

A MODERNIDADE DOS PÓS-MODERNOS. SOBRE A POESIA ALEMÃ DOS ANOS 90.

Helmut Galle

I. Uma volta da linguagem lírica

No ano de 1989 Hans Magnus Enzensberger, um dos eminentes poetas vivos de expressão alemã, publicou um ensaio no qual a lírica da época precedente dos anos 70 e 80 foi censurada de maneira sarcástica por ser esteticamente epigonal e tematicamente trivial. Quem hoje em dia folheia as antologias daquele tempo, como o fez Enzensberger, não achará exagerado o juízo dele, diante de exemplos abundantes de crítica social em versos e de auto-reflexão sentimental. Sem dúvida havia também uma poesia que cumpriu rígidos parâmetros formais, seguindo linhas da tradição mais antigas, mas geralmente foi criada por autores que encontraram o seu tom particular nas décadas anteriores, autores como Karl Krolow, Ilse Aichinger, Ernst Jandl, Friederike Mayröcker, Peter Rühmkorff, Volker Braun, Sarah Kirsch, Oskar Pastior ou o próprio Enzensberger. A corrente principal da produção então jovem era não só prosaica, mas até carente de critérios literários. Parece que essa realidade mudou, porque vários indicadores atestam para os anos 90 uma produção lírica que foi elogiada pela crítica profissional e até festejada por um pequeno grupo de aficionados. Exatamente 10 anos depois da crítica de Enzensberger a renomada revista cultural *Merkur* dedicou um dossiê especial para o seu número 600, exclusivamente à poesia, elegendo um terço dos poemas da geração dos autores nascidos após 1950. Não me parece uma casualidade que a renascença da poesia se realize na década de 90, depois da unificação, que marca também o fim da guerra fria. ¹ Uma novidade nessa poesia dos noventa é que a mudança do estilo coincide com um novo tipo de recepção. Embora a criação da poesia permaneça um assunto secundário e a recepção ainda mais (Enzensberger menciona uma constante estatística de 1354 leitores, a “constante de Enzensberger” que, por razões inexplicáveis, mantém-se em todos os tempos e todos os países, independente do

¹ Joachim Sartorius não identifica a queda do Muro com a cesura; ele propõe um período mais longo de transição, entre meados dos anos oitenta aos noventa. Sartorius 1998, 122.

número dos habitantes) 2, é surpreendente que alguns autores consigam ultrapassar os limites do evento literário, aproximando-se de concertos de rock'n roll e dessa maneira ampliam inclusive as vendas das suas obras impressas. A poesia, pois, não é uma espécie ameaçada de extinção, particularmente considerando-se o fato de que a produção é mais viva que nunca: uma antologia de poemas sobre o fim do século oferece mais de 150 autores atuais de língua alemã (que nem sequer contém os nomes de vários dos mais destacados) e um concurso de poesia no ano de 1989 recebeu 857 envios; para explicar esses resultados, nem sequer é preciso pensar no apoio estatal à cultura que na Alemanha distribui prêmios com uma cornucópia bem cheia. 3

Eu vou tentar demonstrar em detalhe o novo tom que se ouve nos poemas dos 90 em alguns exemplos, limitando-me a autores que nasceram depois de 1950. A seleção é sem dúvida bem subjetiva, embora todos os poetas tratados possuam publicações em livros autônomos por editoras reconhecidas, foram honrados por prêmios e elogiados pela crítica. Infelizmente só inclui uma mulher, é fato que os homens dominam esse campo e estão mais presentes aqui no Brasil nos recursos bibliográficos — algo que não acontece tanto na prosa narrativa. 4 Os poetas tratados estão representados pelo menos por um texto em original e tradução (um tanto provisória e imperfeita) no *handout* (anexo).

II. Modernidade

Parece-me razoável aproximar-me do objeto aqui tratado sob a perspectiva de sua modernidade, sendo uma das fraquezas notáveis da poesia anterior, conforme reclama Enzensberger, a falta de consciência formal, a indiferença em relação às tradições do século XX. 5 Pode-se relacionar esse fato à democratização e popularização do conceito de cultura em geral, começando nos anos 60 e abrindo a linguagem lírica para a vida cotidiana e à declaração política de uma maneira antes

2 Enzensberger 1999, 184.

3 Dumont Handbuch: Número de prêmios?

4 Nota-se que nas listas de nomes que enumeram poetas representativos das geração pós-cinquenta se repetem sempre certos homens (em geral, Grünbein, Kling, Schrott, Beyer) mas aparece sempre só uma mulher diferente (às vezes, B. Köhler, às vezes K. Hensel ou B. Oleschinski). É lícito suspeitar que, por motivos da *political correctness*, acrescenta-se uma “mulher-álibi” aos nomes indiscutíveis. Por outro lado, os cânones da lírica do século XX em geral contém algumas poetas perfeitamente indubitáveis, como por exemplo Else Lasker-Schüler, Nelly Sachs e Ingeborg Bachmann. Veja as seleções do *Merkur* e de *Poetry*.

5 Sua avaliação foi compartilhada por Drews e Hartung ainda 10 anos depois, veja *Merkur*, 1999.

desconhecida. Como veremos, essas conquistas não se perdem nos poemas novos, mas estão integradas em códigos estéticos que abarcam muito mais que a disposição arbitrária das linhas, que antes ameaçavam ficar como única característica restante de poesia.

