BIBLIOTECA PÓLEN

Para quem não quer confundir rigor com rigidez, é fértil considerar que a filosofia não é somente uma exclusividade desse competente e titulado técnico chamado filósofo. Nem sempre ela se apresentou em público revestida de trajes acadêmicos, cultivada em viveiros protetores contra o perigo da reflexão: a própria crítica da razão, de Kant, com todo o seu aparato tecnológico, visava, declaradamente, libertar os objetos da metafísica do "monopólio das Escolas".

O filosofar, desde a Antiguidade, tem acontecido na forma de fragmentos, poemas, diálogos, cartas, ensaios, confissões, meditações, paródias, peripatéticos passeios, acompanhados de infindável comentário, sempre recomeçado, e até os modelos mais clássicos de sistema (Espinosa com sua ética, Hegel com sua lógica, Fichte com sua doutrina-da-ciência) são atingidos nesse próprio estatuto sistemático pelo paradoxo constitutivo que os faz viver. Essa vitalidade da filosofia, em suas múltiplas formas, é denominador comum dos livros desta coleção, que não se pretende disciplinarmente filosófica, mas, justamente, portadora desses grãos de antidogmatismo que impedem o pensamento de enclausurar-se: um convite à liberdade e à alegria da reflexão.

Rubens Rodrigues Torres Filho

Friedrich Schlegel

CONVERSA SOBRE A POESIA
E
OUTROS FRAGMENTOS

Tradução, prefácio e notas
Victor-Pierre Stirnimann

ILUMINURAS

Biblioteca Pólen
Dirigida por Rubens Rodrigues Torres Filho

Revisão:
Celia Regina Cavalheiro

Composição:
Iluminuras

ISBN: 85-85219-80-7

1994
EDITORA ILUMINURAS LTDA.
Rua Oscar Freire, 1233
01426-001 - São Paulo - SP
Tel.: (011)852-8284
Fax: (011)221-7907

Índice

Schlegel, carícias de um martelo

Victor-Pierre Stirnimann

"No sentido mais próprio filosofar é — um acariciar"
Novalis

Se um prefácio deveria ser, segundo Schlegel, a raiz e o quadrado da obra, a resenha ideal que apresenta, quanto ao intento e à execução do esforço, uma clarividência que ultrapassa a compreensão do autor sobre si mesmo, como admitir um prefácio que omita uma profunda absorção da forma, uma estudada mímica do pensamento que introduz?

Este pequeno livro é inteiramente composto de fragmentos; a bem dizer, mesmo a *Conversa sobre a Poesia* é um exercício fragmentário: Lothario-Novalis promete-nos uma dissertação que não chega a apresentar. Como confeccionar-lhe uma introdução que não seja, em si mesma, um fragmento ou um aglomerado de comentários-fragmento que gravite em torno de um único ponto? O porco-espinho, ao isolar-se do mundo circundante, é o primeiro a manter suas setas apontadas em todas as direções. Fragmentos de introdução; portanto, projetos ou evocações míticas daquela que, uma vez realizada, serviria de modelo. O próprio Schlegel é mestre nessa peregrinação.

"Kant limitou-se intencionalmente a um determinado campo e apontou ironicamente para o que estaria além." (Goethe)

A semente filosófica da vanguarda do pensamento alemão ao fim do século XVIII estava numa leitura que percebeu, nas entrelinhas do esforço crítico kantiano, uma nota irônica. Como se o rigor monumental das barreiras destinadas a circunscrever o conhecimento possível tivesse servido, antes de mais nada, para salientar a realidade e o fascínio daquilo que forçosamente escapava a seu âmbito: a liberdade criadora da imaginação. Se a natureza a que temos acesso é, em última instância, uma construção de nossas próprias faculdades de conhecimento, a decorrência disso para certos jovens leitores de Kant não passou pela modesta ancoragem da coisa-em-si — aquele incondicionado da espécie mais irritante, do qual sequer podemos falar e que parece dever sua existência à intenção de refrear a vitalidade do resto do sistema — mas sim pelo reforço entusiasmado do que já estava presente no corpo desta afirmação: a natureza é construção do sujeito.

No viés da compreensão irônica, quanto de espirituoso havia em Kant ter estipulado, como único obstáculo à liberdade criadora do sujeito, um — mero fantasma!

Exorcizado o fantasma, nasce o idealismo alemão; com ele, o romantismo de Iena. É certo que Schlegel e Novalis forçaram conclusões inexistentes no idealismo sistemático fichtiano, mas, afinal, o que procuravam encontrar era sempre o que lhes parecia mais — digamos — interessante, mais prenhe de implicações para os espíritos de vocação criadora. E se o pensamento romântico resiste a qualquer generalização apaziguante, não é menos verdade que está marcado, em cada uma de suas encruzilhadas, em todos os seus becos sem saída, por essa mesma máxima inaugural tantas vezes repetida: o mundo é nossa criação inconsciente.

Transformar o princípio em uma ótica peculiar, consciente e produtiva, é tarefa do método que os românticos emprestaram de Fichte, modificando-o — assim como Fichte o moldara por inspiração de Kant. Este método é a reflexão. Processo que engaja as forças produtivas do intelecto e da imaginação, adquirindo em cada um dos autores contornos sutilmente distintos, mas cujo segredo se encerra no jogo de referências infinito e ascendente fornecido pelas duas dimensões de um mesmo movimento, o movimento de identificação dos objetos às idéias. Naquela que é talvez a mais simples de suas formulações, equivalente ao que Novalis indicará como a habilidade característica do gênio, significa conferir às idéias o valor de objetos exteriores e manipular objetos exteriores como se fossem idéias. De um lado, gerar idéias com envergadura suficiente para que se comportem como entidades vivas, autônomas ao sujeito; de outro, a operação inversa — recuperar os traços perdidos da imaginação produtora na gênese das coisas, reassimilá-las como idéias. Como se vê, um desafio que demanda espíritos fecundos. *Romantisieren* — o romantizar — pouco se mistura com o vago devaneio autocomplacente. Tomado em sentido estrito, foi uma radicalização que se revelou, por vezes, demasiadamente árdua. Inclusive para seus proponentes.

* * *

Bildung: este substantivo, derivado do verbo *bilden*, é dos mais recorrentes na literatura romântica e um dos principais desafios à tradução. Os sentidos usuais de *bilden* são: dar forma, instruir, civilizar, educar, plasmar; o próprio verbo é derivado de *Bild*, imagem, figura. Assim, traduz-se habitualmente *Bildung* por "formação" — caso dos "romances de formação" — e, às vezes, por "educação" ou "cultura". Ora, o problema é que "formação" privilegia um ângulo muito abstrato do que está em jogo na *Bildung*. Perde-se, entre outros aspectos, a dimensão orgânica que caracteriza o processo de desenvolvimento pretendido pela concepção romântica. A maior deficiência do pensamento filosófico seria, justamente, a falta de um órgão, um instrumento com força generativa suficiente para multiplicar de modo infinito e autônomo a vitalidade de sua própria disposição espiritual e de uma estrutura articulada em que até mesmo a menor de suas partes contivesse, em germe, a perfeita reprodução da ordem e do sentido do todo (em resumo, uma exposição que insuflasse alma nos produtos do espírito, configurando-os como entidades vivas). O romance, a propósito, o livro romântico ideal, deveria responder a este duplo requisito de organicidade e abertura ilimitada. É preciso que a natureza artificialmente concebida seja, antes de tudo, viva. Nesse sentido, traduzir *Bildung* por "cultura" oferece ressonâncias interessantes: a cultura de bactérias, por exemplo. Mas "cultura" ainda não evoca com nitidez a fecundidade das analogias especificamente vegetais, tão caras aos românticos. Referindo-se aos fundamentos e às origens, falam de solo e raízes; produtos e criações são flores, frutos, e Andrea/Wilhelm Schlegel compara a tradição homérica a uma planta. Para Friedrich é essencial defender a importância da passividade e do ócio como atitudes propícias ao vislumbre intuitivo que acolhe o absoluto — ao invés de tentar produzi-lo — sublinhando o quanto deve haver de instintivo e inconsciente no processo de formação; se a vida mais realizada é um puro vegetar, compreende-se que, trinta anos após o *Athenäum*, ainda comparasse a natureza a um *Lebensbaum*, uma árvore da vida.

Talvez seja preferível traduzir *Bildung*, no mais das vezes, por "cultivo". Se *bilden* é desenvolver, inflamar e alimentar, nos termos de Ludoviko-Schelling *bilden* equivale, numa palavra, a cultivar. A passagem da *Aufklärung* ao romantismo pode ser enxertada, em boa medida, nesse deslocamento de problemática, do relógio e do relojoeiro para o jardineiro e seu jardim.

* * *

Bildung é também um ideal pedagógico, voltado à resolução do antagonismo entre a vida e o espírito, o genérico e o individual, a natureza e a cultura. O objetivo de unificar e sanar a patologia dessas cisões obsessivamente reiteradas denuncia sua vocação moderna: não se pensam as ciências humanas sem a lógica que transforma o ser-homem de axioma em hipótese, e dali em problema. Como desejo pouco é tolice, a marca simbólica da síntese operada seria a beleza do resultado (beleza não é isto, acordo feliz e espontâneo sob as condições mais inesperadas? Kant e Schiller dizem que sim). Onde não aconteça a beleza orgânica do resultado genial, ao menos a beleza lógica da ironia. Que o homem aprenda a sorrir, quando não pode vencer.

Como decorrência necessária do exercício de aprendizado, a escolha da via régia de exposição, do ritual mais adequado à consagração do ideal, recai sobre a narrativa autobiográfica. Refletindo-se sobre este pormenor, talvez seja reapreciada aquela que é, provavelmente, a faceta mais simpática de semelhante ótica espiritual: seu liberalismo categórico. Pois a síntese miraculosa das tensões provocadas pela cultura e a consciência histórica, a imunidade retrospectiva ao mal-estar da civilização, só era postulada possível enquanto traço original e autêntico do indivíduo ao concretizar-se a imagem do que ele, e apenas ele, poderia ser; todas as possibilidades do imitar e do repetir descartadas de antemão, desprezase toda receita e um mesmo bolo não é comido uma segunda vez. Nisto os românticos eram intransigentes. Como Friedrich salientava, a fidelidade a este ideal é, sobretudo, uma religião.

Um recurso engenhoso, seja no que tange à filosofia, seja no que diz respeito à constituição do objeto que torna uma crítica literária possível, foi selecionar o fenômeno da beleza, em seu enigmático posto intermediário, como pedra de toque do inteiro processo. Mas o belo é também, infelizmente, questão de gosto.

* * *

Friedrich Schlegel não hesitava em considerar a obra de arte um trajeto de mão dupla: uma tentativa de tornar sensível o espírito e, a contrapelo, um esforço de espiritualizar todo sensível. Em seus termos, alegorização e personificação simultâneas. (Schelling prefere entender o último processo como um esquematismo, o emprego do universal para expressão do particular; geometrização do olhar contraposta à alegoria, particular que expressa o universal, plasticização do pensar.)

Neste sentido a arte — sobretudo a poesia, mímica suprema — deveria partilhar com a filosofia transcendental o contínuo ocupar-se da mesma questão, a dicotomia entre realidade e idéia. Irônico, quando Nicolai Hartmann aproxima o romantismo da poesia valendo-se de afirmações como: "romantismo puro é tudo, menos filosofia"; irônica até mesmo a energia com que Claudio Ciancio se dedica a individuar uma sistematização rigorosa — leia-se estatura filosófica — nos filosofemas líricos de Schlegel.[1] Pois o primeiro romantismo, quando fala de poesia e de filosofia, não consegue pensar uma sem a outra. O que afastava Schlegel de Schelling e seu fôlego especulativo era, talvez, um ceticismo que lhe impedia ser tão otimista no trato de qualquer das duas.

* * *

Quando Novalis dividiu as traduções entre gramaticais, modificadoras e míticas, estava implícito que apenas as pertencentes à última categoria seriam satisfatórias; quando Schlegel lamentou-se do que é perdido em todas as traduções costumeiras, falava da mesma coisa. Uma tradução gramatical exige pouco além de talento mímico e inclinação filológica; a modificadora, conquanto perigosa, revela ao menos o ímpeto de uma natureza que reage à influência e ao chamado de outro espírito — não deixa, afinal, de exigir uma certa fantasia. Traduções míticas, por sua vez, demandam algum gênio — há que compreendê-las à luz do enfoque radical conferido por Schlegel ao conceito de crítica: a tarefa de determinar o valor de uma obra pela reconstrução de seu engendramento e de sua estrutura, comparando-a a seu próprio ideal.

1) Dois comentadores absolutamente indispensáveis; leia-se, de Hartmann, *A filosofia do idealismo alemão* e, de Ciancio, *Friedrich Schlegel, crisi della filosofia e rivelazione*.

A crítica, análise da convivência difícil entre o espírito e a letra, alimenta-se de uma visão que aferra o texto, simultaneamente, em sua individualidade e sua infinitude. Este processo reflexivo, que dissolve e reintrega a obra na totalidade ideal que ela mesma evoca, faria do crítico um autor em segunda potência e permite-lhe o desenvolvimento contínuo do tema, de acordo com leis que operavam de modo inconsciente na concepção original do artista. O tradutor mítico deve gozar de idêntica prerrogativa: sua pena divinatória elabora uma versão destilada do espírito que animava a antiga letra.

Mas talvez essa tripartição seja apenas ideal, uma tradução devendo partilhar sempre, em medida variável, de todas as três dimensões, e seja isso que faça do traduzir um exercício estimulante.

* * *

Não existe exagero em dizer que a crítica estética representava uma tradição familiar entre os Schlegel. O pai de Friedrich e Wilhelm, Johann Adolf Schlegel — teólogo protestante de inclinações literárias — , já divagava em seus estudos sobre a possibilidade de um número infinito de gêneros poéticos. Essa tese característica do criticismo de Friedrich foi, portanto, herdada. Acrescentemos à herança paterna o estudo da Antiguidade clássica, a filosofia de Fichte, as idéias estéticas de Schiller e teremos pronto o solo em que floresceu a noção de poesia universal progressiva, como gênero poético único que abarca todos os demais; noção que resulta na postura programaticamente destruidora face às classificações literárias preexistentes.

Nessa esfera, pelo menos, o exemplo do pai é preservado, e a rebeldia juvenil de Friedrich terá antes lhe servido como tempero de seu fascínio ambivalente pelo classicismo de Goethe.

Contudo, o berço protestante é essencial para o construir-se da sensibilidade que fraciona o mundo na oposição homem-natureza. Há também rebeldia na posterior conversão de Friedrich ao catolicismo.

* * *

Nada deixaria Friedrich Schlegel mais irritado, se pudesse transpor a distância do tempo, do que se descobrir prisioneiro de um rótulo; não previra que a posteridade iria enfiá-lo num mesmo saco de gatos com outros colegas do período de Iena. Tudo o que mais prezava — a divergência, a disputa de opiniões antagônicas, o gracejo ácido que lhe custou tantas rupturas — parece assim esmaecido.

Romantizar era um procedimento e um estado de espírito. Apresentar agora o romantismo como um movimento coeso significa, no mínimo, um procedimento antiliberal: esquecer que o vínculo entre os amigos se fundava no absoluto respeito à equação originalidade = indivíduo.

Por quanto tempo teria Friedrich permanecido "romântico"? Até a extinção da revista *Athenäum*? A vida inteira? A história assimila pouco da juventude de uma geração; como já disseram, o romantismo — em qualquer acepção da palavra — tende a contrariedades na velhice.

* * *

A necessidade do fragmento ultrapassa uma suposta vocação atomizante do pensar. Toda *Darstellung*, exposição, letra, implica finitude e limitação concretas; mas o que busca expressão é nada menos que o absoluto. Nesse acoplamento impossível, o infinito atua como linha de fuga que denuncia a imperfeição da forma. Se o absoluto não pode ser representado em si mesmo, o ponto de enlace entre o absoluto e o finito é o quase-representável, podendo-se evocá-lo apenas à medida que se apresente como parcial e provisório, mero indicador de uma presença, continuamente em processo de montagem e desmontagem.

O que nos obriga, inclusive, a compreender a opção pelo fragmento como um artifício tático, forçando uma referência ideal através da incompletude que avisa: o que é mostrado NÃO É o que se quer mostrar. A sutileza da manobra exige, no entanto, que o efeito seja amplificado por meio de reiterações insistentes; um fragmento não subsiste sozinho. Trata-se de um animal gregário, que só atinge o objetivo visado graças à ressonância do conjunto. Cada fragmento precisa repetir, complementar, contradizer e pontuar todos os outros que o acompanham nesta sintaxe sem controle, alimentando a dinâmica de reação em cadeia. Um conjunto de fragmentos não é sistema, porém; imperfeições e contratempos são

ingredientes indispensáveis para fortalecer-lhe o ritmo. Um ninho de vespas, descrevia Goethe.

Por tudo isso, tomando o fragmento como gênero literário autônomo, arriscamo-nos a neutralizar seu impacto expressivo. Que um fragmento persista sendo o que sempre foi: vestígio de uma forma não-realizada.

Talvez o grande êxito do fragmento resida justamente nesse ritmo que precisa instaurar. Espírito que respira, palpitações do vivo.

* * *

O fragmento, em sua impostação espirituosa, está sempre a falar de outra coisa, respondendo à intrincada cadeia de tensões que o produz pela lacônica e oblíqua denúncia de um não-manifesto. Escapa do presente insolúvel duplamente: pela mímica do arcaico e por seu caráter sugestivo, antecipatório. Paródia e promessa concentram-se na fórmula que o define — semente de uma resolução futura.

O trabalho do fragmento consiste portanto em duas operações: condensação e deslocamento. Freud devia saber o que dizia quando buscava fragmentos de sonho.[2]

* * *

O sonho dos românticos é superar a consciência da impossibilidade de uma compreensão correta, transparente, de um outro — pois alteridade implica justamente isso, uma dimensão de inacessível — através de um salto para muito além do obstáculo, tentando, por meio da linguagem, compreendê-lo melhor do que ele compreende a si mesmo, reconstruindo ao avesso as trilhas por ele percorridas. A ironia da *episteme* romântica é precisamente esta. Não se pode alcançar o outro, mas sua emulação deveria, quem sabe, levar nosso próprio movimento a ultrapassá-lo.

2) Vale aqui uma menção a Rubens Rodrigues Torres Filho, que identifica a presença dessas mesmas duas operações nos apontamentos de Novalis, sugerindo, por outras vias, a hipótese do que poderia ser chamado um processo consciente de onirização...

O que vale, ao menos, como preceito para os bons intérpretes; pois, se é que existem bons intérpretes, não há bom intérprete sem faro.

* * *

Na Antiguidade, Schlegel vê o não-moderno, um tempo em que ainda não havia fratura entre o sujeito e o mundo. Mas deve existir uma última via de acesso à infância perdida, que redima o homem moderno e que preserve, ao mesmo tempo, sua autonomia de consciência duramente conquistada. O futuro só poderá reencontrar o passado pelo exacerbar-se do presente.

