheia de uma seiva forte, inspirada em aspectos novos de natureza, transpirando encantos e aromas de floresta virgem — de uma vivacidade tão estranha, que espantava e deliciava, na Europa, o severo A. Herculano. Mas repara: uma anciedade veneravel, — a da lingua em que essa musa se exprime, tempéra o ardor da sua adolescencia, corrige os desvairamentos da sua imaginação, retem os surtos do seu sonho. Foi esse amor dos classicos que reconciliou G. D. com os vencedores da raça infeliz.“⁵

Die Strenge und Korrektheit seiner Sprache ist auch der Grund dafür, daß G. D. verhältnismäßig wenig von der Allgemeinheit gelesen wird. Darüber klagt Agripino Griego, ein noch jetzt in S. Paulo lebender Literarhistoriker:

É pena que hoje não leiamos G. Dias. Essa injustiça representa uma diminuição sensível do nosso amor ás coisas bellas. Citamo-lhe muito o nome, é certo, mas não o lemos, respeitamo-lo de longe, sem tocar nelle, com receio de cair fulminados, ... É que a plebe não o pode entender. Era um aristocrata, culto demais para a turba, esse admiravel lyrista, que, como Shelley, morreu no mar.“⁶

Versuchen wir nun aus unseren Betrachtungen das herauszuschälen, was für den Dichter Antonio Gonçalves Dias charakteristisch ist!

Das auffallende Merkmal ist die Ausgeglichenheit der verstandesmäßigen und der seelischen Kräfte, die bei dem Schöpfungsakt seiner Dichtungen ins Spiel traten. Klarheit und exakte, vom Wesentlichen nie abschweifende Planmäßigkeit in den Dichtungen zugrunde liegenden Gedanken, Korrektheit (in der Durchführung) des Stils, Spontaneität der Form und stete Bereitschaft zur Verwendung ausdrucksvoller dichterischer Mittel in Sprache, Bildern und Vergleichen bilden in Verbindung mit feinem Empfinden für wohlklingende und fließende Rhythmen die Elemente, die seine Gestaltungskunst ausmachen.

Reich ist die Skala der Gefühle und seelischen Empfin-

⁵ O. Bilac, *Conferencias literarias*, S. Paulo 1926.

⁶ A. Griego, *Evolução da poesia brasileira*, S. Paulo, Ariel, 1932.

dungen, die den Dichtungen als Untergrund dienen. Pessimismus und Sentimentalität, Hang zur Melancholie und aus tiefem persönlichen Leid quellende Traurigkeit erhalten ihr Gegengewicht in einer zuweilen unbändigen Naturfreude, in einer an Rausch grenzenden Verehrung der Schönheit des Lichtes und der Helligkeit. Dazu gesellen sich tiefe, echte Religiosität und ein philosophischer Ernst, der durchaus nicht grüblerisch ist, vielmehr in weiterer Freude am Forschen den Dichter den Schleier der Wirklichkeit zu einem Blick in die Unendlichkeit lüften läßt. Eine reiche schöpferische Phantasie mildert die krassen Unterschiede trüber Wirklichkeit und wunschhafter Idealbilder und schafft die beglückende Situation, in der das Vage und Unbestimmte unendliche und unbegrenzte Perspektiven eröffnet. Dabei verwischt sich jedoch nie der Eindruck der Wahrhaftigkeit, die — von heiliger Liebe zum Guten, Schönen und Gerechten getrieben — sich in manchmal schonungsloser Aufrichtigkeit äußert.