Desde a segunda metade do século XIX se podem subsumir correntes literárias muito diferentes sob o título da “modernidade”, sem que se produza uma imagem perfeitamente homogênea e universalmente válida. Todavia podemos talvez nos orientar pela lista de características estabelecida por Hugo Friedrich na “Struktur der modernen Lyrik” em 1956, a partir de Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé e as vanguardas européias e americanas do século XX; esses mesmos traços distintivos se encontram de uma ou outra maneira também nas enciclopédias literárias.

1. No nível da pragmática comunicativa, os poetas vanguardistas procuram a confrontação, atingida em geral por meio de rupturas de convenções e tabus e por provocações das expectativas de recepção. O exemplo por excelência são os espetáculos Dada no fim da Primeira Guerra Mundial.

2. Com respeito à intertextualidade, os vanguardistas evitam seguir as tradições. Essencial no poema moderno é o que nunca se ouviu antes, o radicalmente novo, o que não imita nenhum mestre e nenhum modelo genérico. Onde se nomeia em ancestrais, são vanguardistas estrangeiros (Rimbaud, Mallarmé, Whitman), protagonistas proscritos da história literária (os hinos tardios de Hölderlin) ou gêneros arcaicos, periféricos do cânone (como o salmo).

3. Nos procedimentos da criação, a maioria dos autores enfatiza o aspecto racional, o forjado, fabricado dos poemas, distanciando-se dos conceitos anteriores de inspiração, de uma poesia concebida emocionalmente. Brecht — que não era um vanguardista genuíno, encontra-se numa das correntes racionais, quando caracteriza a lírica como atuação social e seu oponente Benn explicou que “um poema raramente nasce — um poema se faz” 6. Outra corrente seria o grande campo do jogo lingüístico, mais ou menos calculado e de todo modo exercido por regras compreensíveis racionalmente. 7

6 Benn 1959, 6.

7 O surrealismo, que na Alemanha não teve muitos sequazes, constitui uma exceção, mas só parcialmente, dado que a escrita automática por um lado quer fazer ouvir o inconsciente, mas por outro lado consiste numa técnica, num procedimento que se usa conscientemente para alcançar resultados bem definidos.

4. No nível das formas lingüísticas se observa a transgressão das normas de uso: palavras são usadas fora de sua classe, estruturas frásticas se fragmentam e se reduzem a elipses e anacolutos, executam-se inversões extremas, criam-se composições contrárias às regras da morfologia e da sintaxe. Um exemplo radical do expressionismo alemão seria o de August Stramm.

5. No plano semântico se aspira da ambigüidade até a obscuridade completa, apoiando-se em conjunção alógica de elementos díspares e de composição de cenas incoerentes. A metáfora absoluta é considerada um auge dessa linguagem lírica, considerada por muitos críticos na poesia hermética de autores como Ingeborg Bachmann e Paul Celan.

6. Nas imagens e no conteúdo emergem motivos que contradizem o conceito convencional da beleza e que abrem espaço para o feio, o anormal e o destruído, estetizando-o ao mesmo tempo. Assim Gottfried Benn apresenta cenas da anatomia criminal no ciclo “Morgue” de uma maneira aparentemente cínica e sádica.

7. A voz e a temática do poema moderno tendem para fora do âmbito humano, para a natureza inanimada, processos anônimos e sem sujeito, para os campos vazios de e hostis a seres humanos. A metrópole moderna, concebida dessa maneira, domina o poema expressionista, mas já Rilke elimina nos seus “Novos poemas” o Eu e se dedica à descrição das coisas.

Esta lista não pretende ser completa, mas oferece alguns critérios pelos quais se podem analisar e julgar os poemas dos anos noventa. Queria sublinhar outra vez que os poucos poemas não podem pretender representatividade; trata-se somente de alguns exemplos. Não obstante, creio que são capazes de dar uma idéia do novo tom da poesia alemã.

III. ASPECTOS PÓS-MODERNOS DOS NOVOS POETAS

Comparando-se os poemas de Durs Grünbein, Raoul Schrott, Ulrich Beil, Marcel Beyer, Thomas Kling e Brigitte Oleschinski com as fases mais efervescentes da vanguarda alemã, nota-se o contraste da tonalidade, do temperamento. Enquanto os expressionistas apresentam em geral um gesto de tensão e de excitação, os autores jovens da atualidade emitem uma tranqüilidade soberana. O aspecto bélico da vanguarda anterior contrasta com um tom equilibrado e até resignado, em geral sério,

embora raramente sem ironia. Nem dentro da lírica atual, nem fora dela há que se fazer revoluções; a influência da literatura na sociedade é considerada, de modo realista, como mínima. Aceita-se a solidão do espaço limitado, que o sistema reservou para a poesia, mas não se teme a abolição desta.