Assim, resta como único recurso a ascese operada pela reflexão, o mútuo estímulo e o espelhamento dialógico do intelecto e da fantasia, que em seu percurso permitem pensar o que ainda não é representado, a noção que nunca chega a ser conceito, mas que orienta o refletir. A reflexão estética kantiana é paradigmática quanto a este pormenor: o belo é uma noção, jamais um conceito, jamais se torna objeto de um conhecimento em sentido estrito; e, no entanto, como viabilizar um juízo estético sem o apelo a essa noção? É apenas dentro de um tal "livre-jogo" da reflexão, como Kant o batizou, que sobrevive um pensar voltado ao *sollen*, o dever-ser.

Mas não teria sido a obra do próprio Kant a principal responsável pela instauração desse abismo que os primeiros românticos se obstinam em superar? O segredo de sua esperança equivale à ambigüidade do *pharmakon* grego: Kant foi o grande veneno, haverá de ser também o remédio.

* * *

Duas correntes tradicionais de interpretação das escrituras: a gramatical e a alegórica. Se a interpretação gramatical (corrente de peso desde a Reforma de Lutero) busca um sentido literal, a interpretação alegórica (característica dos teólogos católicos) oferece um sentido novo para a opacidade do texto, um sentido que corresponde ao poder divinatório do

exegeta.

— Outro sentido da vocação católica de Schlegel.

* * *

O apelo à cultura helênica, transparente na escolha do nome *Athenäum* para uma revista literária, apontava o atrativo nostálgico de uma arte exemplar pela unidade espontânea entre forma e conteúdo. Nostálgico porque tamanha inocência estética já não era mais possível no século XVIII.

Para este problema, a solução de Goethe consistiu em perguntar: o que nos impede de insistir, conscientemente, no que os antigos fizeram de modo inconsciente? E responder a si mesmo: nada, quando se compreende que o antagonismo pode atuar como substituto da fusão harmoniosa. O conteúdo ainda sugere a forma e, o que é mais decisivo do ponto de vista estratégico, a forma seleciona o conteúdo. Portanto, caberia ao acervo de formas já existentes determinar o conteúdo passível de expressão artística.[3]

Mas o que interessava a Friedrich Schlegel era encontrar expressão para o que nunca foi expresso. Em outras palavras, todo conteúdo merece uma forma, e a arte só se torna infinita quando admite o absoluto — nada menos — como seu verdadeiro tema. É preciso então demolir a tirania da forma, abolindo a separação entre os gêneros da arte.

Sob esse aspecto, talvez Walter Benjamin tenha identificado em demasia o anseio romântico com os percalços do idealismo transcendental, ao sugerir que faltava a Schlegel um conteúdo para a arte. Ora, para Friedrich é justamente a percepção imediata desse conteúdo, a temática infinita — ou, pelo menos, a absoluta confiança na possibilidade de sua captação intuitiva, confirmada ou não a cada instante, mas jamais questionada no plano ideal; o sentimento do sublime, prerrogativa do poeta? —, que origina seu grande problema, o problema de uma forma também infinita.

Digamos, pois, que a Schlegel faltava uma forma, que abarcasse e

3) O que faz de Goethe um modelo do artista pragmático; e Schiller terá seguramente idealizado o colega ao sublinhar sua pretensa ingenuidade. A menos que o ser-ingênuo signifique, neste caso, facilidade para ultrapassar a etapa da inocência.

excedesse todas as anteriores, pulverizando os limites da letra. Esta forma seria o verdadeiro romance, no qual o conteúdo praticamente ilimitado ditasse seu próprio modo de exposição. Mas esta forma não existe.

Uma forma em que caibam todas as formas é forma nenhuma. Portanto, o romance será um gênero literário sem modelo.[4] Não se suponha nisto um fracasso. Schlegel pressentiu com acerto as vantagens da ausência de modelos: a principal peculiaridade do romance, seu ainda-não-existir, frutifica como eterna alegria dos críticos intuitivos.

* * *

É importante explorar a função específica do conceito de ironia no interior do pensamento de Friedrich. Ele a define, a certa altura, como "beleza lógica". Indica também a filosofia como seu verdadeiro lar.

Decifremos esta pista, recordando que a beleza, na estética kantiana, nasce da reflexão desinteressada. O que significa uma beleza "lógica"? Em paralelo à noção crítica de filosofia da filosofia, beleza lógica resulta de um juízo reflexivo que tem por objeto o próprio refletir, portanto da reflexão estética sobre o próprio sujeito que reflete; a consciência irônica demarca o sujeito auto-reflexivo, o "sentimental" da classificação de Schiller.

Irônico é quem, à maneira de Schlegel, percebe o paradoxo — a intuição do absoluto e infinito surge aprisionada no indivíduo, na fratura e na finitude. Um dilema que só encontra resposta na idealização do passado e do futuro, pois tomar o infinito como unidade de medida equivale a rejeitar toda finitude presente, o indivíduo e suas criações.

Pode-se observar: não é um horizonte um tanto trágico para o que se pretenderia irônico? Ocorre que a ironia, em sentido estrito, não reside na mera percepção do antagonismo radical nem mesmo no auto-aniquilamento necessário. A ironia provém do volteio subseqüente do refletir — se, de um lado, não pode haver acordo entre finito e infinito, de outro a existência do indivíduo que o percebe (captando de algum modo, portanto, a presença virtual do absoluto) é justamente a concretização deste

4) Uma vez descontada a ironia de ter sido o pragmático Goethe um dos que apontaram o caminho no *Wilhelm Meister*. Caso contrário, divergências teóricas podem evaporar-se...

convívio impossível. Em resumo, a confirmação da possibilidade do acordo nasce, a rigor, da meditada afirmação de sua impossibilidade. E, aí sim, é que está a ironia.

Muito característica a predileção de Friedrich pela "beleza lógica" do idealismo; quando a filosofia se torna irônica, torna-se também arte.

* * *

Uma passagem delicada é a oposição classicismo-romantismo. Como digerir o convívio de duas afirmações freqüentes: "toda poesia deve ser romântica" e "a tarefa da poesia é a harmonia do clássico e do romântico"? O paradoxo salta aos olhos. Romantismo seria, portanto, uma totalidade que engloba a fusão de si mesma com seu oposto?

O enigma pode ser trabalhado sob dois ângulos diversos, quando se examina a ambigüidade do termo "clássico". Se Goethe é "clássico", não o é decerto no mesmo sentido que um Sófocles, por exemplo. Goethe é um clássico moderno, seu proceder é tão premeditado quanto o de Friedrich ou Novalis; aqui, se há oposição, é uma oposição de natureza teórico-formal no interior da modernidade. Neste caso, o eventual sucesso do projeto romântico, a concretização do gênero literário único e infinito, implicaria efetivamente um contínuo formal que absorvesse o descontínuo estilístico da diversidade de gêneros na produção de Goethe, superando-a. Fusão (ou dissolução) que representaria o triunfo teórico e artístico do grupo de Iena sobre o classicismo de Weimar. "Toda poesia deve ser romântica" significando assim: o romantismo é a própria modernidade; toda poesia moderna deveria ser moderna.

Por outro lado, se através do clássico pensamos a Antiguidade grega, idealizada como modelo da poesia espontânea, o paradoxo reproduz-se assumindo outras feições: as da consciência que harmoniza, pelo refletir, criação consciente e criação inconsciente, arte e natureza.[5] E então a verdadeira modernidade nasceria da superação da modernidade.

É característico do romantismo prenunciar seu próprio ocaso — como se pudéssemos saltar puxando nossos próprios cadarços.

5) Uma assimilação reflexiva dos processos inconscientes talvez... De novo sugerida a possibilidade de onirização consciente?

* * *

Outro elemento a ser destacado é o *Witz*, catalisador onipresente no trabalho combinatório que produz o fragmento como forma de exposição. *Witz* poderia ser traduzido por chiste, gracejo, graça, mote, jogo espirituoso de palavras. No universo romântico, todavia, seu sentido transcende em muito o aspecto do humor; trata-se da síntese original que revela um ângulo novo, denunciando a insuficiência do verbo, da própria finitude, pelo acoplamento inesperado e sugestivo de conceitos desarmônicos ou opostos e que então vale — se quiserem — como cartão de visita do incondicionado.[6]

Na bela expressão de Kuno Fischer, onde ecoa o livre-jogo da reflexão kantiana, *Witz* é um "juízo lúdico". Entretanto, no contexto específico de Schlegel o *Witz* representa, sobretudo, uma faculdade; a faculdade de produzir juízos lúdicos, em suma. É esse detalhe que inspira a cunhagem de um termo talvez desajeitado (e confessadamente pouco *witzig*) para sua tradução precisa: espirituosidade.

Ironia e espirituosidade relacionam-se de perto, mas não são o mesmo. A visão irônica anima e instrumentaliza a espirituosidade como único talento que lhe permite alcançar a expressão em palavras. Se a ausência de uma produz cegueira, a ausência da outra leva à mudez. Ambas, portanto, devem estar presentes no gênio.

Se refletimos sobre a afinidade estética que une o romantismo à figura do arabesco, o pequeno adereço de volteios sinuosos nascidos da pura fantasia, e se ironia é definida como "beleza lógica", surge daí uma nova sugestão: os produtos da espirituosidade seriam autênticos arabescos lógicos.

* * *

6) Seu segredo parece residir, em grande medida, num produto feliz da livre associação de palavras, aquele procedimento favorito da psicanálise para a descoberta de seus conteúdos. Não sem motivo, um dos ensaios clássicos sobre o tema nasceu da pena de Freud: "O *Witz* e sua relação com o inconsciente".

O nome define o destino, diz uma crença popular. Pois *Schlegel*, segundo o dicionário, significa malho, maço. Como nosso próprio idioma nos é por vezes tão obscuro quanto os outros, vale uma nova consulta (agora ao bom Aurélio) — "maço": de "maça"; espécie de martelo de pau utilizado pelos encadernadores para bater os cadernos e pelos impressores para golpear o tamborete no trabalho de assentar a fôrma tipográfica.

Com um pouco de fantasia, vem-nos à mente a imagem do martelo que fustiga a letra, para assentá-la na forma (ou fôrma?) ideal, perfeita; a violência crítica do espírito que, no caso da exposição formalmente pouco ajustada, não hesita em reduzi-la a migalhas. É possível que os tateios reflexivos do romantizar não sejam carícias tão delicadas quanto se supunha, afinal de contas.

O mais divertido, entretanto, é que o idioma praticamente obriga um deslocamento espirituoso de sentido. Maço (significado habitual): conjunto de coisas atadas no mesmo liame ou contidas no mesmo invólucro. Definição maravilhosa para a *Darstellung*, a letra favorita do pensamento schlegeliano: não um sistema mas antes um maço de fragmentos.

É o bastante? De modo algum. Seguindo a etimologia, "maço" vem de "maça", por sua vez derivado (de acordo com o dicionário etimológico) do latim *matea* por "mateola": pau, cabo de enxada.

Ora bem, o nome "Novalis", como já o demonstrou a investigação de Rubens Rodrigues Torres Filho, encontra seu sentido etimológico em arrotéia, terra que se principia a lavrar. A histórica amizade dos dois grandes semeadores do movimento romântico, Schlegel e Novalis: a enxada e a lavoura! No romantismo, ao que parece, as metáforas agrícolas brotam por todos os lados. O nome define o destino?

— Com o perdão do leitor pelo devaneio filológico.

* * *

A respeito da presente edição: a "Conversa sobre a Poesia" aparece nos dois últimos cadernos da *Athenäum* em 1800. O texto é de importância estratégica. Em primeiro lugar, por sua forma inspirada no diálogo platônico — modelo, de acordo com Friedrich, pela síntese que opera do poético e do filosófico e, portanto, semente da idéia de romance; forma dialógica de exposição que é por ele definida como uma cadeia, ou coroa,

de fragmentos. Segundo, porque seu tema, a poesia romântica, centraliza as preocupações de Schlegel no período. Finalmente, porque apresenta, no recurso à paródia, um nítido retrato do grupo de Iena: "Ludoviko" é Schelling, "Lothario" é Novalis, "Marcus" é Tieck, "Andrea" é August Wilhelm Schlegel, "Amalia" é Caroline (então casada com Wilhelm; posteriormente, *Frau* Schelling), "Camilla" é Dorothea Veit (companheira e futura esposa de Friedrich) e "Antonio", o próprio autor. A "Conversa" oferece uma excelente demonstração do que os amigos chamavam de "sinfilosofia", a filosofia em simpósio.

Quanto à seleção de fragmentos que encerra este pequeno volume, foram retirados, principalmente, de *Athenäum* e *Lyceum*. Excluindo-se alguns que retomam a temática da "Conversa", adianto que o critério de escolha dos restantes não é defensável; tratou-se de uma seleção "sentimental", inclinada a favorecer os que me pareceram, desde o princípio, mais espirituosos. Especialistas haverão de lamentar a ausência de muitos dentre seus fragmentos favoritos.

Procurei também limitar o número de notas explicativas ao mínimo indispensável. Será mais divertido que se abandone o bom Friedrich à sua própria sorte.

* * *

Um último reparo. A escritura romântica se mostra difícil, às vezes, para o leitor contemporâneo. Talvez porque fixada, pelo impulso da novidade, na consciência de uma ferida que já nos parece tão comum — mesmo que nada indique algum prodígio de cicatrização nestes quase dois séculos.

Admitamos, o romantismo pede espíritos um tanto exaltados. É preciso um ajuste a esta sintonia para fazer-lhe justiça. Como avisa Novalis, espirituosidade não germina em almas serenas.

E cabe a Friedrich o arremate: se nos detemos no limiar, é somente porque ainda não amanheceu.

São Paulo, maio de 1989

CONVERSA SOBRE A POESIA

Conversa sobre a Poesia[1]

Todos os seres que amam a poesia são por ela unidos e aparentados em laços indissolúveis. Pois mesmo que possam em sua vida buscar as coisas mais diferentes, um desdenhando completamente o que outro considera sagrado, desconhecendo-se, incompreendidos e para sempre estranhos, permanecem unidos e em acordo nesta esfera, graças a um encantamento de ordem superior. Toda musa procura e encontra a outra; todas as correntes da poesia deságuam juntas no grande oceano universal.

A razão é apenas uma e em todos a mesma; como entretanto cada homem possui sua própria natureza e seu próprio amor, também traz dentro de si sua própria poesia. Que precisa ser preservada, tão certo quanto ele é aquilo que é; tão certo quanto nele há alguma coisa, pelo menos, que seja original; e nenhuma crítica pode ou deve roubar-lhe sua essência mais própria, sua mais íntima força, para refiná-lo e purificá-lo até uma imagem comum, sem espírito e sem sentido, como se esforçam os tolos, que não sabem o que querem. Mas a elevada ciência da crítica genuína deve-lhe ensinar de como precisa formar e educar a si mesmo, em si mesmo, e antes de tudo a compreender toda outra manifestação autônoma da poesia em sua clássica força e plenitude, para que as flores e os grãos de espíritos alheios se tornem alimento e semente de sua própria fantasia.

O espírito que conhece as orgias da verdadeira musa nunca irá percorrer esse caminho até o fim, ou supor que o fez: pois ele nunca pode saciar uma ânsia que renasce da própria plenitude da satisfação, eternamente renovada. Imenso e inesgotável é o mundo da poesia, como o reino da viva natureza o é em animais, plantas e criações de toda espécie, forma e cor. Mesmo as obras artificiais ou produtos naturais que levam o nome

1) *Gespräch*, do alemão, poderia ser também traduzido como "diálogo"; a escolha pela acepção mais genérica e liberal, "conversa", parece entretanto preferível, para distingui-lo do sentido mais rigoroso do termo *Dialog*, também utilizado por Schlegel, e de referência direta aos diálogos platônicos.

e a forma de poemas: até o espírito mais abrangente não irá, com facilidade, a todos abranger. E que são eles ante a poesia sem forma e consciência que se faz sentir nas plantas, que irradia na luz, que sorri na criança, cintila na flor da juventude, arde no peito amoroso das mulheres? Esta contudo é a originária, a primeira, sem a qual certamente não haveria nenhuma poesia das palavras. Nós todos, humanos, não temos nenhum outro objeto e nenhuma outra matéria de toda ação e alegria, sempre e eternamente, que não o poema único da divindade, de que somos também parte e flor — a terra. Somos capazes de perceber a música do infinito mecanismo, de compreender a beleza do poema, porque em nosso íntimo também vive uma parte do poeta, uma fagulha de seu espírito criador, que, bem debaixo das cinzas de nossa própria desrazão, nunca cessa de arder com secreta violência.

Não é preciso que alguém se empenhe em obter e reproduzir a poesia através de discursos e doutrinas racionais, ou mesmo produzi-la, inventá-la, estabelecê-la e fornecer-lhe leis punitivas, como seria do agrado da teoria da arte poética. Assim como o coração da terra se reveste de plantas e formas, assim como a vida brotou por si mesma das profundezas e tudo tornou-se pleno de criaturas que alegremente se multiplicavam, assim também brota espontânea a poesia da força primeva e invisível da humanidade, quando o cálido raio do sol divino a atinge e fecunda. Somente as formas e as cores podem expressar, em cópia, como o homem é constituído; e de poesia, também, só se pode falar em poesia.

Todo ponto de vista a seu respeito será verdadeiro e bom, na medida em que for, também ele, poesia. Como porém sua poesia é limitada, justamente porque é a sua, do mesmo modo a perspectiva que dela possui não tem como escapar à limitação. E isto o espírito não pode suportar, sem dúvida porque sabe, sem saber, que nenhum homem é apenas um homem, pois pode e deve ser, ao mesmo tempo, verdadeira e efetivamente toda a humanidade. Por isso o homem, seguro de que se irá reencontrar, volta-se sempre de novo para fora de si mesmo, para obter o complemento de sua mais funda natureza nas profundezas de outrem. O jogo do comunicar e do aproximar-se é a ocupação e a força da vida, uma vez que a completude só existe na morte.

Por isso o poeta não deve satisfazer-se com o legado, em obras duradouras, da expressão da poesia que lhe é ina'a e característica. Ele precisa almejar sempre uma ampliação de sua poesia e de sua visão da poesia, aproximá-las do mais alto que é possível na terra; assim, estará se

esforçando para associar-se ao grande todo da maneira mais definida, mais determinada — pois a mortal generalização opera justamente ao contrário.

Ele o conseguirá, quando tiver encontrado o centro na comunicação com aqueles que também o encontrarem, vindos de outros caminhos e de outras maneiras. O amor precisa ser correspondido, precisa de um contra-amor. Para o verdadeiro poeta, até mesmo o contato com aqueles que só lidam na superfície multicolorida pode ser instrutivo e salutar: ele é um ser sociável.

Tem-me sido sempre estimulante falar de poesia com poetas e pessoas de inclinação poética. De muitas conversações deste gênero jamais me esqueci, enquanto de outras já não sei ao certo o que pertence à fantasia e o que pertence à lembrança; muita coisa efetivamente ocorreu, e o resto terei inventado. Como na conversa que se segue, que deve apresentar em oposição pontos de vista completamente diferentes, cada qual podendo apontar o espírito infinito da poesia sob uma nova luz, e todos eles se esforçando, mais ou menos, às vezes de um ângulo, às vezes de outro, para alcançar o âmago da questão. O interesse desta variedade de abordagens fez-me decidir por partilhar o que havia observado numa roda de amigos, e inicialmente pensado apenas em referência a estes, com todos os que, pelo sentimento e disposição, iniciaram a si mesmos nos sagrados mistérios da natureza e da poesia, graças à sua interna abundância de vida.