Weniger sein Talent als vielmehr seine unmittelbare Art der Mitteilung und die Sympathie, die der Dichter für seinen Gegenstand hegt, machen offenbar, daß ihm die Poesie kein Instrument bedeutet, das zur Erzeugung schöner Töne gespielt wird. Für G. D. ist sie vielmehr die Sprache, der natürliche spontane Ausdruck der Seele. Das tritt besonders in den Dichtungen zutage, in denen er sein eigenes Leid klagt. Sein Werk ist so subjektiv, daß Dichter und Werk, Mensch und Künstler zu einer Einheit verschmelzen. Und daraus folgt als letzter Schluß, daß er sich seine Kunst unter Verwendung des Vorhandenen selber schafft. Denn — und damit kommen wir zu dem wesentlichsten Merkmal seiner Dichterpersönlichkeit — G. D.' Schaffen ist ja nicht wie das Dichten der europäischen Romantiker eine Reaktion gegen die klassizistische Kultur allein, G. D. will vor allem eine neue Kultur des Denkens und Handelns für sein Vaterland aufbauen helfen.

Sein Leben und damit untrennbar sein Werk stellen das Nachdenken darüber dar, wie dem Volk geholfen werden kann, das in innerer Not, oft hilflos irrend und unentschlossen, sich abmüht, die ihm vom Schicksal mit dem Geschenk der Freiheit und Unabhängigkeit zuerteilten Aufgaben zu meistern. Alle die Vorurteile, Widersprüche und die ganze Unruhe darüber, in welcher Gestalt das sich andeutende, im Unterbewußtsein mehr geahnte Neue sich ausprägen wird, alles das finden wir in den Poesien unseres Dichters wieder. Und als Kind seines Volkes unterliegt er selber dem Mißtrauen und dem Zweifel. G. D. ist das Kind selber, das er so oft in der Gestalt eines Mädchens darstellt, das in hilfloses Weinen ausbricht, weil es etwas in sich erwachend ahnt, was es nicht bestimmen kann.

Sylvio Romero macht in Verkennung dieser Tatsache für das Schwanken und die Unsicherheit, die so häufig in den Versen G. D.'

spürbar sind, ausschließlich die Geburt des Dichters als Mestizen, als Mischling, in dem das Blut dreier Rassen kreist, verantwortlich. Es ist nicht zu leugnen, daß dieser rassebiologischen Eigenart großes Gewicht beizulegen ist. Andererseits bietet gerade dieser Umstand die Gewähr und Erklärung dafür, daß er wie kein anderer vor und nach ihm die Seeleninhalte des brasilischen Volkes in sich erleben konnte, daß er wie kein anderer die Liebe und die Sehnsucht besingen konnte. Er wird nicht wie ein von der Zivilisation Erschöpfter, wie etwa Lamartine, zur Natur zurückgeführt. Er ist an den Boden gefesselt und lebt von ihm. In der Verbannung besingt er nicht den Menschen seiner Heimat, sondern die Erde.

Daß G. D. gerade in den Jahren lebte, in denen sein Volk seine entscheidendste Schicksalswende durchmachte, wo Hoffnung und Begeisterung alle ergriff, und daß er die Formel für das Innenleben seines Volkes fand, ließ ihn zum nationalen Dichter ersten Ranges werden.

Damit ist literarisch und nach der Seite des Völkischen hin seine Größe und Bedeutung gekennzeichnet.

Antonio Gonçalves Dias wird der größte Dichter Brasiliens genannt. José Verissimo sagt von ihm, daß er der „erste und nie übertroffene Dichter Brasiliens“ sei, weil er die innersten Gefühle des brasilischen Genius' mit seinen „idiosyncrasias e peculiaridades“, in summa die Nationalseele, auszudrücken befähigt war.

Die Volkstümlichkeit des Dichters, die schon zu seinen Lebzeiten außerordentlich groß war, sein Einfluß auf die nachfolgenden Dichtergenerationen und sein Ruhm dringen bis in unsere Tage herein und werden weiter dauern⁷.

Zum Schluß seien noch einige Urteile über den Dichter G. D. und sein Werk aus dem Munde von brasilischen Männern angeführt, die selber als große Dichter Hervorragendes geleistet haben.

Neidlos und in hoher Verehrung widmet ihm der schon öfter genannte Olavo Bilac eines seiner schönsten Sonette. Er macht sich auch zu seinem Fürsprecher in der Frage, wer von den beiden, A. Gonçalves Dias oder Castro Alves, der bedeutendere sei.