1. Se os modernos procuraram a confrontação com o público burguês, para atormentá-lo na sua tranqüilidade saturada, essa possibilidade se consumiu no fim do século XX. O potencial de indignação das pessoas cultas já não é muito grande e, além disso, a lírica somente é digna de atenção por um grupo conjurado. Dentro desse espaço estreito de repercussão, no entanto os novos procuram mais a aclamação e a integração que o escândalo; Thomas Kling menciona várias vezes que o poeta deveria estar presente para seu público como antigamente o “minstrel” 8. Às vezes se integram elementos não literários como músicos de jazz ou se fazem programas de competição como os poetry-slams que podem adquirir o caráter de concertos de rock, mas em muitos casos os poetas conseguem efeitos performativos apenas pela leitura habilidosa, assegurando assim o seu status de culto e o seu valor de entretenimento. Tais êxitos não comprometem — pelo menos nos protagonistas mais destacados — a qualidade dos poemas, embora sejam por parte conquistados por empréstimos da linguagem coloquial e do vocabulário da moda. É de se supor que a recepção dessas citações do código comum se move mais no campo da afirmação de identidades e não permite compreensões transcendentais, facilitadas pela literatura.

Por falar em performance, é interessante que alguns poetas gostem de ser retratados com um gorro de esqui ou coisa parecida. Sem dúvida, têm de proteger principalmente o seu frágil instrumento de trabalho e cuidar da própria cabeça com a mesma atenção que Claudia Schiffer dispensa aos próprios seios. Esses chapéus estranhos já estabelecem uma diferença em relação ao retrato comum, mas sobretudo se colocam numa linhagem de acessórios que “ampliam” a cabeça e que pertenceram desde sempre a reis, bispos e outras autoridades. Os lauréis que coroavam poetas na Antigüidade tinham essa função simbólica e devem ser substituídos na época profana por peças de vestuário menos suspeitas (Vê-se Trakl numa foto com um gorrinho triste, Durs Grünbein e Thomas Kling na capa dos seus livros com coisas semelhantes).

2. Enquanto os modernos traçam uma fronteira radical entre si e a tradição, os novos se relacionam conscientemente com ela. Raoul Schrott publicou uma antologia

8 “Der [Dichter] muss mit seinem Text da stehen und wirklich als Minstrel da sein.” Balmes 2000, 15.

muito bem-sucedida com o título “A invenção da poesia. Poemas dos primeiros quatro mil anos”, na qual une textos traduzidos por ele da cultura suméria ao presente, com poemas próprios. Referências a Homero, Catulo, Virgílio etc. encontram-se não só nos textos líricos de Schrott, Kling, Grünbein e outros como também em grande número nas reflexões desses autores sobre sua poesia. No ensaio “O cérebro babilônico” de Durs Grünbein se mencionam em poucas páginas os nomes de Horácio, Simônides, Baudelaire, Dante e Safo. O poeta compensa aparentemente por meio dessa genealogia através da profundidade histórica a falta de um relacionamento mais amplo no plano horizontal da sua sociedade contemporânea, da qual se percebe em princípio isolado:

Desde o dia, em que um poeta com doença venérea e viciado na metrópole, flanando, deixou cair a auréola na calçada, o exílio é perfeito. É o exílio de cada homem sensível que não consegue olhar como aqueles patetas e extirpadores esvaziam os seus cachimbos na plumagem do albatroz... Já não é o narrador da tribo, o cortesão, o patriota furioso que dá o tom, agora fala o monstro aleijado singular, o malcantor, o parasita. O que ele diz leva aqui e ali ao arrebatamento silencioso, talvez ao duelo entre artistas ou fica preso às colunas do jornal. Um certo tempo podia ter algo como o atentado ao bom gosto, um ato de desobediência final; entretanto se trata mormente do conforto sensual, de higiene corporal com meios líricos, da palavra como insígnia individual, ferramenta da teimosia indestrutível. (Grünbein 1995, 27)

9

Também se usam de novo os clássicos modelos genéricos. É verdade que o poema em versos livres, sem metro definido, ainda é favorecido por muitos autores, como por exemplo por U. Beil ou Th. Kling, mas mesmo esses estão longe de uma arbitrariedade quase prosaica; apresentam, isto sim, uma elaboração equilibrada do ritmo e da seqüência dos versos. Grünbein domina uma grande variedade de esquemas métricos e escreve muitos dos seus poemas no verso branco de cinco iambos, o metro ideal do drama alemão, adotado da literatura inglesa por Lessing e dominante muito em voga na época de Goethe. O poeta lírico austríaco Franz Josef Czernin utiliza para seus poemas altamente elaborados, que tratam constantemente as condições essenciais da

9 “Seit den Tagen, als einem geschlechtskranken, großstadtsüchtigen Dichter beim Flanieren der Heiligenschein in den Rinnstein fiel, ist das Exil vollkommen. Es ist das Exil jedes empfindsamen Menschen, der nicht mit ansehen kann, wie diese Trottel und Ausrotter ihre Tabakspfeifen auf dem Gefieder des Albatros ausklopfen... Nicht mehr der Stammesepiker, der Höfling, der rasende Patriot gibt nun den Ton an, jetzt spricht das einzelne lahme Untier, der Übelsänger, der Parasit. Und was er sagt, führt hier und da zu stiller Verzückung, vielleicht zum Duell unter Künstlern, oder es bleibt in den Spalten der Feuilletons kleben. Eine Weile lang konnte es so etwas wie das Attentat auf den guten Geschmack geben., einen Akt letzten phantastischen Ungehorsams; mittlerweile geht es hauptsächlich um sensualistischen Komfort, um Körperpflege mit lyrischen Mitteln, um das Wort als individuelle Note, Werkzeug des unverwüstlichen Eigensinns.”

vida humana, a forma do soneto, sem se converter todavia em epígono dos românticos alemães.