* * *

A conversa de Amalia e Camilla, cada vez mais animada, começava a se ocupar de um novo espetáculo teatral, quando dois dos amigos esperados, que chamaremos Marcus e Antonio, vieram unir-se ao grupo com sonoras gargalhadas. Após a chegada dos dois, estava completo o grupo que costumava se reunir na casa de Amalia para discutir, livre e alegremente, as muitas paixões e interesses que seus membros possuíam em comum. Em geral ficava estabelecido por si mesmo, sem prévio acordo, que poesia era o objeto, o motivo e o centro desses encontros. Até então, às vezes um, às vezes outro dos presentes se dispusera a ler em voz alta uma obra, dramática ou de outro gênero, sobre a qual muito se discutia e rediscutia, fazendo-se várias e belas observações. Em breve, porém, todos foram se apercebendo, com maior ou menor clareza, de uma

insuficiência nesse tipo de passatempo. Amalia foi a primeira a atentar para o problema e a sugerir um modo de remediá-lo: segundo sua opinião, os colegas não tinham bem clara para si mesmos a divergência entre seus pontos de vista. Por isso a comunicação se embaralhava, reduzindo ao silêncio muitos dos que dela poderiam participar. Todos, ou por enquanto apenas aqueles com maior disposição, deveriam expor com absoluta sinceridade, e se possível por escrito, suas idéias sobre poesia ou sobre algum aspecto da poesia, para que se tivesse, preto no branco, o que cada um pensava a respeito. Camilla apoiou a amiga com entusiasmo, porque assim aconteceria algo de novo, uma variação naquelas infindáveis leituras. A polêmica teria então como ficar mais acirrada, disse ela; e era preciso que isso acontecesse, pois do contrário não haveria esperança de uma paz duradoura.

Os companheiros deixaram-se convencer pela proposta e de imediato puseram mãos à obra. Até mesmo Lothario, que de hábito era o que menos se manifestava e discutia, permanecendo calado durante horas, sem deixar que sua calma dignidade fosse perturbada pelo que diziam os outros, pareceu tomado do mais vivo interesse, comprometendo-se a contribuir com alguma coisa. O excitamento cresceu com o trabalho e as preparações — que as mulheres transformaram em festa —, sendo por fim marcada uma data em que cada um deveria fazer sua apresentação. Todos estavam, por isso, mais concentrados do que o normal, mas a conversação permanecia tão leve e espontânea como sempre.

Camilla havia descrito e louvado, apaixonadamente, um drama encenado na véspera. Amalia, por outro lado, o criticava, afirmando que nada havia nele de aproveitável, fosse para a arte, fosse para o intelecto. A amiga, aliás, concedeu-lhe isto: mesmo assim, disse ela, é uma peça bastante frenética e animada. Ou, pelo menos, poderia sê-lo se deixada a cargo de atores bons e bem dispostos.

— Se eles são realmente bons — disse Andrea, enquanto verificava à porta se já chegavam os ainda ausentes — se são atores realmente bons, então precisam justamente perder toda a disposição, pois devem refletir apenas a disposição do poeta.

— Sua própria disposição, meu caro — respondeu Amalia —, já faz de você mesmo um poeta; pois que se chame de poeta um tal escrevinhador de peças é pura poesia e, no fundo, um abuso muito maior do que quando os comediantes se nomeiam ou se deixam nomear artistas.

— Deixe-nos com nosso jeito de ser! — disse Antonio, enquanto

tomava visivelmente o partido de Camilla. — Se uma vez, por um feliz acaso, uma centelha de vida, alegria e espírito se desenvolve em meio à massa do vulgo, devemos reconhecê-lo, ao invés de ficar sempre repetindo o quanto o vulgo é vulgar!

— Mas aí é que está o ponto de discordância — disse Amalia —; com certeza, nada se desenvolve nesta peça de que falamos, além daquilo que brota por aí quase todos os dias: um monte de tolices. — Começou em seguida a citar exemplos, mas breve lhe pediram que interrompesse a lista, pois sua opinião já estava, de fato, mais do que justificada.

Camilla retrucou que isto não lhe atingia, absolutamente, pois não tinha dedicado especial atenção às falas e maneiras de falar dos personagens na peça. Perguntou-se a ela em que tinha então reparado, visto que não se tratava de nenhuma opereta. — No aspecto exterior, que deixei que me tocasse como se fosse música ligeira. — Ela elogiou depois umas das mais brilhantes atrizes, descreveu suas maneiras, seu belo figurino, e manifestou sua admiração de que se pudesse levar tão a sério uma coisa como o nosso teatro. Decerto que nele quase tudo seria, em regra, vulgar; mas mesmo na vida, onde se torna mais concreto, o vulgar tem, freqüentemente, uma aparência muito romântica e agradável. — Em regra, quase tudo é vulgar — disse Lothario. — Isto é muito importante. Na verdade, não deveríamos mais freqüentar tanto um lugar onde aquele que fala de felicidade não precisa sofrer com o aperto, cheiros da pior espécie e vizinhos desagradáveis. Algum dia se exigiu de um erudito uma inscrição sobre a entrada da casa de espetáculos. Bem, eu iria sugerir que se escrevesse: entre, viajante, e veja o que há de mais trivial; o que depois acabaria correspondendo à verdade na maioria dos casos.

Aqui a conversa foi interrompida pela chegada dos amigos: e, caso tivessem estado presentes, a discussão poderia ter adquirido uma outra complicação e direção, pois Marcus não pensava daquela forma, não conseguindo perder as esperanças de que do teatro viesse a surgir algo de bom.

Eles reuniram-se ao grupo, como já foi dito, rindo desmesuradamente, e, pelo que se pôde ouvir de suas últimas palavras, deduzia-se que sua conversa estava relacionada com os poetas ingleses chamados de clássicos. Disseram ainda alguma coisa sobre o mesmo assunto, e Antonio, que por ocasião de temas polêmicos desse tipo participava com prazer da discussão — por ele mesmo raramente conduzida —, afirmou que os fundamentos para a crítica e o entusiasmo dos ingleses deviam ser

procurados em Smith, quando este trata da riqueza das nações.[2] Eles ficariam muito contentes sempre que pudessem somar mais um clássico aos cofres públicos. Como cada livro desta ilha vira *Essay*, lá também todo escritor, quando se ajusta — por pouco que seja — a seu próprio tempo, vira clássico. Eles se orgulham, pelo mesmo motivo e da mesma maneira, do fabrico das melhores tesouras e do fabrico da melhor poesia. Assim, um inglês lê Shakespeare exatamente como lê Pope, Dryden[3], ou quem quer que seja um clássico; e não pensa mais sobre um do que sobre o outro. Marcus opinou que a idade de ouro seria afinal como uma doença moderna, pela qual toda nação teria que passar, como as crianças pelo sarampo. — Então teríamos de poder fazer uma tentativa para mitigar, por inoculação, a força da doença — disse Antonio. Ludoviko, que com sua filosofia revolucionária levava a destruição ao extremo, começou a falar de um sistema da falsa poesia, que ele gostaria de expor e que nessa época grassara especialmente entre os ingleses e os franceses, ainda grassando em parte; a conexão básica e profunda de todas estas falsas tendências, que concordam tanto entre si, uma completando a outra e se encontrando a meio caminho, seria tão notável e instrutiva quanto divertida e grotesca. Desejava ser capaz de fazer versos, pois só em um poema cômico caberia o que ele tinha a dizer. Ludoviko pretendia falar mais sobre isso, mas as mulheres o interromperam e intimaram Andrea a começar, caso contrário os preâmbulos não teriam fim; depois poderiam conversar e discutir ainda mais. Andrea ergueu o papel e leu.

Épocas da arte poética

Onde algo do espírito vivo aparece unido à letra cultivada, há arte, há discriminação, matéria a ser dominada, ferramentas a empregar, um projeto e leis de tratamento. Por isso vemos os metres da poesia esforçando-se poderosamente em plasmá-la no que há de mais multifacetado. Ela é uma arte, e onde ainda não o foi, deve-se tornar, e onde passou a sê-lo, decerto desperta naqueles que verdadeiramente a amam uma forte ânsia de reconhecê-la, compreender o desígnio do mestre, conceber a natureza

2) Menção a A. Smith (1723-1790) e sua famosa *Investigação sobre a natureza e as causas da riqueza das nações*, clássico que lança as bases da moderna economia política.
3) A. Pope, poeta e crítico (1688-1744); J. Dryden, autor dramático (1631-1700).

da obra, acompanhar o surgimento da escola, sua via de formação. A arte repousa no saber, e a ciência da arte é sua história.

É essencialmente próprio a toda arte associar-se ao cultivado, e por isto a história se eleva em retrospecto de gênero em gênero, de degrau em degrau, sempre mais alto, de volta para a Antiguidade, até a primeira fonte original.

Para nós, modernos, para a Europa, esta fonte se encontra na Grécia; e para os helenos e sua poesia, em Homero e na antiga escola dos homéridas. Lá havia uma fonte incessante de poesia oniplasmável, um poderoso caudal de representação em que cada onda da vida se derrama sobre a outra, um mar sereno, em que a abundância da terra e o brilho dos céus amistosamente se espelham. Assim como os sábios procuram na água o começo da natureza, a poesia mais antiga também se mostra em fluidas feições.

Em dois centros diferentes se unifica a massa de lendas e canções. Aqui um grande empreendimento comum, um acúmulo de força e discórdia, a glória dos mais corajosos; acolá a profusão do sensível, do novo, do estranho, do atraente, a felicidade de uma família, uma imagem da mais ágil inteligência, de como ela tem êxito, finalmente, em seu difícil retorno ao lar. Através desta separação original foi preparado e constituído o que chamamos *Ilíada* e *Odisséia*, e o que nela encontrou uma sólida base para chegar à posteridade, sobrevivendo a outros cantares desse mesmo tempo.

Na planta homérica vemos também o surgimento de toda poesia; mas as raízes se subtraem ao olhar, e as flores e os ramos da planta brotam inconcebivelmente belos da noite da Antiguidade. Este caos formado de maneira estimulante é a semente a partir da qual se organizou o mundo da poesia antiga.

A forma épica corrompeu-se com rapidez. Em seu lugar elevou-se, também entre os jônicos, a arte dos jâmbicos, que na matéria e no tratamento foi justamente o oposto da poesia mítica e, por isso, o segundo centro da poesia helênica. Junto com ela, a elegia, que se diversificou e metamorfoseou de modo quase tão variado quanto a epopéia.

Podemos apenas supor o que foi Arquíloco[4], partindo dos fragmentos,

4) Poeta helênico do século IV a.C., provável inventor do metro jâmbico. Outro autor lírico do mesmo século é Alkman, a ser mencionado mais adiante. Em vista do fôlego enciclopédico de Andrea, haverá referências suplementares apenas para os autores menos conhecidos.

narrativas e descrições de Horácio nos *Epodos*, do parentesco com a comédia de Aristófanes e, mesmo, das mais remotas sátiras romanas. Não dispomos de mais para preencher a maior lacuna na história da arte. Porém, é evidente, a qualquer um que meditar a respeito, como possa estar eternamente na essência da poesia suprema o irromper também em cólera sagrada, externando sua plena força no material que lhe é mais estranho, o presente corriqueiro.

Estas são as fontes da poesia helênica, seus princípios e primórdios. Seus frutos mais belos abrangem as obras cômicas, trágicas, em melopéia e coral dos dóricos, eólios e atenienses, de Alkman e Safo até Aristófanes. O que de resto nos deixaram esses tempos verdadeiramente dourados do mais alto gênero poético possui, em maior ou menor grau, um estilo belo ou grandioso, a vivacidade do entusiasmo e a especialização da arte, em divina harmonia.

O todo repousa sobre o solo firme da poesia antiga, uno e indivisível, através da vida solene dos homens livres, através da força sagrada dos velhos deuses.

A melopéia, com sua música de todos os belos sentimentos, associou-se primeiro ao jâmbico e ao elegíaco, em que se manifestam tão intensamente, no primeiro, o ímpeto da paixão e, no outro, as mudanças de ânimo no jogo da vida, que poderiam equivaler ao amor e ao ódio pelos quais o pacato caos da poesia homérica foi movimentado para novas imagens e novas formas. Os cantos corais, por outro lado, inclinaram-se mais para o espírito heróico da epopéia, e com a mesma facilidade deslocaram-se para a preponderância, seja da seriedade prescrita em lei, seja da sagrada liberdade, segundo o regime e a disposição do povo. O que Eros a Safo inspirou transpirava música; e assim como a gravidade de Píndaro foi suavizada pelo estímulo alegre dos exercícios de ginástica, também os ditirambos imitaram, em sua animação, as mais audaciosas belezas da arte orquestral.

Os fundadores da arte trágica encontram seus modelos e seu material na epopéia, e como desta desenvolveu-se, por si mesma, a paródia, os mesmos mestres que inventaram a tragédia encontram-se em jogo na invenção do drama satírico.

O novo gênero surgiu ao mesmo tempo que a escultura, semelhante a ela na força de figuração e em sua regra de articulação.

Como oposta à tragédia, surgiu da combinação da paródia com os antigos jâmbicos a comédia, repleta da mais elevada mímica, que só é

possível em palavras.

Tal como na primeira as ações e acontecimentos, particularidade e paixão da lendária tradição foram ordenados harmonicamente e desenvolvidos em um belo sistema, aqui foi audaciosamente esboçada como rapsódia uma esbanjadora abundância de invenção, de profundo entendimento em aparente incoerência.

As duas modalidades do drama ático engrenam-se pelo mais efetivo na vida, através de sua relação com o ideal das duas grandes formas em que aparece a vida única e mais elevada, a vida do homem entre seus semelhantes. Encontramos em Ésquilo e Aristófanes o entusiasmo pela república, e um elevado modelo da bela família nas condições heróicas do tempo antigo serviu a Sófocles de base.

Se Ésquilo é um eterno modelo de rigorosa grandeza e entusiasmo espontâneo, Sófocles o é da perfeição harmônica. Eurípedes já mostra aquela insondável brandura que só é possível aos artistas decadentes, e sua poesia é, freqüentemente, apenas a mais engenhosa declamação.

O primeiro aglomerado de arte poética helênica, a velha epopéia, o jâmbico, a elegia, os cantos e representações solenes, é a própria poesia. Tudo o que a isto se segue, até nossos dias, é sobra, ressonância, uma única provação, aproximação e retorno para aquele mais alto olimpo da poesia.

A necessidade de completude obriga-me a mencionar que também os primeiros modelos e fontes do poema didascálico[5], as interpretações recíprocas da filosofia e da poesia, devem ser procurados nesta primavera da cultura antiga: nos hinos dos Mistérios inspirados pela natureza, nas doutrinas engenhosas dos poemas gnômicos[6] de moralidade social, nos poemas oniabrangentes de Empédocles e outros investigadores, e parcialmente nos simpósios, em que o debate filosófico e sua exposição passam completamente para o campo da poesia.

Espíritos tão singularmente grandes como Safo, Píndaro, Ésquilo, Sófocles, Aristófanes, não aparecem duas vezes; mas houve ainda virtuoses como Filoxenos, que indicam o estado de fermentação e decomposição que configurou a passagem do grandioso idealismo para a elegante erudição na poesia dos helenos. Um centro para estes foi Alexandria. Mas não só ali floresceu uma clássica plêiade de poetas

5) Equivalente à didático; este preciosismo filológico será posteriormente ironizado por Marcus.

6) Do grego *gnomikós*, em forma de sentenças, máximas.

trágicos; também na cena ática brilhava uma série de virtuoses, e ainda que os poetas fizessem muitas experiências em todos os gêneros, para copiar ou remodelar cada uma das antigas formas, primava sobre todos os outros o gênero dramático, no qual transparecia a força de invenção restante dessa época, através de uma rica abundância das mais engenhosas e, com freqüência, estranhamente novas composições e montagens, em parte sérias, em parte paródias. Muito restou neste gênero, entretanto, de elegante, espirituoso e artístico, como nos outros, dentre os quais mencionamos apenas o *idylion* como forma característica dessa época; uma forma cuja particularidade consistiu quase que apenas na ausência de forma. Ele segue aproximadamente o estilo épico, no ritmo, em muitas locuções da linguagem e na maneira de exposição; os mimos dóricos feitos de algumas cenas da vida em sociedade e de forte cor local, na ação e no diálogo; as canções espontâneas dos pastores, nos cantos alternados; no espírito erótico parece-se com a elegia e o epigrama dessa época, quando esse espírito influenciou até mesmo as obras épicas — das quais muitas, entretanto, eram quase exclusivamente a forma pela qual o artista procurava mostrar, no gênero didascálico, que sua capacidade de expressão podia dominar até mesmo os temas mais áridos e difíceis; e no gênero mítico, por outro lado, que conhecia até mesmo o mais raro, que sabia rejuvenescer e reformar sutilmente até mesmo o mais antigo e desenvolvido dos temas, ou que gracejava, em paródia elegante, com a pura aparência de um objeto. Em geral, a poesia desse tempo voltou-se ou para a artificialidade da forma ou para o atrativo sensível do tema, que mesmo na nova comédia ática imperou; o mais voluptuoso, porém, se perdeu.

Quando até a imitação se esgotou, concentraram-se em tecer novos ramalhetes das velhas flores, e são antologias que concluem a poesia helênica.

Os romanos tiveram apenas um curto acesso poético, durante o qual lutaram e se esforçaram com grande força para se apossar dos modelos da arte. Conseguiram-no, por fim, das mãos dos alexandrinos; por isso em suas obras predomina o erótico e o erudito e é preciso que, no que tange à arte, seja deste ângulo que os tomemos em consideração. Pois o apreciador informado preserva cada cultura em sua própria esfera e a julga apenas segundo seu próprio ideal. Horácio, é verdade, mostra-se interessante em todas as formas, e procuraríamos inutilmente um homem do valor deste romano entre os últimos helenos; mas esse interesse generalizado que ele desperta é mais um juízo moral do que um juízo

artístico, pois o último só pode considerá-lo grandioso no que diz respeito à sátira. É um belo fenômeno, quando a força romana mistura-se à arte helênica até que se tornem uma só. Assim, Propércio criou uma grande natureza através da arte mais erudita; a torrente do amor interior jorrou poderosamente de seu peito confiante. Ele deve nos consolar da perda dos elegíacos helênicos, como Lucrécio nos consola da de Empédocles.