In Band XXXI der RABL (Sept. 1929) wird ein Briefwechsel⁸ zwischen Alberto de Oliveira, Olavo Bilac und Lucio de Mendonça abgedruckt, der die Frage zum Gegenstande hat, wer der originellere, reichere und in der Form unantastbarere von beiden sei. Lucio de Mendonça tritt für die Überlegenheit Castro Alves' ein. Er tadelt an G. D., daß sein Indianismus keine Wirklichkeit habe („sabe-se que nunca a raça indígena se fundia com a nossa civilização, que detesta; raras são as tribus que entram em commercio conosco, mas essas proprias em nada influem nos

⁷ Vgl. Souza Bandeira, RABL XLIII.

⁸ Diese offene Brieffehde wurde im Jahrgang 1887 des *Diario Mercantil*, São Paulo, ausgetragen.

nossos costumes, antes, deixam-se modificar por elles“), und daß die Lokalfarbe zu vermissen sei („Cantou uma raça que não é a nossa, em portuguez vernaculo e polido, como podia ter feito qualquer outro poeta da nossa lingua — sem necessidade, sequer, de ter vindo ao Brasil“).

Dagegen einige Stellen aus den Briefen, die Bilac als Antwort schrieb: „Mas há muito tempo que todos o consideram Mestre, o poeta cincoenta mil vezes superior a Castro Alves e Casimiro. . . Não houve nunca no Brasil um poeta que tratasse com mais carinho a harmonia do verso e cultivasse com mais primor o ouro purissimo da lingua portugueza: chega a ser clamorosa injustiça citar o nome glorioso do immortal cantor do *Y-Juca-Pyrama* ao lado do nome de Castro Alves. . . N'uma epocha de depauperamento literario, deu (G. D.) novos moldes á poesia brasileira, seguindo caminho nunca seguido, transportando para seus versos uma natureza até então nunca dignamente celebrada, e eternizando uma raça inteira, com todos os seus ritos e com toda a sua sublime poesia. . . Este é a obra profundamente original e sincera, que ha de viver enquanto houver quem falla a lingua portugueza. . . Quanto a mim, sempre direi — e sirva tambem esta opinião de fecho — que não conheço em toda a poesia brasileira um trecho tão forte, tão vibrante, tão inspirado, tão grandioso na ideia e no estylo como a *Maldição* do velho tupy em *Y-Juca-Pyrama*.

Auch der berühmte Machado de Assis hat G. D. in einer Dichtung gefeiert.

Ein leuchtendes Charakterbild von unserem Dichter entwirft der vor wenigen Jahren verstorbene große Dichter und ausgezeichnete Kenner der brasilischen Literatur Humberto de Campos. In einer Studie, die Humberto de Campos Amadeo Amaral widmet, der nach dem Tode Bilacs (1917) den Sitz Gonçalves Dias' in der Brasilischen Akademie, den vorher Bilac inne gehabt hatte, einnahm, geht er im zweiten Teil auf G. D. ein⁹.

Darin nennt er ihn „um poeta de inspiração superior e coração perfeito, e, conseguintemente, uma intelligencia em que se elabora, consoante as formulas da alchimia divina, o ouro da sabedoria e da bondade. . . Eu não sei, no Brasil, de figura mais sympathica, mais digna, mais pura e que mais tenha nobilitado a especie e as letras com o thesouro dos sentimentos generosos, do que A. G. Dias.“

Er spricht dann davon, daß andere Dichter wie Alencar, Machado de Assis, Porto-Alegre bis Castro Alves sich von Zeitleidenschaften verzehren ließen. Und fährt dann fort: „G. Dias foi o unico, assim, a preencher um grande destino sonoro, a que a inspiração deu belleza e que o soffrimento sempre alto, floriu e aperfeioou. . . Toda a vida de G. D. é feita, assim, de uma grande harmonia moral. Não venalisou a sua penna, o seu estro, a sua inspiração. — A sua cultura, que era das mais profundas do tempo, bebeu-a nas fontes mais puras, pelos caminhos mais