3. Ainda que a aplicação magistral das formas rígidas exija um grande conhecimento de procedimentos e técnicas, os jovens escritores enfatizam como categoria central na criação do poema a inspiração, em oposição à elaboração racional dos modernos. Grünbein compara a inspiração ao daímon socrático, uma monstruosidade, a cujos ataques ele seja entregue. “Enfrenta-se o despotismo e as ordens de um demônio pessoal do tipo socrático, que sempre adverte, nunca consola e cuja influência não mostra nada mais que a composição, conquistada por uma voz desconcertada e sem fôlego.” (Grünbein 1995, 2) 10 Brigitte Oleschinski explica que se proíbe qualquer correção racional na geração do poema: “Você não deve forçar nenhum poema, para nada. Você não deve seduzí-lo para adequar-se ao seu impulso intelectual. Você não deve carregá-lo com seus diagnósticos da atualidade, nem com a sua estética ou a sua política. Você não deve colocá-lo num palco.” (Oleschinski 1999, 390) 11 A fonte das inspirações verbais não é uma instância transcendente divina, mas são os processos misteriosos no cérebro. Segundo Grünbein, o poema consiste no efeito de uma “lição de base cranial” (“Schädelbasislektion”, também título de uma coletânea de poemas dele); “talvez”, comenta ele, “os poemas mais poderosos, as peças mais enigmáticas se escrevem em função de uma defesa contra irritações, como um respirar curto da memória, sujeita ao bombardeamento das sensações cotidianas.” 12 Existe um grande interesse entre os novos poetas em compreender os processos intelectuais por meio dos avanços científicos da psicologia cognitiva e da neurocirurgia, pois o escritor se vê agora capaz e autorizado a explicar o seu talento especial metafísico de uma maneira completamente materialista. “O fato de o diálogo com o mundo nunca ter sido interrompido, nem sequer nos períodos extremamente herméticos e idealistas, o poema deve esse fato à capacidade característica do cérebro humano de organizar um máximo de relações num mínimo de espaço.” (Grünbein 1995, 18) 13

10 “Man begegnet der Willkür und dem Diktat eines persönlichen Dämons vom Typ des Sokratischen, der immer warnt, niemals tröstet und von dessen Einfluß nichts zeugt als die Fassung, nach der eine Stimme rang wie nach Atem.”

11 “Du sollst kein Gedicht zwingen, zu nichts. Du sollst es nicht verleiten, sich deinem Denktrieb einzupassen. Du sollst ihm weder deine Zeitdiagnosen aufladen noch deine Ästhetik, noch deine Politik. Du sollst es auf keine Bühne stellen.”

12 “Vielleicht werden die stärksten Gedichte, die rätselhaftesten Stücke ja aus Reizabwehr geschrieben, als ein kurzes Aufatmen des Gedächtnisses unter dem Dauerbeschuß täglicher Eindrücke.”

13 “Daß es nie vollständig das Gespräch mit der Welt abbrach, auch nicht in seinen extrem hermetischen und idealistischen Perioden, verdankt das Gedicht der Eigenart des menschlichen Gehirns, auf engstem Raum ein Vielfaches an Bezügen zu organisieren.”

Com a concepção involuntária do texto lírico coincide — talvez paradoxalmente — uma reabilitação do sujeito e da vivência como núcleo do poema. É sabido que essa tradição nasce com o jovem Goethe no “Sturm und Drang” e se converte durante o século seguinte na idéia central do gênero poético, coroada pela fundamentação filosófica da literatura de Wilhelm Dilthey em 1905. 14 Contra tendências da modernidade — particularmente Brecht, que protestou veementemente contra a exigência do poema vivencial — os novos retomam essa linha tradicional, embora o sujeito seja uma instância menos confiável e menos substancial que cem anos atrás. Para Grünbein a poesia é “antes de mais nada encontro consigo mesmo”. 15 B. Oleschinski também percebe a formação do poema menos no trabalho com o material lingüístico que na vivência, embora se perca aparentemente o limite distintivo entre sujeito e mundo exterior durante o processo: “O embate repetido de percepções [...] gera pouco a pouco um plano rítmico, uma *tabula rasa* interior, na qual depois se forma, lentamente ou como um choque uma *presença* nova, a *sensação de agora, aqui, o si mesmo desse corpo*.” 16 Em outro trecho ela afirma que “Na sua camada mais profunda — a saber: a rítmica-métrica que precede tanto aos sons — harmonias, dissonâncias — tanto como as imagens e a semântica, eles [os poemas] se orientam somente naquele que lhes é acessível na experiência autêntica.” 17 E Grünbein, sobre essa relação entre o aparato consciente interior e o mundo exterior: “Assim ele [o poema] adormenta, focalizando o pensamento e restituindo a cada palavra a sua primogenitura. Assim abafa o afora, o terror da onipresença sensibilizando para uma presença diferente, caleidoscópica, como para provar cada experiência vital mais profunda (do trauma de nascimento até a angústia da morte), que somente o intensivo é real e que realidade é uma categoria somática.” 18 Nessa valorização do sujeito, como ponto crucial da experiência individual se mostra, parece-me, uma clara renúncia ao jogo auto-

14 Wilhelm Dilthey: *Das Erlebnis und die Dichtung*. Lessing. Goethe. Novalis. Hölderlin. (1905) Göttingen: Vandenhoeck, 1985.