Durante algumas gerações, todos quiseram poetar em Roma, acreditando que era preciso favorecer as Musas e sacrificar em sua homenagem; a isso chamaram sua idade de ouro da poesia — como que a uma flor estéril na cultura de sua nação. Os modernos seguiram-lhes nisto: o que aconteceu sob o império de Augusto e Mecenas foi um presságio do *cinquecento* italiano. Luís XIV tentou forçar a mesma primavera do espírito na França; os ingleses também foram nesse caminho, ao reputar superior o gosto que predominou durante o período da rainha Anna, e daí em diante nenhuma nação quis passar sem a sua idade de ouro; tudo o que se seguiu foi ainda pior e mais vazio do que o precedente, e o que os alemães por fim arranjaram de dourado não merece nem de longe a dignidade deste epíteto.

Retornemos aos romanos. Eles tiveram, como já disse, apenas um curto acesso de poesia, que de resto continuou estranha à sua natureza. Natural era-lhes apenas a poesia da urbanidade, e só com a sátira enriqueceram o reino da arte. Ela tomou, em cada um dos mestres, uma nova feição. Por vezes, o estilo antigo e grandioso da espirituosidade e da sociabilidade romana apropriou-se da clássica ousadia de Arquíloco e das antigas comédias, por vezes aprimorou o desembaraço despreocupado de um improvisador até a mais limpa elegância de um correto heleno, por vezes retornou com espírito estóico e no mais puro estilo para os modos tradicionais da nação, e por vezes, também, entregou-se ao entusiasmo do ódio. Através da sátira, aparece sob nova luz o que só em Catulo e Marcial ainda vive de maneira não esparsa e dispersa, da urbanidade da eterna Roma. A sátira nos dá um enfoque romano para os produtos do espírito romano.

Depois que a força da poesia arrefeceu, tão rápido quanto havia antes crescido, o espírito dos homens tomou uma outra direção, a arte desapareceu no burburinho do velho e novo mundo, passando-se mais de um milênio antes que surgisse de novo um grande poeta no Ocidente. Quem tinha o dom da palavra dedicou-se entre os romanos aos assuntos legais e, se era um heleno, dava lições públicas sobre generalidades filosóficas.

As pessoas contentaram-se em conservar, compilar, misturar, resumir e corromper os velhos tesouros de todos os gêneros; pois, como nos outros ramos da cultura, na poesia também um vestígio de originalidade se mostra raramente, isolado e sem repercussão; em tanto tempo, não houve nenhum artista, nenhuma obra clássica. Por outro lado, tanto mais ativos foram a invenção e o entusiasmo na religião; devemos procurar na preparação do novo, na tentativa de transformação do velho, na filosofia mística, a força daquela época que, neste sentido, foi grande, um entremundos da cultura, um caos frutífero que antecedeu uma nova ordenação das coisas: a verdadeira Idade Média.

Com os germânicos jorrou sobre a Europa a nascente incorrupta de um novo canto heróico, e quando a força selvagem da poesia gótica encontrou, pela influência dos árabes, um eco nas fábulas encantadoras do Oriente, floresceu nas costas mediterrâneas o alegre ofício dos inventores de canções de amor e histórias estranhas, difundindo-se, desta ou daquela forma, junto com as sagradas lendas latinas, também os romances profanos que cantavam o amor e a guerra.

Entretanto, a hierarquia católica se desenvolveu; a jurisprudência e a teologia acusavam muitos caminhos de retorno à Antiguidade. Por eles trilhou, unindo religiões e poesia, o grande Dante, o sagrado pai fundador da poesia moderna. Com os ancestrais da nação ele aprendeu a concentrar, com força e dignidade clássicas, o mais característico e o mais especial, o mais sagrado e o mais doce do novo dialeto vulgar, enobrecendo assim a arte provençal das rimas; e como não lhe foi permitido ascender até a nascente, os romanos puderam-lhe sugerir, ao menos de modo indireto, a idéia geral de uma grande obra de estrutura ordenada. Ele a aferrou poderosamente, concentrou a força de seu espírito criativo em Um só ponto; em Um enorme poema ele abarcou, com braços vigorosos, sua nação e sua época, a Igreja e o império, a sabedoria e a revelação, a natureza e o reino de Deus. Uma seleção do mais nobre e do mais infame que pôde ver, do mais grandioso e estranho que pôde inventar, a mais sincera descrição de seus amigos e de si mesmo, a mais esplêndida glorificação do ser amado: leal e verdadeira na superfície, plena de conexões e sentidos ocultos nas profundezas.

Petrarca deu à *canzone* e ao soneto perfeição e beleza. Suas canções são o espírito de sua vida, um sopro as anima e faz delas uma obra única e indivisa; a eterna Roma na terra e a Madonna nos céus, que reflete a incomparável Laura de seu coração, encarnam e sustentam, em bela

liberdade, a unidade espiritual de todo o poema. Sua sensibilidade como que inventou a linguagem do amor, que ainda vale, depois de séculos, para todos os nobres corações. Do mesmo modo, o intelecto de Boccaccio gerou, para os poetas de todas as nações, uma fonte inesgotável de histórias notáveis, profundamente elaboradas e na maior parte verdadeiras; e elevou, por meio da expressão poderosa e da construção de grandes períodos, a linguagem narrativa da conversação até uma base sólida para a prosa do romance. Tanto severa é a pureza de Petrarca no amor quanto material é a força de Boccaccio, que preferia consolar todas as mulheres atraentes, ao invés de endeusar apenas uma. Introduzindo encanto alegre e jogo social na *canzone*, para inovar a partir do mestre, conseguiu, com mais felicidade do que ele, tornar-se semelhante ao grande Dante, nas tercinas e na "Visão".[7]

Estes três são o ápice da arte moderna de estilo antigo; seu valor deve ser compreendido pelo conhecedor, pois justamente o que há de melhor e mais característico neles permanece difícil, e mesmo estranho, para a sensibilidade do mero apreciador.

Nascido de tais fontes, o rio da poesia não podia secar de novo na favorecida nação dos italianos. Na verdade, cada um dos inventores não deixou uma escola mas apenas imitadores; em compensação, logo surgiu um novo crescimento. A forma e o cultivo da poesia, que se tornara de novo arte, foram aplicados ao elemento aventuresco dos livros de cavalaria, e assim surgiu o *romanzo* dos italianos, já dirigido originalmente para a leitura em sociedade, e as fábulas antigas transformaram-se, através de um bafejo de espirituosidade social, do tempero do espírito, em grotescas, de modo sutil ou explícito. Mas mesmo em Ariosto — que, como Boyardo[8], enfeitou o *romanzo* com novelas e belas flores dos antigos, segundo o espírito de seu tempo, alcançando nas estâncias encanto elevado — o grotesco está no detalhe e não na totalidade, que sequer merece este nome. Por essa sua qualidade e por seu poder de julgamento, ele está acima de seus predecessores; a abundância de imagens claras e a feliz mistura de seriedade e gracejo fazem dele um mestre e um exemplo, nas narrativas ligeiras e nas fantasias sensuais. Mas a tentativa de elevar o *romanzo* através da nobreza do tema e de uma linguagem clássica, até a antiga dignidade da epopéia — que era consi-

7) *A visão amorosa*, obra de Boccaccio.

8) M. M. Boyardo (1434-1494), autor de *Rolando apaixonado*, precursor de Ariosto. A obra de G. B. Guarini (1538-1612), mencionada mais adiante, é um drama pastoral.

derada pela nação como a obra-prima dentre todas as obras, e ainda mais pelos eruditos, por seu sentido alegórico — permaneceu, com tanta freqüência quanto foi repetida, apenas uma tentativa que não pôde alcançar seu ideal. Por um outro caminho, completamente novo mas praticável apenas uma vez, Guarini conseguiu no "Pastor Fido" a maior, se não a única, obra de arte dos italianos depois daqueles grandes, fundindo o espírito romântico e a cultura clássica na mais bela harmonia, pela qual ele deu ao soneto também nova força e novo impulso.

A história da arte dos espanhóis, que se familiarizavam no seu mais íntimo com a poesia dos italianos, e a história da arte dos ingleses, então bastante inclinados ao romântico — que aliás lhes alcançava muito de segunda mão — condensaram-se naquela de dois homens tão grandes que todos os outros parecem, diante deles, um séquito meramente complementar, preparatório e explicativo: Cervantes e Shakespeare. A plenitude de suas obras e a dimensão de seu espírito desmedido seriam, sozinhas, material para uma história inteira. Indicaremos apenas os fios condutores, as massas precisas em que se decompõe o todo, ou onde, ao menos, se pode discernir a direção e algumas constantes.

Como Cervantes empunhou a pena ao invés da espada, que já não podia mais manejar, compôs a *Galatéia*, uma grande e maravilhosa composição com a música eterna da fantasia e do amor, o mais lindo e delicado de todos os romances; e além desta muitas obras que dominavam o palco, todas, como a divina *Numância*, à altura do coturno antigo. Este foi o primeiro grande período de sua poesia, caracterizado por altiva beleza, séria, porém amena.

A obra-prima da segunda fase de seu estilo é a primeira parte do *Dom Quixote*, na qual predominam a espirituosidade fantástica e uma pródiga abundância de audaciosa invenção. No mesmo espírito, e provavelmente na mesma época, compôs também muitas de suas novelas, especialmente as cômicas. Nos últimos anos de sua vida ele cedeu, no drama, ao gosto da época e tornou-se muito desleixado, por este motivo; também na segunda parte do *Dom Quixote* tomou em consideração as opiniões duvidosas de críticos; continuou livre, entretanto, para satisfazer a si mesmo e elaborá-la, com infinito entendimento e na mais funda profundidade, de acordo com o primeiro conjunto inteiramente configurado desta obra única, que em duas se separa e duas religa, e que aqui como que retorna a si mesma. Compôs o grande *Persílio* com engenhosa artificialidade, num tom sério e escuro, de acordo com sua concepção do

romance de Heliodoro[9]: o que ele ainda pretendia, possivelmente no gênero dos livros de cavalaria e do romance dramático, assim como completar a segunda parte da *Galatéia*, a morte o impediu de fazer.

Antes de Cervantes a prosa espanhola era belamente antiquada, nos livros de cavalaria, florescente no romance bucólico, e no drama romântico imitava com apuro e precisão a linguagem corrente na vida comum. Foram familiares a esta terra, desde a Antiguidade, as mais lindas formas de canções delicadas e os romances feitos para narrar, séria e fielmente, com nobreza e simplicidade, velhas histórias altivas e tocantes. O solo de Shakespeare foi menos preparado, com quase exclusiva exceção da colorida variedade do teatro inglês, para a qual contribuíam tanto eruditos quanto atores, aristocratas e bobos da corte, e onde Mistérios saídos da infância da dramaturgia, velhas farsas inglesas, alternavam-se com novelas estrangeiras, histórias patrióticas e outros temas; de todos os modos e de todas as formas, mas nada que possamos chamar de arte. Contudo, foi uma circunstância favorável ao efeito cênico, e mesmo ao cenário, que desde cedo atores tenham se dedicado a escrever para um teatro que não era, em absoluto, voltado para o brilho da aparência exterior e que no drama histórico a monotonia do assunto tenha orientado o espírito do poeta e do espectador em direção à forma.

As primeiras obras de Shakespeare* devem ser examinadas com os mesmos olhos do conhecedor que admira os primitivos da pintura italiana. São incompletas e sem perspectiva, mas profundas, grandiosas e cheias de engenho, sendo superadas em seu gênero apenas pelas obras do mesmo autor em seu melhor estilo. Delas citamos o *Locrinus*, onde linguagem gótica[10] do mais alto coturno está vivamente combinada com a rude jovialidade da velha Inglaterra, o divino *Péricles*, e outras obras de arte de autoria desse mestre único, autoria que foi contestada pela platitude de homens de letras superficiais, contra todas as indicações históricas, ou que a estupidez dos mesmos não soube reconhecer. Supomos que estas produções sejam anteriores ao *Adonis* e aos *Sonetos*, pois

* Sobre as peças pretensamente inautênticas de Shakespeare e as indicações de sua autenticidade, devemos recomendar aos amigos do poeta a pesquisa minuciosa de Tieck, de quem a erudição e o enfoque original do assunto despertaram a atenção do autor, em primeiro lugar, para essa interessante questão crítica. (Nota do Autor)

9) Autor (grego, século III) do romance *Os Etíopes*.

10) Aqui, provavelmente, "gótico" equivale a rebuscado, empolado.

nelas não há vestígio do lindo e doce cultivo do belo espírito, que permeiam, em maior ou menor grau, todos os dramas posteriores do poeta, ou pelo menos aqueles da melhor lavra. Amor, amizade e nobre convívio, segundo seu próprio testemunho[11], provocaram uma bela revolução em seu espírito; o contato com os delicados poemas de Spenser, que era popular entre os aristocratas, trouxe alimento a seus novos impulsos românticos, conduzindo-o à leitura de novelas que ele remodelou para o palco com profunda engenhosidade, reconstruiu e dramatizou de maneira fantasticamente atrativa, numa escala nunca dantes alcançada. Esta maturação refluiu também para as peças históricas, dando-lhes mais plenitude, encanto e espirituosidade, sendo todos os seus dramas insuflados pelo espírito romântico que, unido à grande profundidade, os marca da forma mais característica, deles fazendo um fundamento romântico do drama moderno que durará por toda a eternidade.

Das primeiras novelas dramatizadas mencionamos apenas *Romeo* e *Love's labour's lost* como pontos mais luminosos de sua fantasia juvenil, muito próximos do *Adonis* e dos *Sonetos*. No *Henrique VI* e no *Ricardo III* vemos uma contínua transformação do estilo primitivo, ainda não romantizado, até o grande estilo. A este conjunto ele acrescentou o que vai do *Ricardo II* até o *Henrique V*, que representa o ápice de sua força. Em *Macbeth* e *Lear* vemos os sinais do limite da maturação viril, e *Hamlet* paira irresolvido na transição da novela para o que são as tragédias. Do último período selecionamos a *Tempestade*, *Otelo* e as peças romanas; há nelas uma engenhosidade incomensurável, mas já algo da frieza da velhice.

Depois da morte destes grandes estinguiu-se a bela fantasia em seus países. Logo depois, a filosofia, que permanecera aqui em estado rudimentar, desenvolveu-se de modo bastante notável à estatura de arte, despertando o entusiasmo de homens magníficos e atraindo-o novamente todo para si. Na poesia surgiram, por outro lado, de Lope de Vega a Gozzi, muitos virtuoses apreciáveis mas nenhum poeta, e mesmo esses escreveram somente para o teatro. De resto, cresceu sempre mais a enorme quantidade de falsas tendências em todos os gêneros e formas, populares e eruditos. De abstrações e racionalizações superficiais, da má compre-

11) O termo é *Selbstdarstellung*, autobiografia. Possível referência aos elementos autobiográficos presentes nos *Sonetos*. E. Spenser (1552-1599), mencionado a seguir, foi autor de poemas alegóricos e pastorais.

ensão da Antiguidade e do talento medíocre, nasceu na França um sistema coeso e abrangente da falsa poesia, que repousava sobre uma igualmente falsa teoria da arte poética; dali então se estendeu esta enfraquecedora doença do espírito, a do pretenso bom gosto, sobre quase todas as nações da Europa. Os franceses e ingleses constituíram suas respectivas idades de ouro e selecionaram cuidadosamente seus clássicos, como dignos representantes da nação no panteão da glória, dentre escritores que jamais poderiam ser mencionados em uma história da arte.

Entretanto, deste modo surgiu nestes países pelo menos uma tradição, devia-se retornar aos antigos e à natureza; e esta centelha acendeu entre os alemães, depois de se terem gradualmente exercitado através de seus modelos. Winckelmann aprendeu a observar a Antiguidade como um todo, dando o primeiro exemplo de como se deve fundamentar uma arte pela história de sua formação. A universalidade de Goethe ofereceu um suave reflexo da poesia de quase todas as épocas e nações; uma inesgotavelmente instrutiva suíte de obras, estudos, esboços, fragmentos, experiências, em todos os gêneros e nas mais diversas formas. A filosofia conseguiu, em alguns poucos e ousados passos, compreender a si mesma e ao espírito do homem, em cujas profundezas descobriu a fonte primeva da fantasia e o ideal da beleza, podendo assim distinguir claramente a poesia, a cujas essência e existência não havia até então se dedicado. Filosofia e poesia, as mais elevadas forças do homem, que mesmo em Atenas atuavam, cada uma por si, unificadas nos frutos mais elevados, engrenam-se então, para se formar e vivificar reciprocamente em eterna confluência. A tradução dos poetas e a reconstituição de seus ritmos tornaram-se arte; a crítica tornou-se ciência; foram exterminados os velhos enganos; descortinaram-se novos panoramas no conhecimento da Antiguidade, em cujo cenário assoma uma completa história da poesia.

Aos alemães resta apenas persistir na utilização destes meios, seguir os exemplos que Goethe estipulou; explorar exaustivamente as formas da arte até a origem, para que as possam vivificar ou combinar de maneira nova; retornar às fontes de sua própria poesia e linguagem; libertar de novo a velha força, o espírito elevado, que ainda dorme incompreendido nos documentos da pré-história da pátria, da canção dos Nibelungos até Fleming e Weckherlin[12], até hoje: assim a poesia, que em nenhuma nação

12) P. Fleming (1609-1640), autor de canções e sonetos; G. R. Weckherlin (1584-1653), poeta lírico.

moderna foi trabalhada e esmerada de modo tão original, primeiro como lenda dos heróis, depois como jogo dos cavaleiros e, finalmente, como ofício burguês, justamente entre os alemães se tornará para sempre uma profunda ciência de verdadeiros eruditos e a arte sofisticada de poetas inventivos.

*

CAMILLA — Você quase não mencionou os franceses.

ANDREA — Quanto a isso, não houve nenhuma intenção especial de minha parte; simplesmente não encontrei um motivo para fazê-lo.

ANTONIO — Ele teria podido ao menos indicar, quando do exemplo da grande nação, como uma nação pode ser grandiosa mesmo sem qualquer poesia.

CAMILLA — E descrito como se vive sem poesia.

LUDOVIKO — Ele quis antecipar de maneira indireta, através deste ardil, meu trabalho polêmico sobre a teoria da falsa poesia.

ANDREA — Como isto tocaria somente a você, limitei-me a anunciar levemente o seu intento.

LOTHARIO — Ao mencionar a passagem da poesia à filosofia e da filosofia à poesia, você citou Platão como poeta — pelo que a musa lhe recompensará —, e escutei também, em seguida, o nome de Tácito. Essa completa perfeição do estilo, essa clara e pura exposição que encontramos nas grandes histórias da Antiguidade, deveria ser um modelo para o poeta. Estou convencido de que esse grande recurso ainda pode ser utilizado.

MARCUS — E empregado, talvez, de maneira inteiramente nova.

AMALIA — Se continua assim, vamos transformar tudo em poesia, uma coisa após a outra, sem nos darmos por isso. Então tudo é poesia?

LOTHARIO — Toda arte e toda ciência que atuam através do discurso, quando voluntariamente praticadas como arte e alcançam o cume mais alto, manifestam-se como poesia.

LUDOVIKO — E mesmo toda aquela que não tenha nas palavras a sua essência tem um espírito invisível que é poesia.

MARCUS — Concordo com você em muitos, quase na maioria, dos pontos. Mas gostaria que tivesse se dedicado ainda mais aos gêneros

poéticos; ou, para me expressar melhor, que de sua exposição se depreendesse uma teoria mais específica sobre este assunto.