⁹ H. de Campos, *Carvalhos e Roseiras*, Rio 1923, 244 ff.

seguros e rectos. As posições que attingiu, as missões que exerceu, as conquistas praticas ou literarias que realisou—foram todas, o fructo de um trabalho tenaz, de uma probidade incorruptivel, de uma vida em que um character de ferro se transformou em obra de arte, e de ouro, na forja faiscante do soffrimento.“

Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen

Die „Hamburger Studien zu Volkstum und Kultur der Romanen“ sollen, ebenso wie die vom Seminar herausgegebene Zeitschrift, aber unabhängig von ihr, der Pflege von Sprache, Dichtung, Sitten und Sachen der romanischen Völker gewidmet sein. Als Einzeldarstellungen aus den verschiedensten Gebieten sollen sie die Gesamtkultur der romanischen Völker erschließen helfen und insbesondere Aufgaben und Problemen zugewandt sein, die sich der heutigen romanistischen Forschung aufdrängen.

Sprache und Literatur sollen als lebendiger Ausdruck des Geistes der Romanen in ihren Wechselbeziehungen zu der Gesamtkultur der einzelnen Völker aufgefaßt und dargestellt werden. Die lebenden Idiome und die Literatur der neueren Zeit werden dabei in weitem Maße Beachtung finden.

Der Aufschwung, den die Pflege der Volkskunde der deutschen Länder in den letzten Jahren genommen hat, soll den Hamburger Studien ein Vorbild sein, um mit allen Kräften auf dem Gebiet der romanischen Volkskunde das nachzuholen, was zur Erkenntnis der romanischen Völker von diesem Gesichtspunkt aus sowie zur Ergänzung der vergleichenden Volkskunde von der Romanistik gefordert werden darf.

Erschienen sind:

- Bd. 1: **Studien über die Mundarten der Sierra de Gata.** Von Oskar Fink. 130 Seiten, mit 2 Tafeln und 1 Karte. 1929. RM. 9.—.
- Bd. 2: **Das französische Prosagedicht.** Von Franz Rauhut. 121 Seiten. 1929. RM. 8.10.
- Bd. 3: **Beiträge zur sprachlichen Gliederung der Pyrenäenhalbinsel und ihrer historischen Begründung.** Von Harri Meier. 120 Seiten, mit einer Karte. 1930. RM. 8.10.
- Bd. 4: **Das Stadterlebnis bei Verhaeren.** Von Elisabeth Kuchler. 72 Seiten. 1930. RM. 4.20.
- Bd. 5: **Die Gerundialumschreibung im Altspanischen zum Ausdruck von Aktionsarten.** Von Hans Chmeliček. 102 Seiten. 1930. RM. 6.—.
- Bd. 6: **Ursprung und Entwicklung des Begriffs der Zivilisation in Frankreich (1756—1830).** Von Joachim Moras. 87 Seiten. 1930. RM. 4.50.
- Bd. 7: **Beiträge zur Satzgestaltung der spanischen Umgangssprache.** Von Alice Braue. 123 Seiten. 1931. RM. 8.—.
- Bd. 8: **Jaques Rivière, seine Entwicklung und die Problematik seiner Geistesart.** Von Waldemar Tolzien. 115 Seiten. 1931. RM. 4.50.
- Bd. 9: **Wohnen und Wirtschaft im Bergland der oberen Ariège.** Sach- und Wortkundliches aus den Pyrenäen. Von Günther Fahrholz. 164 Seiten, mit 62 Abb. und 1 Karte. 1931. RM. 10.—.
- Bd. 10: **Ländliche Gewerbe der Sierra de Gata.** Eine wort- und sachkundliche Untersuchung. Von Wilhelm Bierhenke. 176 Seiten, 46 Abb. und 1 Karte. 1932. RM. 12.—.
- Bd. 11: **Friedrich der Große und die geistige Welt Frankreichs.** Von Werner Langer. 195 Seiten. 1932. RM. 6.—.
- Bd. 12: **Die Naturschilderungen in Peredas Romanen.** Von Kurt Siebert. 132 Seiten. 1932. RM. 4.50.