15 [...]”zuallererst Selbstbegegnung”, 1995, 11. Aqui se nota também uma alusão a Benn.

16 “Der ständig wiederholte Anprall von Wahrnehmungen [...] generiert nach und nach eine rhythmisierte Fläche, eine innere *tabula rasa*, auf der dann, langsam oder schockartig, sich eine neue *Anwesenheit* formt, die *Empfindung von Jetzt, Hier, Selbst dieses Körpers*”. (1995, 39; ênfase da autora)

17 “In ihrer tiefsten Schicht, der rhythmisch-metrischen nämlich, die den Klängen — Harmonien, Dissonanzen — ebenso vorangeht wie den Bildern und der Semantik, halten sie sich nur an das, was ihnen als echte Erfahrung zugänglich wird.” (1995, 45).

18 “So schläfert es [das Gedicht] ein, gerade indem es das Denken fokussiert und jedem Wort sein semantisches Erstgeburtsrecht zurückgibt. So dämpft es das Draußen, den Terror der Allgegenwart, indem es empfindlich macht für eine andere, kaleidoskopische Gegenwart, wie zum Beweis jeder tieferen Lebenserfahrung (vom Geburtstrauma bis zur Todesangst), dass nur das Eindringliche wirklich ist und Realität eine somatische Größe.” (1995, 15)

referencial, ao qual a literatura vanguardista apontava nos seus experimentos mais ousados. Fica estabelecido novamente um eixo referencial na literatura, sem retroceder a teorias representacionais ou dicotomias idealistas de um mundo interior e exterior.

Nos próprios poemas se pode observar a voz que fala em geral a partir de um centro que percebe, pensa e se lembra, um centro que bem deveríamos chamar de “sujeito”, por mais problemático que o imaginemos na sua constituição física. Esses poemas precisamente não se geram pelas regras internas da língua, mas pelas contingências de um homem singular na sua rede de relações com o mundo. Não é necessário sublinhar que essas temáticas também se encontram explicitamente nos poemas.

4. Passo à manifestação dos próprios poemas; primeiro a superfície verbal. Em geral se pode constatar que distorções extremas e experimentos são escassos entre os novos poetas, ainda que não faltem completamente. Não representam, de todo modo, um princípio construtivo e são usados em doses reduzidas naqueles contextos em que servem para o esclarecimento gestual de uma cena, para descobrir uma incongruência entre o uso lingüístico e a experiência, para um efeito performativo, etc. Autores como Ulrich Beil e Durs Grünbein conseguem criar poemas que consistem perfeitamente de frases bem formadas e segundo regras gramático-estilisticamente impecáveis. Mas inclusive os sonetos de F.J. Czernin, que à primeira vista dão uma impressão de estranhos, agramaticais e erráticos, mesmo esses se resolvem numa leitura repetida em sintaxe lógica, todavia com inversões extremas e uma aplicação bem individual da semântica verbal.

5. Ao mesmo tempo, vale notar que os costumes de recepção do leitor foram tão extremamente ampliados durante um século de experimentos formais, que hoje em dia acabaram por entrar no cânone escolar. Porém elementos da poesia moderna já não estabelecem os mesmos obstáculos de compreensão como antigamente e os poetas novos podem-se servir desse inventário histórico sem ofuscar principalmente o sentido. Tal ecletismo é em geral considerado uma característica da estética pós-moderna. Nesse sentido a etiqueta cabe com certeza aos novos poetas, mas o leitor pode julgar se é uma característica negativa dos textos. A meu ver, nos exemplos aqui tratados a citação de formas e motivos anteriores se amalgama bem ao estilo individual de cada autor, fato que não permite falar de literatura secundária ou epigonal. Aliás, percebemos hoje, a uma certa distância, os estilos históricos (neo-românico, neogótico, neobarroco etc.) do

século XIX de uma perspectiva unificadora, que os compreende como expressão de um único código comum da sua época.

6. O conteúdo dos poemas oferece um amplo leque de temas. Entre eles há observações, impressões do dia-a-dia na metrópole moderna, dominada pela mídia, 19 de uma natureza concebida como signos e do comportamento inter-humano; mas também encontramos o espectro inteiro das ciências, da arqueologia à neurobiologia e à física nuclear, sem se tratar de poesia de reflexão no sentido de Schiller. Notável é também a atividade turística dos escritores, especialmente em regiões pouco freqüentadas: Raoul Schrott escreve e assina os seus poemas preferencialmente em lugares sinistros da província austríaca, nos desertos tropicais e ilhas bem exóticas; Kling escreveu um ciclo sobre uma viagem de veleiro. A história, em particular a desastrosa do último século europeu, permanece um tema central, que comove e ocupa os poetas, embora que eles já não tenham de prestar contas com os pais culpados (como a geração anterior) e por isso alcançam uma visão quase fenomenológica dos acontecimentos, dentro de contextos mais complexos e menos marcados por tabus; por exemplo, temos uma seqüência de poemas de Kling que apresenta a Primeira Guerra Mundial baseada nas cores da moda de 1914 que não exclui a dimensão de horror/atroz da catástrofe. Além disso, fazem parte da experiência lírica os armazéns da memória humana, os museus, os escritos; Ulrich Beil intitulou uma de suas coleções de poemas “Arquivos cedidos” (“Aufgelassene Archive”). Não é circunstancial que vários dos poetas têm cursos completos e são acadêmicos com doutorado ou mesmo livre-docência. O discurso lírico difere da escrita científica e ensaística pelo fato de que o tratamento dos temas aparentemente prosaicos no poema encontra uma fundação lingüística de informações e experiência que indubitavelmente possui um valor de compreensão à parte.