ANDREA — Quis me ater completamente aos limites da história.

LUDOVIKO — Mesmo assim, você poderia se ocupar também da filosofia. Eu pelo menos, ainda não encontrei uma classificação em que aparecesse o antagonismo originário da poesia como na oposição que você estabeleceu entre o jâmbico e o épico.

ANDREA — Que entretanto é apenas história.

LOTHARIO — É natural que a poesia se manifeste de forma dúplice, quando surge de maneira tão grandiosa quanto surgiu naquela terra afortunada. Ou ela constitui um mundo a partir de si própria, ou abarca o mundo exterior, o que não sucede no começo por idealização mas antes de um modo duro e hostil. É assim que me explico os gêneros épico e jâmbico.

AMALIA — Sempre me dá arrepios quando abro um livro em que a fantasia e suas obras são classificadas em rótulos.

MARCUS — Ninguém irá exigir de você que leia tais livros detestáveis. No entanto, é exatamente uma teoria dos gêneros poéticos o que nos falta. E o que mais poderia ela ser, senão uma classificação que fosse ao mesmo tempo história e teoria da arte poética?

LUDOVIKO — Ela iria expor-nos como, e de que maneira, a fantasia de um poeta — fictício, que, enquanto modelo, seria o poeta de todo poeta — precisa necessariamente se limitar e se repetir, em virtude de sua própria atividade.

AMALIA — Mas em quê um ser fictício como esse pode servir à poesia?

LOTHARIO — Até agora, no fundo, você tem poucos motivos, Amalia, para se queixar de uma tal criatura entre seus amigos. As coisas ainda têm que mudar por completo, se a poesia deve se tornar efetivamente um ser de ficção.

MARCUS — Sem discriminação não há forma, e o plasmar é a própria essência da arte. Portanto você deixará aquela classificação valer ao menos como um meio, um expediente.

AMALIA — Esse meio arvora-se, muitas vezes, em fim e acaba sendo sempre um desvio perigoso, que com demasiada freqüência mata a inclinação para o mais elevado, antes que a meta seja atingida.

LUDOVIKO — A disposição correta não se deixa matar.

AMALIA — E qual meio, para qual fim? É um fim que ou se alcança

logo, ou nunca. Todo espírito livre deveria abraçar diretamente o ideal e se entregar à harmonia que encontrará em seu interior, tão logo quiser procurá-la.

LUDOVIKO — A representação interior só pode se tornar mais clara e completamente viva pela exposição exterior.

MARCUS — E o expor, o apresentar, é a função da arte; não importa como cada um se coloca o problema.

ANTONIO — Então se deveria tratar também a poesia como arte. Pode ser pouco fecundo encará-la deste modo em uma história crítica, se os poetas não forem, eles mesmos, artistas e mestres, procedendo da maneira que preferirem, com ferramentas seguras e visando fins determinados.

MARCUS — E por que não o deveriam? Precisam fazê-lo e o farão, por certo. O essencial são os fins precisos, a discriminação, pelos quais, apenas, a obra de arte é esboçada e se torna perfeita em si mesma. A fantasia do poeta não deve desembocar em uma poesia caoticamente genérica; pelo contrário, cada obra deve ter forma e gênero segundo um caráter inteiramente determinado.

ANTONIO — Você está recaindo em sua teoria dos gêneros poéticos. Se ao menos já tivesse resolvido isso...

LOTHARIO — Não devemos criticar nosso amigo por voltar a este assunto com tanta freqüência. A teoria dos gêneros poéticos seria a própria doutrina da arte da poesia. Muitas vezes tenho visto confirmado no particular o que eu já sabia no geral: que os princípios do ritmo, e mesmo das sílabas métricas rimadas, são musicais; e o que é o cerne, o essencial à representação das paixões, caracteres e situações, seu espírito, bem poderia ser natural das artes gráficas e figurativas. Mesmo a dicção, que já é diretamente relacionada com a própria essência da poesia, é comum a esta e à retórica. Os gêneros poéticos são, na verdade, a própria poesia.

MARCUS — Mesmo com uma teoria conclusiva sobre eles restaria ainda muito a ser feito — tudo, na verdade. Não faltam doutrinas e teorias de como a poesia seja e se torne arte. Mas com isto torna-se ela, efetivamente, o que deveria ser? Isto só poderia ocorrer pela via prática, quando vários poetas se unissem para fundar uma escola da poesia, onde o mestre disciplinasse a sério o discípulo, mas também lhe deixasse, no suor de seu rosto, uma base sólida como herança, sobre a qual o seguidor devesse então avançar sempre mais, com grandeza e audácia, para

finalmente movimentar-se com liberdade e habilidade nas mais orgulhosas alturas.

ANDREA — O reino da poesia é invisível. Se não se olhasse apenas para a forma exterior, poderia ser encontrada uma escola da poesia em sua história, maior do que em qualquer outra arte. Os mestres de todas as épocas e nações nos prepararam o caminho, deixaram-nos um enorme capital. O objetivo de minha apresentação foi demonstrá-lo de forma abreviada.

ANTONIO — Também entre nós, e bem perto, não faltam exemplos de um mestre que, talvez sem sabê-lo e pretendê-lo, tenha preparado completamente o caminho de seus seguidores. Quando há muito tiverem desaparecido da ordem das coisas os poemas de Voss, seus méritos como tradutor e artífice do idioma, que desbravou um novo território com indizível força e perseverança, crescerão em brilho, e isto à medida que seus trabalhos provisórios forem superados pelos subseqüentes, porque depois se verá que estes só se tornaram possíveis através daqueles.

MARCUS — Também entre os antigos houve escolas de poesia no sentido próprio do termo. E eu nutro a esperança, não pretendo negá-lo, de que isso seja possível ainda hoje. O que é mais exeqüível, e ao mesmo tempo mais desejável, do que uma profunda instrução na arte da métrica? No teatro, com certeza, nada pode dar certo antes que um poeta dirija o todo e muitos trabalhem para isto no mesmo espírito. Apenas indico alguns caminhos para a possibilidade de realizar minhas idéias. Reunir tal escola poderia ser, de fato, a meta de minha ambição, e dessa forma colocar em uma situação sólida ao menos alguns gêneros e recursos da poesia.

AMALIA — Por que outra vez apenas gêneros e recursos? Por que não a poesia totalmente una e indivisível? Nosso amigo não consegue renunciar a seu velho vício; ele precisa sempre apartar e dividir onde só o todo, em indivisa força, pode satisfazer e atuar. Mas você não vai querer fundar sozinho a sua escola, eu espero?

CAMILLA — Ele acaba sendo o único aluno, se quiser ser mestre sozinho. Desse jeito, nós pelo menos não vamos nos matricular.

ANTONIO — Não, é claro que você não deve ser tiranizada por um só, querida amiga; todos nós temos de possuir este direito, de acordo com a ocasião. Seremos todos mestres e alunos ao mesmo tempo, às vezes um, às vezes outro, como calhar. E no mais das vezes será o último papel o que me cabe, sem dúvida. Mesmo assim, bem que eu estaria disposto a

participar de um pacto, uma liga de proteção da e para a poesia, se ao menos pudesse vislumbrar a possibilidade de uma tal escola de arte.

LUDOVIKO — A realidade seria o melhor juiz para isso.

ANTONIO — Primeiro é preciso ter investigado e esclarecido se a poesia é algo que se deixa ensinar e aprender em geral.

LOTHARIO — O que é tão concebível, pelo menos, quanto que ela possa ser atraída das profundezas para a luz, através da arte e da espirituosidade humanas. E isto, contudo, continua sendo um milagre, digam o que disserem.

LUDOVIKO — De fato. Ela é o mais nobre ramo da magia, e o homem isolado não pode se alçar até a magia; mas onde quer que o impulso e o espírito humanos atuem unidos, irrompe uma força mágica. Tenho contado com esta força; eu sinto o sopro do espírito pairando entre os amigos — não vivo na esperança mas na certeza da nova aurora da nova poesia. E o restante está aqui nestas páginas, se já é chegado o momento.

ANTONIO — Vamos ouvi-lo. Espero que encontremos, no que pretende nos oferecer, uma contraposição às épocas da arte poética de Andrea. Assim poderemos examinar depois cada uma das forças e opiniões em vista da outra, e discutir com ainda maior liberdade e compreensão sobre ambas, para então retornar à grande pergunta — se poesia pode ser ensinada e aprendida.

CAMILLA — Até que enfim terminaram. Vocês querem colocar tudo em termos de escola e nem mesmo dominam as palavras que utilizam; tenho vontade de me constituir presidenta e pôr ordem na conversa.

ANTONIO — Daqui em diante manteremos a ordem e, em casos de necessidade, apelaremos a você. Vamos ouvi-lo.

LUDOVIKO — O que tenho para lhes oferecer, e me parece muito oportuno que seja feito, é um

Discurso sobre a mitologia

Com a mesma seriedade com que veneram a arte, meus amigos, quero convidá-los a se perguntarem: deve a força do entusiasmo, também na poesia, estilhaçar-se sempre mais e finalmente emudecer solitária, quando tiver lutado à exaustão contra o elemento adverso? Deve o mais

altamente sagrado continuar para sempre sem nome e sem forma, cedendo, nas trevas, ao acaso? Será o amor realmente invencível; existe mesmo uma arte que mereça este nome, quando não tem o poder de cativar o espírito do amor pelo encantamento de sua palavra, para que ele a acompanhe e precise, segundo sua ordem e seu arbítrio necessário, animar as belas formas?

Vocês, mais do que ninguém, devem entender a intenção de minhas palavras. Vocês já poetaram e com freqüência devem ter sentido, ao fazê-lo, que lhes faltava um firme apoio para sua ação, um seio materno, céu e vento vivo.

O poeta moderno tem de arrebatar tudo isso de dentro — muitos o fizeram magnificamente, mas, até agora, cada um por si, cada obra como uma nova criação a partir do nada.

Chegarei a meu ponto. Afirmo que falta a nossa poesia um centro, como a mitologia o foi para os antigos, e tudo de essencial em que a arte poética moderna fica a dever à antiga reside nestas palavras: nós não temos uma mitologia. Acrescento, entretanto, que estamos próximos de possuir uma, ou melhor: é chegado o momento em que devemos colaborar seriamente para produzi-la.

Pois ela nos virá através do caminho inverso da de outrora, que por toda parte surgiu como a primeira floração da fantasia juvenil, diretamente unida e formada com o mais vivo e mais próximo do mundo dos sentidos. A nova mitologia deverá, ao contrário, ser elaborada a partir do mais profundo do espírito; terá de ser a mais artificial de todas as obras de arte, pois deve abarcar todo o resto, um novo leito e recipiente para a velha e eterna fonte primordial da poesia; ao mesmo tempo, o poema infinito, que em si oculta o embrião de todos os outros poemas.

Vocês bem poderiam rir desse místico poema, da quase desordem que resultaria da abundância e do congestionamento de tantos versos. Contudo, a mais elevada beleza, a mais elevada ordem é, justamente, a do caos, um caos que só espera o contato do amor para se desdobrar em um mundo harmônico, um caos como aquele da poesia e da mitologia antigas. Pois mitologia e poesia são unas e inseparáveis. Os poemas da Antiguidade unem-se todos, um com o outro, até se constituírem em partes e membros sempre maiores do todo; um se engrena no outro e, por todas as partes, é sempre um e o mesmo espírito diversamente expresso. Assim, não construímos uma imagem vazia ao dizer que a poesia antiga é um único, completo e indivisível poema. Por que não deveria acontecer de novo o

que antes já aconteceu? De uma outra maneira, bem entendido. E por que não maior, mais bela?

Não se deixem tomar pela descrença quanto à possibilidade de uma nova mitologia, eu lhes peço. A dúvida, de todas as partes e em todas as direções, ser-me-á bem-vinda, para que a investigação se torne mais rica, livre. Por ora, dediquem a minhas considerações um ouvido atento. Sobre o estado das coisas não lhes posso oferecer mais que suposições, mas espero que estas, através de vocês mesmos, tornem-se verdadeiras. Pois são, de certo modo, e se nisto as quiserem tornar, propostas de uma tentativa.

Se é apenas das mais íntimas profundezas do espírito que uma nova mitologia pode elaborar-se como se através de si mesma, há uma indicação muito significativa, uma notável confirmação disto que procuramos no grande fenômeno de nossos dias — no idealismo! Este surgiu exatamente do mesmo modo, como que do nada, e agora se constitui um ponto fixo também no mundo do espírito, de onde a força do homem pode se expandir para todos os lados em desenvolvimento crescente, segura de nunca perder a si mesma ou ao caminho de volta. A grande revolução irá arrebatar todas as artes e ciências. Vocês já a vêem atuando na física, onde o idealismo eclodiu na verdade mais cedo, por si mesmo, ainda antes de ter sido tocado pela varinha mágica da filosofia. E este grande, prodigioso evento pode lhes servir, ao mesmo tempo, de indício sobre a secreta coerência e íntima unidade de nossa época. O idealismo, que no aspecto prático nada é senão o espírito dessa revolução — suas grandes máximas, que devemos exercer e expandir partindo de sua própria força e liberdade — é no entanto, do ponto de vista teórico — não importa quão grande possa se mostrar também aqui —, apenas uma parte, um ramo, uma modalidade de manifestação do fenômeno de todos os fenômenos: a humanidade lutando, com todas as forças, para encontrar seu centro. A ela cabe, na atual situação, renovar-se ou entrar em declínio. O que é o mais provável e o que não se poderia esperar de tal época de rejuvenescimento? A Antiguidade encanecida tornar-se-á de novo viva, e o futuro mais distante já se apresenta em presságios. Não é isto, porém, o que me interessa em primeiro lugar: pois eu gostaria de não pular nada e conduzi-los passo a passo, até a certeza dos santíssimos mistérios. Como a essência do espírito é determinar-se a si mesmo e, em eterna alternância, sair de si mesmo para depois retornar, como cada pensamento é nada mais que o resultado de uma tal atividade, também em toda forma de idealismo

este mesmo processo é visível em larga escala, e apenas o reconhecimento daquela autolegislação é a vida nova, redobrada através deste reconhecimento, cuja força secreta se revela da maneira mais magnífica pela abundância irrestrita de novas invenções, por comunicabilidade universal e viva efetividade. O fenômeno toma, naturalmente, uma forma diferente em cada indivíduo, o que faz com que o resultado deva ficar, muitas vezes, abaixo de nossas expectativas. Mas que se possa esperar leis necessárias para o andamento do todo, nisto nossa expectativa não se engana. O idealismo precisa, em todas as suas formas, sair de si mesmo, de um modo ou de outro, para que possa retornar a si mesmo e permanecer aquilo que é. Por isso é preciso e certo que se erga de seu seio um novo e igualmente ilimitado realismo — assim o idealismo será não só um exemplo, em seu modo de surgimento, para a nova mitologia; será até mesmo, de maneira indireta, sua fonte. Vocês já podem perceber os primeiros vestígios de semelhante tendência em quase todas as partes; especialmente na física, à qual não parece faltar mais nada, a não ser uma visão mitológica da natureza.

Já há muito que trago em mim o ideal de um realismo como esse, e se isto, até agora, não foi compartilhado, foi apenas porque ainda procuro o órgão, o meio que me permitirá fazê-lo. Sei no entanto que somente na poesia posso encontrá-lo, pois o realismo nunca poderá se apresentar de novo na forma de filosofia ou mesmo de sistema. E, até mesmo segundo uma tradição universal, é de se esperar que este novo realismo, conquanto seja de origem idealista e precise como que pairar sobre uma base e um solo ideais, se manifeste como poesia, uma poesia amparada justamente na harmonia do real e do ideal.

Espinosa, ao que me parece, teve destino idêntico ao do bom e velho Saturno da fábula. Os novos deuses derrubaram o magnífico do elevado trono do saber. Ele recuou para a sagrada obscuridade da fantasia, lá vive agora com os outros titãs em exílio venerável. E lá devemos mantê-lo! No canto das musas, a lembrança de seu antigo império funde-se em leve nostalgia. Despido do adorno marcial de um sistema, partilhando com Homero e Dante a morada no templo da nova poesia, associando-se aos Lares[13] e aos íntimos de todo poeta divinamente inspirado.

Na verdade, mal consigo conceber como se possa ser poeta sem venerar Espinosa, amá-lo e se tornar completamente um dos seus. A fantasia de vocês é bastante rica na invenção do singular; para animá-la,

13) Deuses romanos protetores da casa e da família.

estimulá-la à atividade e dar-lhe alimento, nada mais adequado que os versos de outros artistas. Em Espinosa, porém, vocês encontram o princípio e o fim de toda fantasia, o solo, o fundamento universal em que repousa o que lhes é particular e justamente essa separação do originário e eterno da fantasia frente a todo singular e particular lhes deveria ser muito bem-vinda. Aproveitem a oportunidade e olhem! Ninguém lhes cobrará o preço de uma profunda mirada na mais íntima oficina da poesia. Como sua fantasia, é também o sentimento de Espinosa. Nenhuma hipersensibilidade para com este ou aquele, nenhuma paixão que arde e se extingue outra vez, mas um claro aroma paira quase imperceptível sobre o todo, por toda parte a eterna nostalgia encontra uma ressonância das profundezas da obra pura, que em tranqüila grandeza exala o espírito do amor original.

E não é este suave reflexo da divindade no homem a própria alma, a faísca de toda poesia? O mero representar de homens, atos e paixões não é na verdade o bastante, e tampouco o serão todas as formas artificiais; nem se vocês misturarem e revolverem a velha tralha milhões de vezes. Isto é somente o corpo exterior e visível e, se a alma se extingue, apenas o cadáver da poesia. Quando, entretanto, aquela centelha do entusiasmo irrompe em obras, ergue-se diante de nós um novo e vivo fenômeno, em linda glória de luz e amor.

E o que é toda bela mitologia senão uma expressão hieroglífica da natureza circundante nesta transfiguração de fantasia e amor?

A mitologia tem uma grande vantagem. O que de costume se evade para sempre à consciência é nela vislumbrado física e espiritualmente, mantido seguro, como a alma é mantida no corpo que a envolve, pelo qual rebrilha em nossos olhos e fala a nossos ouvidos.

O verdadeiro ponto é que, quanto ao mais elevado, não devemos confiar de modo tão exclusivo em nosso coração. Decerto em quem esta fonte secou nenhuma outra jorrará: esta é uma verdade conhecida, contra a qual não estou nem um pouco disposto a me rebelar. Mas devemos, aonde quer que seja, nos associar ao cultivado, ao que já tomou forma, desenvolver o que há de mais alto e, através do contato com o que lhe for de mesma natureza, semelhante ou contrário de igual dignidade, inflamá-lo, alimentá-lo — em uma palavra: cultivar. Se, entretanto, o mais elevado não for efetivamente passível de um cultivo intencional, abandonemos a pretensão de qualquer arte das idéias que seja livre, já que estas seriam, então, palavras vazias.

A mitologia é uma tal obra de arte da natureza. O mais elevado é de fato configurado em seu tecido; tudo é relação e metamorfose, formado e reformado, e estes formar e transformar são seu procedimento característico, sua vida interna, seu método, por assim dizer.