- Bd. 13: **Die französische Kritik und Dostojewski.** Von Hanns Friedrich Minssen. 128 Seiten. 1933. RM. 4.50.
- Bd. 14: **Frankreich im Urteil der Hamburger Zeitschriften in den Jahren 1789—1810.** Von Philipp Rudolf. 63 Seiten. 1933. RM. 3.—.
- Bd. 15: **Das Deutschland-Erlebnis bei Edgar Quinet.** Von Horst Neumann. 95 Seiten. 1933. RM. 3.—.
- Bd. 16: **Studien zur volkstümlichen Kultur im Grenzgebiet von Hocharagón und Navarra.** Von Werner Bergmann. 99 Seiten, 32 Abb. 1934. RM. 4.—.
- Bd. 17: **Volkskundliches aus den Marken.** Eine Studie aus den italienischen Provinzen der „Marche“. Von Willy Phielier. 91 Seiten, 29 Abb. und 1 Karte. 1934. RM. 4.—.
- Bd. 18: **Sach- und Wortkundliches aus den südfranzösischen Alpen: Verdon-, Vaire- und Vartal.** Von Hans Kruse. 82 Seiten, 21 Abb. und 1 Karte. 1934. RM. 4.—.
- Bd. 19: **Dichtung aus dem Glauben.** Ein Beitrag zur Problematik des literarischen *Renouveau catholique* in Frankreich. Mit einer allgemeinen Bibliographie des *Renouveau catholique*. Von Hermann Weinert. 221 Seiten. 1934. RM. 4.50.
- Bd. 20: **Die symbolistischen Stilelemente im Werke von Juan Ramón Jiménez.** Von Emmy Neddermann. 146 Seiten. 1935. RM. 5.—.
- Bd. 21: **Symbole und Bilder im Werke Marcel Prousts.** Von Irma Tiedtke. 116 Seiten. 1936. Abonnementspreis RM. 5.—. Einzelne RM. 6.—.
- Bd. 23: **Die Sierra Nevada. Haus — Hausrat — Häusliches und gewerbliches Tagewerk.** Von Paul Voigt. 76 Seiten, 25 Abb. und 1 Karte. 1937. RM. 5.—.
- Bd. 24: **Der Waldbauer in den Landes der Gascogne. Haus, Arbeit und Familie. I. Wirtschaftsformen.** Von Lotte Beyer. 81 Seiten, 18 Abb. und 1 Karte. 1937. RM. 5.—.
- Bd. 25: **Haus und Hof in den französischen Zentralpyrenäen.** Von Hans-Joachim v. d. Brelie. 115 Seiten, 13 Abb. und 1 Karte. 1937. RM. 6.50.
- Bd. 26: **Syntaktisch-stilistische Studien über B. Pérez Galdós.** Von Rolf Olbrich. 155 Seiten. 1937. RM. 6.50.
- Bd. 27: **Die Versdichtung des Brasiliers Antonio Gonçalves Dias.** Von Fritz Ackermann. 117 Seiten. 1938. RM. 5.50.
- Bd. 28: **Carlos Vaz Ferreira, ein führender Pädagoge Südamerikas.** Von Agustín Alvarez-Villablanca.

Im Druck:

- Bd. 22: **Wohnkultur, Alp- und Forstwirtschaft im Hochtal der Garonne.** Von K. Heyns.

Bd. 1—3 sind erschienen im Verlag Friederichsen, de Gruyter & Co., Hamburg 1, Bd. 4—20 im Selbstverlag des Seminars für romanische Sprachen und Kultur, Hamburg 13, Bornplatz 1/3, die fernerer Bände ab Bd. 21 im Paul Evert Verlag, Hamburg 11, der auch den Vertrieb der Bände 4—20 besorgt.

www.books2ebooks.eu