Apesar da parcial dissonância e da disposição de integrar também detalhes grotescos e adversos no poema, não se pode falar de uma estética do feio. Robert Gernhardt, não obstante pertencente a uma geração mais velha, foi só recentemente “descoberto” e apreciado por seus poemas bem-humorados, que subvertem todo tipo de petrificação ideológica. O seu “Elogio do feio” comenta a mensagem explícita pela citação formal irônica do verso metricamente simples e correto com rimas puras e hiper-

19 Like their contemporaries in London, New York, and Budapest, Gerhard Falkner, Anne Duden, Thomas Kling, Durs Grünbein, and Raoul Schrott are self-evidently urbane, ironic, and highly trained — attentive above all to the sensations of a big city existence predefined by the media, a topic Gottfried Benn had dealt with impressively under other circumstances. Sartorius 1998, 128.

banais, uma estrutura estética que apela diretamente a todos canais de recepção sensorial de um leitor culto, de um alemão com sólida base humanística. Vejo nesse poema menos o comentário necessariamente crítico sobre a realidade triste de uma urbe no sul da Alemanha (que também é) que o epitáfio dos dogmas da estética moderna, que morreu nos seus epígonos — poetas e arquitetos medíocres da fase pós-vanguardista. Desde que se notou um reinício podemos tranqüilamente ter esperanças de que tampouco na poesia tenhamos chegado ao fim da história.

REFERÊNCIAS

Balmes, Hans Jürgen: Lippenlesen, Ohrenbelichtung. Ein Gespräch mit Thomas Kling. In: "Thomas Kling". Text und Kritik 147 (2000). S. 14-23.

Beil, Ulrich Johannes: Aufgelassene Archive. Gedichte. Köln: Dumont 1998.

Benn, Gottfried: Probleme der Lyrik. Wiesbaden: Limes 1959.

Brecht, Bertolt: Die Lyrik als Ausdruck (1927) In: B.B., Über Lyrik. Frankfurt a.M.: Suhrkamp⁶1977, S. 27.

Drews, Jörg: Die neue Unersetzlichkeit der Lyrik. Zehn Abschnitte zur deutschen Gegenwartslyrik. In: Lyrik. 309-323.

Engeler, Urs: Die Schweizer Korrektur. Basel: Editor 1995.

Enzensberger, Hans Magnus: Meldungen vom lyrischen Betrieb. Drei Metaphrasen (1989). In: H.M.E.: Zickzack. Aufsätze. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1999. S. 182-199.

Friedrich, Hugo: Die Struktur der modernen Lyrik. Von der Mitte des neunzehnten bis zur Mitte des zwanzigsten Jahrhunderts. (1956) Reinbek: Rowohlt 1988.

Grünbein, Durs: Von der üblen Seite. Gedichte 1985-1991. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1994.

Grünbein, Urs: Das babylonische Gehirn. In: Engeler, Urs (Hg.): Die Schweizer Korrektur. Basel: Editor 1995.

Hartung, Harald: Die Sache der Hände. Eine schüchterne Erinnerung. In: Lyrik. S. 324-331.

Kling, Thomas: Fernhandel. Gedichte. Köln: Dumont 1999.

Lyrik. Über Lyrik. Hg. v. Karl Heinz Bohrer und Kurt Scheel. Sonderheft *Merkur* Nr. 600 (1999)

Oleschinski, Brigitte: Baustellen, Wespen, Abendgeruch. In: Engeler, Urs (Hg.): Die Schweizer Korrektur. Basel: Editor 1995.

Oleschinski, Brigitte: Sturmzwitter. In: Lyrik, S. 389-395.

Sartorius, Joachim: "Language, Foreign Saying You and Being Heard": On Poetry in Germany, 1986-1996. In: Poetry. Contemporary German Poetry. A Special Double Issue. October-November 1998.

Tieger, Gerhild (ed.): Literaturpreise und Autorenförderung. Über 1000 Literaturpreise, Arbeitsstipendien, Aufenthaltsstipendien und andere Förderungen. Berlin: Autorenhaus Verlag 2002.

ANEXOS

ROBERT GERNHARDT (*1937, Reval)

Nachdem er durch Metzingen gegangen war

Dich will ich loben: Häßliches,
du hast so was Verlässliches.

Das Schöne schwindet, scheidet, flieht —
fast tut es weh, wenn man es sieht.

Wer Schönes anschaut, spürt die Zeit,
und Zeit meint stets: Bald ist's soweit.