Aqui encontro muita semelhança com aquela grande espirituosidade da poesia romântica, que não se mostra em lampejos isolados mas na construção do todo e que nosso amigo já nos desvendou quanto às obras de Cervantes e Shakespeare. Pois esta confusão artificialmente ordenada, esta excitante simetria de contradições, este maravilhoso e eterno jogo alternado de entusiasmo e ironia, vivo até mesmo nos melhores segmentos do todo, já me parecem uma mitologia indireta. A organização é a mesma, e o arabesco é, com certeza, a mais antiga e originária forma da fantasia humana. Nem esta espirituosidade nem uma mitologia podem subsistir sem algo de primordial, inimitável, pura e simplesmente indissolúvel, e que ainda deixe transparecer a antiga natureza e força, após todas as reformulações, lá onde a ingênua profundidade deixa que transpareça a aparência de pervertido e demente ou de tolo e simplório. Pois este é o princípio de toda poesia, superar o percurso e as leis da razão racionalmente pensante e transplantar-nos de novo para a bonita confusão da fantasia, o caos originário da natureza humana, para os quais não conheço, até agora, símbolo mais belo que a multidão colorida dos antigos deuses.

Por que não se erguem, para reviver estas formas magníficas da grande Antiguidade? Se vocês tentassem, apenas uma vez, observar a velha mitologia, repleta de Espinosa e daquelas visões que a física contemporânea deve despertar em todos os que refletem, como tudo lhes apareceria em novo brilho e nova vida!

Mas também as outras mitologias precisam ser novamente despertadas, segundo a medida de sua profundidade, sua beleza e sua cultura, para acelerar o surgimento da nova mitologia. Se ao menos os tesouros do oriente nos fossem tão acessíveis quanto os da Antiguidade! Que novas fontes de poesia não poderiam fluir da Índia, se alguns artistas alemães, com universalidade e profundidade de propósito e com a genialidade de tradução que lhes é própria, aproveitassem a oportunidade — que uma nação, ao tornar-se sempre mais embotada e brutal, pouco sabe utilizar. No oriente devemos buscar o romântico mais elevado e, uma vez que se possa sorver da fonte, então talvez a aparência de paixão meridional, que agora nos é tão atraente na poesia espanhola, pareça-nos outra vez

econômica, ocidental.

É preciso, em geral, que se possa chegar ao objetivo por mais de um caminho. Cada um por aquele que é todo seu, com alegre confiança, da maneira mais individual, pois em nenhum lugar os direitos da individualidade — quando é apenas o que a palavra indica: indivisível unidade, viva coerência interna — valem mais do que aqui, onde se fala do mais elevado; uma perspectiva segundo a qual eu não teria dúvidas em dizer: a virtude do homem, o valor que o caracteriza, é sua originalidade.

E se dou tão grande destaque a Espinosa, isto não ocorre, na verdade, devido a uma preferência subjetiva (cujos objetos eu teria antes mantido expressamente à distância) ou para elevá-lo a mestre de uma nova monarquia, mas sim porque pude, com este exemplo, mostrar, do modo mais contrastante e evidente, o que penso sobre o valor, a dignidade da mística e sua relação com a poesia. Eu o elejo, por sua objetividade em consideração a isto, como representante de todos os demais. Penso da seguinte maneira: assim como a Doutrina da Ciência[14] continua sendo, segundo o ponto de vista daqueles que não perceberam a infinitude e perene abundância do idealismo, ao menos uma forma plenamente realizada, um esquema geral para toda ciência, também Espinosa, de maneira análoga, é a base universal e o apoio para todas as modalidades de misticismo individual; e isto, penso eu, mesmo os que não entendam muito de misticismo ou de Espinosa reconhecerão de boa vontade.

Não posso concluir sem antes exortá-los novamente ao estudo da física, de cujos paradoxos dinâmicos irrompem agora, de todos os lados, as mais sagradas revelações da natureza.

Não hesitemos mais, pela luz e pela vida! Vamos apressar, cada um como é de seu agrado, o grande desenvolvimento a que nos chamaram. Sejamos dignos da grandeza da época, e a névoa cederá ante nossos olhos e claro será o caminho a nossa frente. Todo pensar é um ato divinatório, mas o homem está apenas começando a tomar consciência de sua força divinatória. Que ampliações imensuráveis ela ainda sofrerá, e desde agora! Quem viesse a compreender a época, isto é, aquele grande processo de rejuvenescimento universal, aqueles princípios da eterna revolução, teria, ao que me parece, de ser capaz de arrebatar os pólos da humanidade: identificar e conhecer a ação dos primeiros homens, como também o caráter da idade de ouro que ainda virá. Então cessaria o

14) Referência à obra de Fichte. (Ver apresentação)

palavrório; o homem se tornaria, por dentro, o que ele é; a terra seria compreendida. E o sol.

Isto é o que entendo por uma nova mitologia.

*

ANTONIO — Lembrei-me, durante sua leitura, de duas observações que tenho tido de ouvir com freqüência e que para mim se tornaram bem mais claras do que antes. Os idealistas de todas as partes asseguraram-me que Espinosa é ótimo, só que completamente incompreensível. Nos escritos críticos encontrei, por outro lado, que toda obra do gênio seria, na verdade, clara para os olhos mas um eterno segredo para o intelecto. Segundo seu ponto de vista, há correspondência entre estas duas afirmações, e me regozijo sinceramente com sua inadvertida simetria.

LOTHARIO — Gostaria de pedir explicações a nosso amigo sobre o seguinte: que ele pareceu mencionar a física de modo tão exclusivo, enquanto teve como base implícita, em todos os pontos, a história, que poderia bem ser a verdadeira fonte de sua mitologia, tanto quanto a física; e se é lícito, além disso, aplicar um velho nome a alguma coisa que no momento ainda não existe. Sua visão da época parece-me, contudo, algo que merece o nome de uma perspectiva histórica, no sentido que dou a estes termos.

LUDOVIKO — Referimo-nos sempre primeiro a onde percebemos os primeiros vestígios da vida. Atualmente, a física.

MARCUS — Seu percurso foi um tanto rápido. Eu teria precisado pedir-lhe, freqüentemente, que me fizesse maiores esclarecimentos quanto aos pormenores. No conjunto, porém, sua teoria deu-me um novo enfoque do gênero didático, ou didascálico, como nosso filólogo o chama. Agora compreendo como este cruzamento de todas as classificações anteriores pertence necessariamente à poesia. Pois não há dúvida de que a essência da poesia seja mesmo essa visão altamente ideal das coisas, tanto dos homens quanto da natureza exterior. Compreende-se que possa ser vantajoso isolar na especialização também esta parte essencial do todo.

ANTONIO — Não consigo admitir que a poesia didática possa valer como gênero específico e tampouco a romântica. Todo poema, na

verdade, deve ser romântico e didático naquele sentido amplo da palavra, que indica a tendência em direção a um sentido profundo e infinito. Nós também fazemos esta exigência em toda parte, sem propriamente utilizar o nome. Mesmo em gêneros completamente populares, como o drama, por exemplo, exigimos ironia; exigimos que os acontecimentos, as pessoas, todo o jogo da vida, em suma, seja efetivamente tomado e apresentado como um jogo. Isto nos parece o essencial, e não está tudo aí? Detemo-nos, portanto, apenas no significado do todo; o que excita, comove, entretém e deleita os sentidos, o coração, o intelecto e a imaginação de maneira isolada parece-nos somente indício, meio para a contemplação e intuição do todo, no momento em que nos alçamos até ele.

LOTHARIO — Todos os jogos sagrados da arte são apenas simulacros distantes do jogo infinito do mundo, da eterna obra de arte que se forma a si mesma.

LUDOVIKO — Em outras palavras — toda beleza é alegoria[15]. Do mais elevado, por ser inexprimível, só se pode falar de maneira alegórica.

LOTHARIO — Por isso os mais íntimos mistérios de toda arte e toda ciência são de propriedade da poesia. É dela que irrompem todas as coisas, e a ela devem todas refluir. Em um estado ideal da humanidade, só haveria poesia; as artes e as ciências seriam, pois, uma só coisa. Em nosso estado, apenas o verdadeiro poeta seria um homem ideal e um artista universal.

ANTONIO — Ou ainda — a comunicação e a apresentação de todas as artes e ciências não podem se dar sem um componente poético.

LUDOVIKO — Sou da opinião de Lothario, de que a força de todas as artes e ciências encontra-se em um ponto central, e peço aos deuses que criem, até mesmo da matemática, alimento para seu entusiasmo e que inflamem seu espírito através de seus prodígios. Também por isso escolhi a física, pois nela a conexão e o contato são mais visíveis. A física não pode fazer experimentos sem hipóteses, e toda hipótese, mesmo a mais

15) Posteriormente, em sua *Filosofia da arte* (1802), Schelling estipula uma distinção rigorosa entre "alegoria", como exposição em que o particular apenas indica o universal — equivalente ao simulacro, portanto —, e "símbolo", exposição em que há identidade entre o particular e o universal, apontando a obra de arte, justamente, como o possível campo privilegiado do simbólico. Schlegel não irá acompanhá-lo neste deslocamento de sentido, permanecendo fiel a seu princípio de que a conciliação entre o finito e o infinito é, quando muito, provisória. (ver apresentação)

restrita, conduz a hipóteses sobre o todo quando pensada de maneira conseqüente e repousa propriamente sobre estas, mesmo quando não tem consciência de que as emprega. De fato, é maravilhoso como a física, tão logo se ocupa de resultados gerais e não de objetivos técnicos, acaba sem saber em cosmogonia, em astrologia, teosofia ou como o quiserem chamar, em resumo: numa ciência mística do todo.

MARCUS — E Platão não deveria estar tão consciente disto quanto Espinosa, que devido a sua forma bárbara me é simplesmente indigerível?

ANTONIO — Supondo que Platão fosse — o que não é — tão objetivo a este respeito quanto Espinosa, ainda assim seria melhor que nosso amigo tivesse mencionado o último, para mostrar-nos a fonte primordial da poesia nos mistérios do realismo, exatamente porque nele não cabe pensar em uma poesia da forma. Para Platão, ao contrário, a execução, sua perfeição e beleza, não é um meio mas um fim em si. Por isso sua forma já é, em sentido rigoroso, inteiramente poética.

LUDOVIKO — Eu afirmei em meu discurso que citava Espinosa apenas como um representante. Se tivesse querido ser mais pormenorizado, teria que falar também do grande Jakob Boehme.

ANTONIO — Com o qual teria podido mostrar se as idéias sobre o universo na configuração cristã saem-se pior do que as da Antiguidade, que você quer reintroduzir.

ANDREA — Respeitem os antigos deuses, por favor.

LOTHARIO — E eu peço que sejam lembrados os *Mistérios de Elêusis*. Desejaria ter posto meus pensamentos a respeito no papel, para poder apresentá-los a vocês com a ordem e a minúcia que a dignidade e importância do tema exigem. Somente através dos vestígios dos *Mistérios* é que aprendi a compreender o sentido dos antigos deuses. Suponho que a visão da natureza que ali dominava iria acender uma grande luz nos pesquisadores de agora, se é que eles já estão maduros para tanto. A mais forte e ousada, quase poderia dizer a mais selvagem e enfurecida representação do realismo, é a melhor. Lembre-me, Ludoviko, de lhe mostrar oportunamente o fragmento órfico que principia pelo duplo sexo de Zeus.

MARCUS — Lembro-me de uma alusão em Winckelmann, pela qual poderia presumir que ele tinha este fragmento em tão alta conta quanto você.

CAMILLA — Não seria possível que você, Ludoviko, pudesse expor o espírito de Espinosa de uma forma bela, ou, melhor ainda, seu próprio

ponto de vista sobre o que você chama de realismo?

MARCUS — Eu preferiria a última opção.

LUDOVIKO — Quem tivesse tal coisa em mente teria de ser um Dante. Precisaria, como Dante, ter apenas *um* poema no espírito e no coração e duvidar com freqüência se a execução do mesmo é, afinal, viável. E se tivesse chegado a tanto, já teria feito o bastante.

ANDREA — Você apresentou um exemplo condigno! Dante certamente é o único que sob certas circunstâncias, algumas favoráveis e um número indizível de outras desfavoráveis, inventou e constituiu por meio de sua própria força hercúlea, absolutamente sozinho, um tipo de mitologia como era então possível.

LOTHARIO — Cada obra deve ser, na verdade, uma nova revelação da natureza. Somente por ser uma, e também tudo, uma obra se torna uma obra. Somente por meio disto distingue-se ela de um estudo.

ANTONIO — Eu poderia, entretanto, apontar estudos que são, ao mesmo tempo, obras neste sentido que você empregou.

MARCUS — E poemas calculados para produzir um efeito exterior que não sejam tão místicos e oniabrangentes, como os bons dramas, por exemplo, já não se distinguem, através de sua objetividade, de estudos em primeiro lugar voltados ao aprimoramento do artista e que apenas preparam seu derradeiro alvo, o efeito sobre o mundo exterior?

LOTHARIO — Se forem meramente bons dramas, são apenas meios para um fim; falta-lhes o autônomo, o perfeito-em-si-mesmo, para o qual no momento não encontro outra palavra senão obra, e bem que se poderia fixar este emprego para o termo. Em comparação com o que Ludoviko tem em mente, o drama é apenas uma poesia aplicada. Todavia, o que eu entendo por obra bem pode ser, num caso particular, dramático e objetivo no sentido que você dá aos termos.

ANDREA — Dentre os antigos gêneros, então, apenas no épico seria possível uma obra nesse sentido grandioso.

LOTHARIO — Uma observação pertinente, na medida em que na épica a primeira obra costuma ser também a única. As produções trágicas e cômicas dos antigos, ao contrário, são apenas variações, diferentes expressões do ideal, que é sempre um e o mesmo. Mas elas continuam sendo, pela estrutura sistemática, construção e organização, o padrão mais elevado; e são, se assim posso dizer, as obras dentre as obras.

ANTONIO — O que posso acrescentar ao banquete é um petisco um tanto mais leve. Amalia já me perdoou e autorizou a fazer-lhes públicas

minhas lições particulares.

Carta sobre o romance

Preciso retomar o que ontem pareci dizer em sua defesa, querida amiga, e tirar-lhe completamente a razão. Você mesma o fez ao envolver-se tão completamente no fim da discussão, pois é contrário à dignidade feminina rebaixar-se, partindo do elemento natural de despreocupado gracejo e eterna poesia, à exaustiva e pesada seriedade dos homens, como você bem disse. Concordo com você, contra você mesma, que você não tem razão. E ainda afirmo, além disso, que não basta reconhecer que não se tem razão; é preciso também fazer penitência, e a penitência que me parece mais conveniente, para que você se rebaixe ao nível da crítica, deve então ser a de exaurir sua paciência, lendo esta epístola crítica sobre o tema da conversa da véspera.

Poderia ter dito ontem mesmo o que quero dizer; ou melhor, não o poderia, devido à minha disposição e às circunstâncias. Com qual adversário você lidava, Amalia? Decerto, ele conhece bastante sobre o que se conversava, e outra coisa não conviria a um hábil virtuose. Portanto, ele poderia falar sobre o assunto tão bem quanto qualquer outro, se ele pudesse, simplesmente, falar. E isto os deuses lhe negaram; ele é, como já disse, pura e simplesmente um virtuose; mas infelizmente faltaram-lhe as Graças. Visto que não podia ter a menor noção do que você no fundo queria dizer, e como a razão aparente estava toda do lado dele, não me restava senão defender você com todas as forças, para que o equilíbrio social não fosse completamente perturbado. Além disso, é-me mais natural, quando necessário, dar lições escritas, pois sinto que as orais profanam a sacralidade do diálogo.

O nosso começou com você afirmando que os romances de Friedrich Richter[16] não seriam romances mas um colorido pastiche de espirituosidade doentia. As poucas histórias seriam tão mal apresentadas que nem valeriam como histórias, obrigando-nos a adivinhá-las. Se quiséssemos recolhê-las todas e narrá-las de maneira depurada, obteríamos, quando muito, confissões. A individualidade do homem seria visível demais, e

16) Celebrizado com o nome literário Jean Paul, que adota em 1793 para expressar sua admiração ao gênio de Jean-Jacques Rousseau.

que individualidade ainda por cima!

Omito esta última parte justamente por ser questão individual. Quanto ao colorido pastiche, posso admiti-lo, mas o defendo e me atrevo a afirmar que tais farsas e confissões são ainda as únicas produções românticas de nossa época pouco romântica.

Deixe-me desabafar nesta oportunidade o que há tempos trago em meu coração!

Freqüentemente tenho visto, com espanto e raiva interior, o criado trazer-lhe pilhas daqueles livros. Como pode tocar os volumes imundos com suas mãos? E como pode permitir, através de seus olhos, a entrada do palavrório confuso e inculto no templo da alma? Abandonar, durante horas, sua fantasia a homens de quem se envergonharia por ter trocado algumas palavras frente a frente? Isto não leva a nada, exceto a matar o tempo e corromper a imaginação! Você leu quase todos os maus livros, de Fielding a La Fontaine. Pergunte a si mesma o que tirou daí. Seu pensamento mesmo desdenha a matéria vil, pois o que lhe transforma em necessidade um hábito fatal de juventude, devendo ser tão assiduamente arranjado, é logo a seguir totalmente esquecido.

Talvez ainda se lembre, por outro lado, de que houve um tempo em que você amava Sterne, deleitando-se com freqüência em adotar seu estilo, meio por troça, meio por imitação. Tenho ainda algumas de suas cartinhas brincalhonas desse gênero, que conservarei com cuidado. O humor de Sterne produziu-lhe, portanto, uma certa impressão; mesmo que não fosse idealmente bela, era ainda assim uma forma, uma forma espiritualmente rica que sua fantasia recebeu; e uma impressão que nos ficou tão marcada a ponto de a podermos plasmar e utilizar, brincando ou a sério, não é perdida; haveria um valor mais profundo do que a capacidade de excitar ou alimentar, de alguma maneira, o jogo de nossa constituição interna?

Você mesma o sente; seu deleite com o humor de Sterne era puro e de uma natureza completamente diversa da sede da curiosidade, que muitas vezes um livro inteiramente ruim pode saciar, no exato momento em que o descobrimos como tal. Pergunte então a si mesma, se seu prazer não era aparentado com aquele tantas vezes sentido ao observar os espirituosos jogos pictóricos que chamamos de arabescos. Caso você não possa absolver a si mesma de todo e qualquer envolvimento na sensibilidade de Sterne, mando-lhe aqui um livro, do qual preciso lhe adiantar — já que é cautelosa para com estranhos — que tem a sorte ou o azar de ser um

pouco mal-afamado. É *O Fatalista*, de Diderot. Penso que irá lhe agradar, e aqui você encontrará a abundância da espirituosidade, completamente purificada de todo contágio sentimental. É um livro organizado pelo intelecto e realizado com mão segura. Posso, sem exagero, chamá-lo de uma obra de arte. Certamente não é alta poesia mas apenas um — arabesco. Mas justamente por isso não tem menos merecimento a meus olhos; pois considero o arabesco uma forma ou maneira de exteriorização inteiramente determinada e essencial da poesia.