Das Schöne gibt uns Grund zu Trauer.
Das Häßliche erfreut durch Dauer.

QUANDO ELE TINHA CAMINHADO POR METZINGEN

Quero louvar-te: Você, oh feio,
você tem algo tão fiel.

O belo foge, desvanece —
e vê-lo quase causa dores.

Olhando o belo se sente o tempo,
e o tempo diz sempre: Falta pouco.

O belo por isso nos faz triste.
O feio alegre porque persiste.

(Jörg Drews: Die neue Unersetzlichkeit der Lyrik. Merkur 600, S. 317)

* * *

DURS GRÜNBEIN (*1962, Dresden)

Der Cartesische Hund

Wedelnd um jedes Nein das ihn fortschleift
Worte wie Flöhe im Fell, die Schnauze im Dreck

Ohren angelegt auf der Flucht vor den Nullen
Gejagt von den kleineren Übeln ins Allergrößte

Müde der leeren Himmel, die Kehle blank
Gehorcht er dem Ersten, das kommt und ihn denkt.

O cão cartesiano

Abanando a cauda para cada Não que o puxa pra frente
palavras nos pêlos/na pele como pulgas, o focinho na lama

as orelhas em pé/encolhidas fugindo dos zeros
acossado dos maus menores à ruína maior/
acossado pelos males menores ao maior deles

Cansado dos céus vazios, a garganta nua/lisa
ele obedece ao primeiro que vem/chega e o pensa.

In: D.G: Schädelbasislektion. Frankfurt a.M.: Suhrkamp 1991.

THOMAS KLING

(*1957, Köln)

ANTIKENVERWALTUNG

über kämme und kuppen steigt Aesculap lächelnd ab
an hermenhaufen am sonnenstand am handy orientiert

auf gemmen: schlangenfarm-attribut. er schwingt sein
instrument, den hirtenstock. mit trepaniertem schattenkopf.

landarzt hurtig über serpentinen. einsteigend in die traum-
kavernen erscheint im schlaf dir zischend Aesculap.

dies pumpen saugen fiepen züngelnder geräte und äugen —
auf den Aesculap zurück. so lässig greift die feine hand

des Aesculap nach dem rezept den blockern und schenkt
gefüllte lippen dir, ein blütenfleisch aus rosen-silicon.

(*1957, Colónia)

ADMINISTRAÇÃO DAS ANTIGUIDADES

sobre cumeadas e cimos desce Esculápio sorrindo
orientado por montões de estátuas pela altura do sol pelo celular

em camafeus: atributo butantã. ele arroja o seu
instrumento, o cajado. trepanada cabeça de sombra

ágil médico de aldeia sobre serpentinas. ao entrar nas cavernas
do sonho te aparece no sono Esculápio cochichando.

esse bombear chupar chiar de aparelhos sibilantes e fitar —
de volta para Esculápio. tão relaxada a mão fina do

Esculápio pega na receita nos bloqueadores e te oferece
lábios recheados, uma carne floral de silicone rosáceo.

In: Thomas Kling: Fernhandel. Gedichte. Köln: Dumont 1999. S. 61

MARCEL BEYER (*1965, Tailfingen)

Die ungeputzten Zähne

Schlaf, wo ich nie geschlafen habe. So viele Hände
am Griff, am Becken, und was darunter war. So
schwacher Atem bald, kein Schlaf. Was hätte sein
dürfen, was sollen, was zwischen meinen Zähnen
bleibt, wonach es schmeckt. Schlaf der Entbrannten,
der Erwachten. Was Regenvorhang, fremder Staub
und Spucke, was halber Schnee bis in das Hemd. So
viele Hände auf dem Küchentisch, am Fenster, kein
Schlaf. Was fremdes Fett am Heizkörper, am Herd,
so klares Dunkel und was hätte schlafen sollen. So
laufe ich im Schneeregen, im Januar, mit wieder
ungeputzten Zähnen, wo ich nie geschlafen habe.

Os dentes não escovados

Sono, onde eu nunca dormi. Tantas mãos
na pega, na pia, e o que estava em baixo. Tão
fraco o hálito, logo, nenhum sono. O que poderia ter
sido, o que deveria, o que entre os meus dentes
fica, sabendo a quê. Sono dos inflamados,
dos despertados. O que cortina de chuva, pó estranho
e cuspe, o que semineve até dentro da camisa. Tantas
mãos na mesa da cozinha, na janela, nenhum
sono. O que gordura estranha no radiador, no forno
escuridão tão clara e o que deveria ter dormido. Assim

estou correndo na chuva de neve, em janeiro, de novo
com dentes não escovados onde eu nunca dormi.

In: *Merkur* / Lyrik, 274-276.

Brigitte Oleschinski

(*1955, Köln)

Aus der leergedeten Nacht

treiben ein paar Latten vorbei, ausgewrungene Milchtüten und kalkbespritzte
Teppichfransen, an die sich die Kinderstimme noch erinnert, *ich stand*

*des Abends mal / unterm Leuchtturm
und des Leuchtturms Strahl
drehte sich*

um und um

(*1955, Colónia)

Da noite esvaziada pela fala

passam algumas ripas derivadas, sacos de leite torcidos e franjas de um tapete
salpicadas de cal, das quais ainda se lembra a voz infantil, *eu estava*

*uma vez à noite / debaixo do farol
e o raio do farol
dava voltas e*

voltas

In: Buchwald / Sartorius (Hg.): Jahrbuch der Lyrik 1995/96. *Poesie der Poesie*.
München: Beck 1995. S. 89.