Eis como vejo as coisas: a poesia está tão profundamente enraizada no homem que mesmo sob as circunstâncias mais desfavoráveis há sempre momentos em que ela brota com violência. Assim como encontramos em quase todos os povos canções e histórias em circulação, alguma tosca espécie de drama, mesmo em nossa época pouco fantasiosa, nos meios propriamente prosaicos — os pretensamente eruditos e cultivados, quero dizer — alguns indivíduos isolados têm pressentido dentro de si e manifestado uma rara originalidade da fantasia, se bem que ainda muito distante da verdadeira arte. O humor de um Swift, de um Sterne, seria a poesia da natureza das elites de nossa época.

Estou bem longe de colocá-los ao lado daqueles grandes, mas você me concederá que, quem se interessa por estes, por Diderot, está melhor encaminhado para um dia compreender a fantasia, a divina espirituosidade de um Ariosto, de um Cervantes, de um Shakespeare, do que um outro que nem sequer se alçou ainda até aqui. Não devemos carregar demais neste escrito em nossas exigências aos homens que nos são contemporâneos, pois o que cresceu em circunstâncias tão doentias naturalmente não pode deixar de ser, ele próprio, doentio. Entretanto, na medida em que o arabesco não é uma obra de arte mas apenas um produto da natureza, julgo que isso é antes uma vantagem, e portanto situo Richter num plano superior ao de Sterne, porque sua fantasia é muito mais doentia, e assim também muito mais extravagante e fantástica. Limite-se apenas a ler Sterne mais uma vez. Já faz tempo que você não o lê, e acho que ele lhe parecerá um tanto diferente de antes. Depois, compare-o com nossos alemães. Ele tem, efetivamente, mais espirituosidade, pelo menos para aquele que o acolhe de modo espirituoso: pois ele próprio poderia facilmente não se fazer justiça quanto a isto. E, por meio desta qualidade, mesmo seu sentimento se eleva, na manifestação, acima da esfera da sensibilidade inglesa.

Temos ainda um motivo externo para cultivarmos em nós mesmos

esse gosto pelo grotesco e conservarmos esta disposição. É impossível, nesta era dos livros, que não se tenha de folhear, e até mesmo de ler, muitos, muitíssimos livros ruins. Felizmente, alguns dentre eles estão sempre (podemos contar um pouco com isto) na categoria do ridículo, e neste caso só depende de nós mesmos achá-los ou não divertidos — isto enquanto os considerarmos produtos espirituosos da natureza. Laputa[17] está em toda ou nenhuma parte, querida amiga; um ato apenas de nosso arbítrio e nossa fantasia, e nela nos encontramos. Quando a tolice cresce até um certo ponto, agora que tudo se distingue com mais nitidez e que passamos a percebê-la, ela se parece então, em seus sintomas, com a loucura. E a loucura, você há de me conceder, é a coisa mais linda que pode o homem imaginar, o verdadeiro princípio supremo de tudo o que é divertido. Neste ânimo, acontece muitas vezes que eu irrompa sozinho em gargalhadas quase incontroláveis durante a leitura de livros que não parecem de maneira alguma destinados a produzir tal efeito. E é justo que a natureza me tenha dado esta compensação, pois tantas vezes aquilo que é chamado de sátira e espirituosidade, hoje em dia, não me faz nem ao menos sorrir! Em contrapartida, as revistas eruditas, por exemplo, transformam-se em farsas, e aquela que se autodenomina Universal[18] é para mim, expressamente, o que para os vienenses é o polichinelo. Vista de meu ângulo, não é só a mais variada e sortida de todas — é incomparável: pois após ter saído da nulidade para mergulhar numa segura trivialidade, e desta ter-se ulteriormente transferido para uma espécie de embotamento, sai por fim destas trilhas para cair na mais absurda tolice.

Contudo, este já lhe parecerá um prazer demasiado erudito. Mas se você continuar num novo espírito com o hábito que infelizmente já não pode ser abandonado, não vou mais reclamar quando o criado trouxer aquela pilha de livros da biblioteca pública. Sim, ofereço-me para ser seu procurador neste caso e prometo mandar-lhe um sem-número das mais belas comédias de todo o amplo leque da literatura.

Retomando o fio da meada: pois estou disposto a não lhe perdoar nada e seguir suas afirmações uma a uma.

Você também acusou Jean Paul, de modo quase desdenhoso, de ser um sentimental.

17) Ilha dos matemáticos em *As viagens de Gulliver*.

18) Referência ao *Allgemeinen Literaturzeitung* de Iena. Revista literária antagonizada (e, freqüentemente, ridicularizada) pelos colaboradores da *Athenäum*.

Quisessem os deuses que o fosse, mas no sentido que dou à palavra e como me creio obrigado a fazê-lo, por suas origens e sua natureza. Pois, segundo meu ponto de vista e no meu modo de falar, romântico é justamente o que nos apresenta um conteúdo sentimental em uma forma da fantasia. Esqueça por um momento o significado corriqueiro e pejorativo da palavra sentimental, em que por esta denominação se entende quase tudo o que comove de modo trivial, é lacrimoso e cheio daquele familiar sentimento de honradez, em cuja consciência os homens sem caráter sentem-se tão impronunciavelmente grandes e felizes.

Pense antes em Petrarca ou em Tasso, cujo poema, ombreado ao *romanzo* de Ariosto, mais fantástico, bem poderia ser chamado de sentimental; e não é fácil lembrar-me de outro exemplo em que a oposição fosse tão clara, a preponderância de um dos lados tão nítida, quanto neste.

Tasso é mais musical, e Ariosto não é seguramente dos piores no elemento pitoresco. A pintura não é mais tão fantasiosa quanto a de outrora — se posso confiar no meu sentimento —, em seu período grandioso, nos vários mestres da escola veneziana, e não só nos arabescos de Rafael, mas também em Correggio. A música moderna, por outro lado, e no que tange à força do homem nela dominante, permaneceu no conjunto tão fiel a seu caráter que ousaria chamá-la, sem timidez, uma arte sentimental.

O que é então este sentimental? O que nos agrada, onde o sentimento domina, mas aquele sentimento espiritual, não o que provém dos sentidos. A fonte e alma de todas estas emoções é o amor, e na poesia romântica é preciso que esteja pairando, quase invisível e por toda parte, o espírito do amor; é isto que aquela definição deve apontar. As paixões galantes, de que nas poesias dos modernos, do epigrama à tragédia, não podemos nos livrar em nenhuma parte — como se queixa Diderot, tão jocosamente, n'*O Fatalista* —, são o elemento mínimo, ou melhor, nem sequer a letra exterior daquele espírito: de acordo com o caso, são algo de muito desagradável e pouco sensível, ou mesmo absolutamente nada. É o sagrado sopro da inspiração o que nos comove, nos sons da música. Não se deixa capturar pela violência nem aferrar de modo mecânico, mas se deixa cordialmente seduzir por toda beleza efêmera, nela se oculta; e também as mágicas palavras da poesia podem ser penetradas e animadas por sua força. Mas no poema onde não esteja — ou não possa estar — disseminado por completo, ele certamente não se manifesta. É um ser infinito, e de modo algum enclausura e fixa seu interesse em pessoas,

acontecimentos, situações e inclinações individuais. Para o verdadeiro poeta tudo isso é apenas, tão intimamente quanto sua alma o possa abarcar, alusão ao mais elevado e infinito, hieróglifos de um amor eterno e da sagrada plenitude de vida da natureza plasmadora.

Apenas a fantasia pode conceber o enigma deste amor e como enigma apresentá-lo; o enigmático é a fonte do fantasioso, na forma de toda representação poética. A fantasia luta com todas as forças para se exteriorizar, mas o divino só se comunica e exterioriza indiretamente, na esfera da natureza. Eis porque, do que era na origem fantasia, resta no mundo dos fenômenos apenas o que chamamos de espirituosidade.

Ainda outra coisa repousa na significação do sentimental, justamente o que diz respeito ao característico da tendência da poesia romântica, em oposição à da antiga. Na última, não é absolutamente tomada em consideração a diferença entre verdade e aparência, entre seriedade e jogo. Nisto reside a grande diferença. A poesia antiga segue a mitologia à risca e até evita o conteúdo propriamente histórico. Mesmo a antiga tragédia é um jogo, e o poeta que retratava uma ocorrência verdadeira, que dizia respeito a todo o povo, era punido. A poesia romântica, por outro lado, repousa completamente sobre bases históricas, muito mais do que se sabe ou se acredita. O primeiro drama a que você assistir, qualquer narrativa que leia: se neles há uma intriga rica em espírito, você pode contar, quase com certeza, que se apóia sobre uma história verdadeira, ainda que muitas vezes remodelada. Boccaccio parte quase que inteiramente de histórias verdadeiras, assim como as outras fontes das quais é derivada toda invenção romântica.

Estabeleci um parâmetro preciso da oposição entre os antigos e os românticos. Peço a você, entretanto, que não suponha daí que o romântico e o moderno me sejam completamente equivalentes. Penso que se distingam mais ou menos do mesmo modo que os quadros de Rafael e Correggio se distinguem das estampas que agora são moda. Se quiser que a distinção se torne para você inteiramente clara, faça o favor de ler *Emilia Galotti*[19], que é tão indizivelmente moderno mas nada romântico, e depois lembre-se de Shakespeare, em quem gostaria de localizar o verdadeiro centro, o âmago da fantasia romântica. É aí que procuro e encontro o romântico, nos velhos modernos, em Shakespeare, em Cervantes, na poesia italiana, naquela era do cavaleiro andante, do

19) Drama de Lessing (1772).

amor e da fábula, de onde provém as coisas e mesmo a palavra. Até o momento, é só isto que pode fornecer uma oposição às poesias clássicas da Antiguidade; apenas estas inflorescências da fantasia, de eterno frescor, são dignas de ser utilizadas para coroar as antigas imagens de divindade. E decerto tudo o que há de melhor na poesia moderna tende para lá, segundo o espírito e mesmo segundo a modalidade; seria preciso, portanto, que houvesse um retorno aos antigos. Assim como nossa arte poética começa no romance, a dos gregos começou na épica e nela de novo se dissolveu.

Com uma diferença apenas: o romântico não é tanto um gênero quanto um elemento da poesia, que nela predomina em maior ou menor grau, mas nunca deve faltar completamente. É preciso que lhe esclareça por que, segundo meu ponto de vista, exijo de toda poesia que seja romântica, mas detesto o romance, na medida em que ele se pretenda um gênero específico.

Ontem você exigiu, justamente quando a discussão estava mais acirrada, uma definição de romance; e de tal maneira que, como você já sabia, não lhe seria dada nenhuma resposta satisfatória. Pois não considero este problema insolúvel. Um romance é um livro romântico. — Você pretenderá que isto é uma tautologia que nada diz. Mas, em primeiro lugar, perceba que com um livro já se pensa uma obra, um todo que existe por si mesmo. E, depois, aqui reside uma oposição muito importante ao espetáculo teatral, que é destinado a uma platéia; o romance, por outro lado, é desde os tempos mais remotos destinado à leitura, e daí se deduzem todas as distinções no modo de exposição de ambas as formas. O espetáculo também deve ser romântico, como toda arte poética. Mas um romance o é apenas sob certas restrições. O contexto dramático da história não faz do romance, de modo algum, um todo, uma obra; isto ele se torna através da relação da composição toda com uma unidade superior àquela unidade da letra — com a qual ele freqüentemente não se deve importar —, através da seqüência das idéias, através de um centro espiritual.

Fora disso, entre o drama e o romance há tão pouco lugar para uma oposição que, pelo contrário, o drama tratado e tomado tão profunda e historicamente como o faz Shakespeare, por exemplo, é o verdadeiro fundamento do romance. É verdade, você afirmou que o romance seria aparentado, acima de tudo, com o gênero narrativo e até mesmo com o épico. Mas devo lembrar-lhe, primeiramente, que uma canção pode ser

tão romântica quanto uma história. Pois, afinal, quase não posso conceber um romance que não seja uma mistura de narrativa, canção e outras formas. Cervantes nunca compôs outra coisa, e mesmo Boccaccio, tão prosaico aliás, enfeita sua coletânea com uma guarnição de canções. Se num romance não há, nem pode haver, lugar para isso, então nele o romântico reside apenas na individualidade da obra e não na característica do genero — mas já se trata de uma exceção. Isto, entretanto, somente como preâmbulo. Minha verdadeira objeção é a seguinte: nada é mais oposto ao estilo épico do que as influências da própria disposição pessoal que se tornam, de algum modo, visíveis; para não falar do abandono ao próprio humor, do jogar com ele, como acontece nos melhores romances.

Em seguida, você esqueceu-se novamente de sua tese, ou renunciou a ela, e quis afirmar que todas essas classificações não levam a nada; haveria apenas *uma* poesia, e dependeria somente dela que algo fosse ou não belo; só um pedante estaria preocupado com rubricas. — Você sabe o que eu penso das classificações que andam tão em voga. Mas entendo que seja necessário, a todo virtuose, limitar-se a um objetivo inteiramente determinado; e através da investigação histórica obtive várias formas originárias, que não se deixam dissolver umas nas outras. Assim, mesmo no âmbito da poesia romântica parecem-me as novelas e as fábulas, por exemplo, infinitamente opostas. E gostaria muito que um artista pudesse rejuvenescer cada um destes estilos, reconduzindo-os a seu caráter original.

Se viesse à luz o que sugeri como exemplo, eu me animaria a tentar uma teoria do romance, que fosse uma teoria no sentido original da palavra: uma visão espiritual do objeto, de todo o coração serena e alegre; pois é em serena alegria que convém contemplar o importante jogo de imagens divinas. Semelhante teoria do romance teria de ser, ela mesma, um romance que reproduzisse fantasticamente cada nota eterna da fantasia e que de novo gerasse o caos do mundo dos cavaleiros andantes. Ali viveriam os velhos seres em novas feições; ali a sombra sagrada de Dante se ergueria de seu inferno, Laura passearia de modo celestial ante nossos olhos, e Shakespeare conversaria em intimidade com Cervantes — lá Sancho poderia gracejar novamente com Dom Quixote.

Verdadeiros arabescos, e — acompanhados das confições, como afirmei no princípio de minha carta — os únicos produtos românticos da natureza em nossa época.

Você não estranhará que eu tenha acrescentado aqui o elemento confessional quando tiver reconhecido que o fundamento de toda poesia romântica são histórias verdadeiras; e irá se recordar e se convencer facilmente, quando refletir a respeito, que o de melhor nos melhores romances é apenas uma autoconfissão mais ou menos encoberta do autor, o produto de sua experiência, a quintessência de sua singularidade.

Todo pretenso romance ao qual não se aplique, em absoluto, minha idéia de forma romântica, eu o avalio rigorosamente segundo a quantidade de visão pessoal e representação de vida que contiver; e nesse particular poderão ser bem-vindos até os imitadores de Richardson[20], por mais que trilhem o caminho errado. De uma *Cecilia Beverley*[21] aprendemos, pelo menos, como as pessoas se entediavam em Londres — no tempo em que isto chegava a ser moda — e também como uma dama britânica de tanta delicadeza perde finalmente a pose, revelando-se truculenta; o praguejar, os escudeiros, detalhes deste tipo encontram-se, em Fielding, como que surrupiados da vida, e o *Wakefield*[22] dá-nos uma vista penetrante da perspectiva de mundo de um pároco de aldeia; este romance, se Olivia no fim reencontrasse sua inocência perdida, seria talvez o melhor de todos os romances ingleses.

Mas de quão pouca realidade é enriquecido o leitor com todos estes livros! E qual narrativa de viagem, coletânea de cartas, autobiografia, não seria um romance melhor do que o melhor dentre eles, para quem os lê com uma disposição romântica?

Em especial as *Confessions*[23], percorrendo a trilha do ingênuo, caem a maioria das vezes e por si mesmas no arabesco, o que só é alcançado por aqueles romances, quando muito, no fim, quando os comerciantes falidos arranjam de novo dinheiro e crédito, todo pobre-diabo consegue comer, os amáveis patifes tornam-se honestos e as mocinhas decaídas recuperam a virtude.

As *Confessions* de Rousseau são, a meu ver, um romance primoroso; já a *Heloísa* é um romance apenas medíocre.

Envio-lhe aqui a autobiografia de um homem célebre que você, tanto

20) Romancista (1689-1761) considerado o iniciador do moderno romance inglês.
21) Romance de F. Burney (1782).
22) *O vigário de Wakefield* (1766), romance de O. Goldsmith.
23) Trata-se, como veremos a seguir, das famosas *Confissões* de Rousseau. Dele será também mencionado o romance *A nova Heloísa*.

quanto sei, ainda não conhece: as *Memórias*, de Gibbon. É um livro infinitamente cultivado e infinitamente engraçado. Um livro que virá a seu encontro, e, de fato, é o romance cômico que nele encontramos, quase inteiramente pronto. Seus olhos enxergarão através da dignidade desse período histórico, tão claramente quanto você o poderia desejar, o inglês, o *gentleman*, o virtuose, o erudito, o solteirão, o elegante do bom-tom, em seu gracioso e completo ridículo. Pode-se certamente examinar muitos livros ruins e muitos homens insignificantes sem que se encontre assim amontoado tanto material para um bom riso.[24]

*

Depois de Antonio ter lido esta epístola, Camilla começou a louvar a bondade e a indulgência das mulheres, pois Amalia não considerava humilhante acatar tamanha doutrinação; as mulheres seriam, em geral, um modelo de modéstia, ao acolher pacientemente a seriedade dos homens e — o que ainda diz mais — permanecer sérias por sua vez, chegando mesmo a ter fé em sua natureza artística. "Se você entende esta fé como modéstia", acrescentou Lothario, "esta condição prévia de uma excelência que nós mesmos ainda não possuímos, mas de cujo ser e dignidade nós começamos a suspeitar, então ela bem poderia ser o mais seguro fundamento de toda nobre formação para mulheres de mérito." Camilla perguntou se entre os homens, por acaso, este papel seria desempenhado pelo orgulho e pelo autocontentamento; na medida em que, na maior parte das vezes, quanto mais cada um deles se considera único tanto menos é capaz de compreender o que pretende o outro. Antonio a interrompeu com a observação de que esperava, para o bem da humanidade, que aquela fé não fosse tão necessária quanto pretendia Lothario; pois seria extremamente rara. "No mais das vezes", disse ele, "as mulheres consideram, até onde pude observar, a arte, a Antiguidade, a filosofia e coisas do gênero tradições sem fundamento, preconceitos de que os homens se persuadem entre si para passar o tempo."

Marcus anunciou que faria algumas observações sobre Goethe. "Outra vez, portanto, a caracterização de um poeta vivo?", perguntou Antonio. "Você encontrará a resposta a sua censura no próprio ensaio",

24) Neste ponto se encerra a parte da *Conversa* publicada no quinto caderno da *Athenäum*; a continuação aparece no caderno subseqüente, sexto e último da existência da revista.

retrucou Marcus, e começou a ler.