RAOUL SCHROTT (*1964, Tunis)

Physikalische Optik V

die pinien auf dem fels lodern schwer auf
in grünen schwaden · dann ist das meer ein ölgetränkter
fetzen stoff von dem die gischt sich ihre streifen

reißt während das wasser gegen den geradelauf
der sonne zurück zur hafenmauer brennt
ein tanker unter der brücke einer dämmerung · es greift

über auf die gestapelten stämme der wolken und wirft
ihre schatten tief in den osten · eine wand
die langsam aus dem blick wächst je weiter alles

ins rutschen kommt · es ist als sähe man die erde
in der drehung feuerfangen und in ihrem blaken in die nacht
auch den umriß eines armes einer hand — eos

der mythos ist genauer noch als die metrie von sphären
die mit ihren trajektorien den untergang
der erde zeichnet · ein sich anders in die leere

sagen · vergleiche die sich unmerklich zur figur
verschieben · vom anfang abgelenkt streut das licht
bis es zu bildern bricht — den hologrammen einer ohnmacht

Óptica física V

os pinos na penha chamejam gravemente

em nevoeiros verdes · depois o mar é um trapo
molhado de óleo do qual a espuma se tira os seus

riscos enquanto que a água arde contra o curso-reto
do sol voltando no molhe do porto
um petroleiro de baixo da ponte crepuscular · se estende

nos troncos empilhados das nuvens e lança
as sombras delas no leste profundo · uma parede
que cresce lentamente do olhar quanto mais tudo

começa a escorregar · é como ver a terra pegar
fogo na rotação e no fumegar dentro da noite
também o perfil de um braço de uma mão — Aurora

o mito é mais preciso ainda que a medição de esferas
desenhando o declínio da terra por
suas trajetórias · um dizer-se diferente

no vazio · comparações em trânsito imperceptíveis
à figura · apartado do início a luz espalha e ao fim
refrata em imagens — em hologramas de uma impotência

camoglie, 28. 7. 96

ULRICH JOHANNES BEIL

(*1956, München)

Das sieht dir ähnlich

Der Himmel macht noch einmal das Kreuzzeichen
über uns allen, weiß, gnädig,
und weiß im gleichen Augenblick,

daß es Spuren von zwei Jumbos sind,
die nichts voneinander wissen:
Wolken schon fast, fast schon verpufft.

Das schreibe ich — und bin längst woanders.
“Es regnet nicht.” Auf dem Fensterglas,
das den Waggon im Tunnel verdoppelt,
gleiten meine und die fremden Blicke ineinander,
während wir in Wirklichkeit
in verschiedene Richtungen starren.

Unser Gehirn schließt unentwegt Verträge,
oft nur für Minuten, und die Walnuß in der Schale hat —
nichts damit zu tun. Auch die Grippe nicht
mit jener metaphorischen Erkältung,
die reihum Familien heimsucht.

“Wir sollten nicht Wir sagen”, sagst du.
Ich stimme zu. In dieser Klarheit
liegt etwas aussichtslos Schönes, von der Art,
wie Sterne in ihre Nacht genagelt sind,
unnahbar, durch keine Erzählung mehr verknüpft.
Es scheint unmöglich, die glänzenden Fronten

zu einem Labyrinth zu verdichten
oder die Erlösung des Schreibtischs
von papiernen Wogen noch länger aufzuschieben.
Der Bildschirm blinkt empört, weil ich ihn Leuchtturm nenne
und die Tastatur Riff. “Das sieht dir ähnlich.”
Dann lasse ich es eben sein.

In: Aufgelassene Archive. Gedichte. Köln: Dumont 1998.

ULRICH JOHANNES BEIL

(*1956, Munique)

É típico de você

O céu faz o sinal da cruz outra vez
sobre todos nós, branco, clemente,
e sei neste mesmo momento
que são vestígios de dois Jumbos
que não sabem nada um do outro:
já quase nuvens, evaporados quase já.

Escrevo isso — e estou há muito noutra parte.
“Não está chovendo.” Na janela,
que duplica o vagão no túnel
deslizando os olhares estranhos se encontram
enquanto na realidade fitamos
em sentidos diferentes.

O cérebro constantemente faz contratos,
às vezes para minutos, e a noz na sua casca não tem —
nada que ver com isso. Tampouco tem a gripe
que ver com aquele resfriado metafórico
que por turno visita às famílias.

“Não deveríamos dizer Nós”, diz você.
Estou de acordo. Nessa clareza
há algo desesperadamente belo, do tipo,
como as estrelas estão cravadas na sua noite,
inacessíveis, já sem enlace pelas narrativas.
Parece impossível adensar os fronts

brilhantes para formar um labirinto
ou adiar a salvação da mesa

de suas ondas de papel para mais tarde.

A tela está piscando indignada, por ser chamada de farol
e o teclado recife. “É típico de você.”

Então eu deixo ficar assim mesmo.

In: Arquivos de acesso público. Gedichte. Köln: Dumont 1998.