Ensaio sobre as diferenças de estilo entre as obras juvenis e tardias de Goethe

A universalidade de Goethe tem-se tornado para mim cada vez mais óbvia, quando observo a maneira múltipla pela qual suas obras atuam sobre poetas e amantes da arte poética. Um aspira ao ideal da *Ifigênia* ou do *Tasso*[25], o outro faz seu estilo fácil e contudo único das canções plenas de naturalidade e dos atraentes dramalhetes; este se deleita com a forma bela e ingênua do *Hermann*, aquele é completamente encantado pelo entusiasmo do *Fausto*. No que tange a mim, o *Meister* permanece a mais compreensível suma para abranger, com os olhos, toda a extensão desta diversidade como que reunida, unificada em um ponto central.

O poeta pode seguir seu gosto particular, e no amador isso passa despercebido, por um certo tempo. O conhecedor, entretanto, e quem quiser obter conhecimento, deve sentir a ânsia de compreender o próprio poeta, isto é: perscrutar a história de seu espírito, o quanto for possível. Este esforço, todavia, tem de permanecer apenas uma tentativa, porque na história da arte apenas uma totalidade explica e esclarece a outra. É impossível compreender uma parte por si mesma; ou seja, é insensato querer examiná-la apenas na particularidade. O todo, entretanto, ainda não está acabado; e portanto qualquer conhecimento deste tipo continua aproximado e incompleto. Mas não podemos, nem devemos, renunciar completamente à ânsia pelo todo, quando esta aproximação, este trabalho fragmentário é um componente essencial para a formação do artista.

Tanto mais lugar terá esta incompletude necessária no exame de um poeta cujo percurso ainda não se encerrou. O que não é, em absoluto, um

25) Cronologia das obras de Goethe citadas: *Prometeu*, ode de 1772 (há também um fragmento de drama); *Goetz de Berlichingen*, drama, *Sofrimentos do jovem Werther*, romance, *Clavigo*, peça teatral, todos de 1774; *Claudine de Villabella*, de 1775; *Ifigênia*, de 1779; *O triunfo da sensibilidade*, de 1784; do mesmo ano é a *Dedicatória*, introdução para uma epopéia religiosa não concluida; *Egmont*, de 1787; *Torquato Tasso*, de 1789; de 1795 a 1797 aparecem os volumes do *Wilhelm Meister*; *Hermann e Dorotéia*, de 1797; o primeiro *Fausto* é de 1800 — mas sua versão primitiva, o *Urfaust*, remonta a 1773.

argumento contra a tentativa em si mesma. Devemos esforçar-nos para compreender, enquanto artista, até mesmo o artista que nos é contemporâneo, o que só pode ocorrer daquela maneira; e, se o fizermos, teremos de julgá-lo como se no momento da apreciação ele já fosse para nós, de certo modo, uma figura do passado. Seria contudo indigno que renunciássemos a comunicar o resultado de nossa séria investigação, por sabermos que a insensatez da plebe, como sempre, interpretará mal e deturpará de variadas maneiras esta comunicação. Devemos supor que existam outros indivíduos que anseiem por um conhecimento profundo daquele poeta com nossa mesma seriedade e que portanto a saibam correta.

Não encontrarão com facilidade outro autor cujas primeiras e últimas obras sejam tão notavelmente diferentes quanto neste caso. Trata-se da mais aguda oposição entre todo o ímpeto do entusiasmo juvenil e a madurez de uma formação plenamente acabada. Esta diferença, porém, não se mostra apenas nas concepções e maneiras de pensar mas também no modo de exposição e nas formas, e por seu caráter artístico possui uma certa semelhança, seja com o que entendemos na pintura como as diferentes fases de um mestre, seja com a progressão de um desenvolvimento ascendente através de reorganizações e transformações, como a percebemos na história da arte e da poesia antigas.

Quem estiver de algum modo familiarizado com as obras do artista, e com atenção meditar sobre elas, poderá ainda observar com facilidade um período intermediário entre esses dois notáveis extremos. Em vez de caracterizar genericamente estas três fases, o que só ofereceria uma imagem imprecisa, prefiro mencionar as obras que me parecem, após madura reflexão, as que melhor representam o caráter de seus respectivos períodos.

Do primeiro período menciono o *Goetz von Berlichingen*; *Tasso*, do segundo; e *Hermann e Dorothea*, do terceiro. Obras, todas as três, no mais pleno sentido da palavra, de uma objetividade maior e melhor do que a de muitas outras da mesma época.

Irei examiná-las, brevemente, no que tange à variedade de estilo do artista, e na mesma intenção acrescentarei alguns comentários sobre as obras restantes.

No *Werther* anuncia-se a purificação de todo acidental na apresentação, que se encaminha com segurança e precisão para sua meta e para o essencial, o artista futuro. É composto, aliás, de pormenores impressionantes; mas o todo parece-me muito aquém da força com que no Goetz

o bravo cavaleiro dos tempos góticos nos é assestado diante dos olhos e da força pela qual nos é imposta, até ao excesso, a ausência de forma — que entretanto, e justamente por isso, depois vira forma outra vez, ao menos em parte. Assim, mesmo o maneirismo da apresentação possui um certo charme, e o todo é incomparavelmente menos antiquado que o *Werther*. Mas até neste último há algo de eternamente jovem que sobressai, isolado, do circundante. É a grandiosa visão da natureza, não só na quietude mas também na passionalidade. São prenúncios do *Fausto*, e deveria ter sido possível vaticinar a seriedade do futuro naturalista através desses derramamentos de poeta.

Não era meu objetivo classificar todas as produções do poeta, mas apenas indicar os momentos mais significativos na progressão de sua arte. Deixo portanto a seu critério a decisão quanto a inserir o *Fausto* nesse primeiro estilo, por sua forma gótica, que é tão favorável à força ingênua e à espirituosidade expressiva de uma poesia viril, pela inclinação ao trágico, ou por outros indícios e afinidades. É certo, porém, que este grande fragmento não representa apenas o característico de uma fase, como as três obras mencionadas, mas antes revela todo o espírito do poeta de modo insuperado desde então; excetuando-se o caso particular do *Meister*, que neste aspecto é o oposto do *Fausto*, e sobre o qual nada mais será dito aqui, além de que está entre o que de mais grandioso a força do homem já poetou.

No *Clavigo*, e noutros produtos menos importantes do primeiro estilo, o que me parece mais digno de nota é como o poeta já soube, tão cedo, restringir-se com precisão e rigor a um determinado fim, a um objeto de gosto previamente selecionado.

Gostaria de considerar a *Ifigênia* como a transição do primeiro para o segundo estilo.

O característico no *Tasso* é o espírito de reflexão e harmonia; ou seja, tudo vem relacionado a um ideal de vida e cultivo harmônicos, e até mesmo a desarmonia é mantida dentro de uma tonalidade harmônica. A intensa suavidade de uma natureza inteiramente musical ainda não foi exposta pelos modernos com tanta profundidade engenhosa. Tudo ali é antítese e música, e o sorriso delicado da mais elegante sociabilidade paira sobre o quadro tranqüilo, que parece, ao fim como no princípio, espelhar-se em sua própria beleza. Os vícios de um virtuose mimado ainda precisavam aparecer, mas se mostram quase amáveis, na mais bela guirlanda de poesia. O todo sobrevoa a atmosfera de relações afetadas e

distorcidas da classe aristocrática, e o mistério do desenlace só se justifica do ponto de vista em que o intelectual e o arbitrário dominam, e o sentimento quase emudece. Em todos estes atributos acho o *Egmont* semelhante a essa obra, ou dessemelhante de um modo tão simétrico que um parece fazer par com o outro. O espírito de Egmont também espelha o universo, e os outros são apenas um reflexo desta luz. Também aqui uma bela natureza sucumbe ao eterno poder do intelecto. Só que o intelecto em *Egmont* tem uma nuance mais odiosa, enquanto o egoísmo do herói, em contrapartida, é muito mais nobre e gentil que o de Tasso. Neste a desproporção é de origem, está em seu modo de sentir; os outros possuem tal unidade interior que apenas o estrangeiro pode arrancá-los das altas esferas. No *Egmont*, ao contrário, toda dissonância é inserida nos personagens secundários. O destino da pequena Clara nos dilacera, e do lamento de Brakenburg — débil eco de uma dissonância — pouco falta para que quiséssemos fugir. Ao menos ele passa; a pequena Clara está viva em *Egmont* — os outros são meros instrumentos de representação. Só Egmont vive por si mesmo uma vida mais elevada; em sua alma tudo é harmônico. Até mesmo a dor se funde em música, até a trágica catástrofe provoca uma impressão suave.

Das mais leves e frescas florações em *Claudine de Villabella* emana o mesmo belo espírito que está presente nessas duas peças. Através da mais notável recomposição, o encanto sensual de Crugantino, no qual o poeta já havia antes amorosamente representado a vida romântica de um alegre vagabundo, é aqui transfigurado em graça espiritual e alçado, da atmosfera grosseira, para o mais puro éter.

É desta época a maioria dos esboços e estudos para o palco. Uma instrutiva seqüência de experimentos em dramaturgia, na qual o método e os preceitos do procedimento artístico são muitas vezes mais importantes do que um resultado isolado. Mesmo o *Egmont* é composto segundo as idéias que tinha o poeta a respeito das peças romanas de Shakespeare. E até no *Tasso* ele terá talvez pensado no único drama alemão que é uma obra inteiramente do intelecto (ainda que não do intelecto dramático, justamente), o *Nathan*, de Lessing. Isto não seria mais surpreendente do que se o *Meister* — que todos os artistas terão sempre de estudar — tivesse sido, em certo sentido e de acordo com sua gênese material, um estudo a partir de romances, romances que diante de um exame rigoroso não passariam por obras, tomados isoladamente, nem por um gênero, no conjunto.

— Este é o caráter da verdadeira imitação, sem o que uma obra mal pode ser uma obra de arte! O modelo, para o artista, é apenas estímulo e meio para individuar os pensamentos daquilo que pretende criar. Poetar como Goethe o faz chama-se poetar segundo idéias: no mesmo sentido de Platão, quando exigia que se vivesse segundo idéias.

Também o *Triunfo da Sensibilidade* ultrapassa em muito a Gozzi, superando-o quanto à ironia.

Deixo a vocês o encargo de classificar *Os anos de aprendizado de Wilhelm Meister* como quiserem. Na artística sociabilidade, na elaboração do intelecto, que dão o tom do segundo estilo, não faltam reminiscências do primeiro, e em toda parte se faz sentir, como pano de fundo, o espírito clássico que caracteriza o terceiro período.

Este espírito clássico não reside meramente no exterior; pois, se não me engano, até mesmo no *Reineke Fuchs* a singularidade do tom, que o artista tomou dos antigos, acompanha a tendência da forma.

A linguagem, a métrica, a forma, a semelhança de locução e a igualdade de visão, sem falar no colorido e na vestimenta geralmente mediterrâneos, o tom suave e tranqüilo, o estilo antiquado, a ironia da reflexão, fazem das elegias, epístolas, dos epigramas e idílios um ciclo, como que uma família de poemas. Faríamos bem em tomá-los e observá-los como um todo e, em certo sentido, como uma só obra.

Muito da atração e do encanto desses poemas está em sua bela individualidade, que aí se exterioriza e como que se deixa comunicar. A forma clássica só a torna ainda mais picante.

Nos produtos do primeiro estilo, o subjetivo e o objetivo estão inteiramente misturados. Nas obras do segundo período, a execução é objetiva, no mais alto grau. Mas o que possuem de real interesse, o espírito de harmonia e reflexão, denuncia sua relação com uma individualidade precisa. No terceiro período, já encontramos uma absoluta separação entre ambos, pois *Hermann e Dorothea* é completamente objetivo. Pelo que possui de íntimo e verdadeiro poderia parecer um retorno à juventude espiritual, uma reunificação da última etapa com a força e o calor da primeira. Mas aqui a naturalidade não é uma efusão natural, e sim popularidade intencional visando o efeito exterior. Neste poema encontro todo o ideário que outros buscam somente na *Ifigênia*.

Minha intenção não poderia ser a de ordenar todas as obras do artista num esquema de sua progressão. Para indicá-lo através de um exemplo, observo apenas que *Prometeus* e a *Dedicatória*, parecem-me dignos de

figurar ao lado das maiores obras do mestre. Nos poemas avulsos, em geral, cada um tem facilidade em preferir o que acha interessante. Mas não há como desejar uma forma mais feliz para as opiniões cheias de nobreza que neles estão expressas, e o verdadeiro conhecedor deveria estar em condições de, partindo de uma única dessas peças, adivinhar a elevação atingida por todas.

Apenas sobre o *Meister* preciso dizer ainda algumas palavras. Nele, três qualidades parecem-me as maiores e mais admiráveis. Em primeiro lugar, a individualidade, que irrompe em diferentes raios e é partilhada entre muitos personagens. Depois, o espírito da Antiguidade, que se reconhece em toda parte sob os envoltórios modernos, quando estes são examinados mais de perto. Esta grande combinação inaugura uma perspectiva inteiramente nova e ilimitada daquela que parece ser a mais alta tarefa de toda arte poética — a harmonia do clássico e do romântico. Terceira: que essa obra una e indivisível seja entretanto, em certo sentido, uma obra dupla. Talvez expresse com mais clareza o que penso, dizendo que esta obra é feita duas vezes, em dois momentos criadores, a partir de duas idéias. A primeira era apenas a de fazer um romance de artista; mas então, subitamente, a obra tornou-se, surpreendida pela tendência de seu gênero, muito maior que seu propósito inicial: imiscuiu-se nela a doutrina do cultivo da arte de viver, que se tornou o gênio do todo. Uma duplicidade tão acentuada quanto esta é visível nas duas obras de arte mais abrangentes — artística e intelectualmente — no terreno da arte romântica, o *Hamlet* e o *Dom Quixote*. Mas Cervantes e Shakespeare tiveram, cada um, o seu ápice, do qual acabaram efetivamente decaindo. Na verdade, como cada uma de suas obras é um novo indivíduo e cria um gênero para si, são os únicos com os quais a universalidade de Goethe permite comparação. O modo de Shakespeare transformar seu material não é desprovido de semelhança com o proceder de Goethe no tratamento do ideal de uma forma. E Cervantes também adotava formas individuais como modelos. Mas só a arte de Goethe é inteiramente progressiva, e mesmo se a época dos dois foi mais propícia, não lhes sendo imposto que sua grandeza permanecesse desconhecida e solitária: pelo menos neste aspecto a de agora também não deixa de ter seus meios e fundamentos.

Goethe purificou-se, em seu longo percurso, das efusões do ímpeto inicial, sempre possíveis numa época ainda tosca, em parte, e parcialmente já deformada, cercada por todos os lados de prosa e falsas tendências, até uma elevação da arte que abarca, pela primeira vez, toda a poesia dos

antigos e dos modernos e que contém a semente de um eterno progresso.

O espírito, que está agora ativo, também deve tomar esta direção, e podemos esperar das naturezas que se tornem capazes de poesia, que continuem a poetar segundo idéias. Se aspirarem incansavelmente pelo melhor, segundo o modelo de Goethe, em ensaios e obras de todos os tipos; se tentarem fazer suas a tendência universal, as máximas progressivas desse artista, que ainda são passíveis da aplicação mais variada; se preferirem, como ele, a segurança do intelecto ao brilho dos apenas engenhosos: então aquela semente não deixará de germinar, Goethe não terá o mesmo destino de Cervantes e Shakespeare, e será o líder e fundador de uma nova poesia. Para nós e a posteridade — e de uma outra maneira — o que Dante foi para a Idade Média.

*

ANDREA — Alegra-me que nesse ensaio seja afinal pronunciada a que me parece, justamente, a mais alta questão sobre a arte da poesia, a da unificação dos antigos com os modernos: sob quais condições ela seria possível, em que medida seria conveniente. Tentemos chegar ao cerne deste problema!

LUDOVIKO — Eu protestaria contra as restrições e votaria pela unificação incondicionada. O espírito da poesia é apenas um e sempre o mesmo.

LOTHARIO — Quanto ao espírito, sem dúvida! Mas gostaria de aplicar aqui a distinção entre espírito e letra. O que você apresentou ou apenas indicou em seu discurso sobre a mitologia é, se quiser, o espírito da poesia. E decerto não poderia estar contrário a que eu tomasse o metro, até mesmo os personagens, a trama e o que disso depende, como sendo apenas a letra. No espírito pode haver lugar para essa sua união incondicionada dos antigos e modernos, e para isto nosso amigo nos chamou a atenção. Mas na letra da poesia o caso é outro. O ritmo antigo e a rima metrificada, por exemplo, continuam em eterna oposição. Não há meio-termo entre ambos.

ANDREA — Neste sentido, tenho com freqüência observado que o tratamento dos personagens e das paixões é pura e semplesmente distinto, nos antigos e nos modernos. Nos primeiros, são pensados idealmente e

realizados plasticamente. Nos segundos, ou bem o personagem é, efetivamente, histórico, ou bem é construído como se o fosse; e a execução, por outro lado, é mais pitoresca, à maneira de um retrato.

ANTONIO — Então vocês precisam incluir a dicção, que no fundo deveria ser o centro de toda letra, dentro do espírito da poesia: o que é bastante supreendente. Pois mesmo que também aqui esse dualismo universal se manifeste em extremos, e no conjunto o caráter sensorial da linguagem antiga se oponha decididamente ao caráter abstrato da nossa, ainda assim existem vários pontos de passagem de uma esfera à outra; e não vejo por que não poderia haver muitos outros mais, ainda que fosse impossível uma unificação completa.

LUDOVIKO — E eu não vejo por que nos detemos apenas na palavra, na letra da letra, e não devemos, só para agradá-lo, reconhecer que a linguagem seja, dentre todos os recursos do espírito da poesia, o que lhe está mais próximo. A linguagem, entendida originariamente como idêntica à alegoria, é a primeira ferramenta espontânea da magia.

LOTHARIO — Encontramos em Dante, Shakespeare e outros grandes, passagens e expressões que, examinadas em si mesmas, já transmitem todo caráter da mais elevada unicidade; estão mais próximas do espírito do autor do que seria possível a qualquer outro órgão da poesia.

ANTONIO — Eu só tenho a criticar, no ensaio sobre Goethe, que os julgamentos nele contidos são expressos de modo algo demasiado categórico. Bem pode haver gente por aí que tenha opinião totalmente diferente, quanto a um ou outro ponto.

MARCUS — Confesso de boa vontade que só disse o que era de meu parecer, de acordo com a absoluta seriedade de minha investigação e segundo aquelas máximas da arte e da cultura sobre as quais estamos, no conjunto, de acordo.

ANTONIO — Esta concordância pode muito bem ser apenas relativa.

MARCUS — Seja o que for. Um verdadeiro juízo artístico, você há de me conceder, uma visão instruída e inteiramente acabada de uma obra é sempre um fato crítico, por assim dizer. Mas também apenas um fato, e justamente por isso é um esforço vazio querer motivá-lo; pois seria preciso que o próprio motivo contivesse um novo fato, ou uma determinação mais precisa do primeiro. Mesmo quanto a sua eficácia exterior, nada resta senão mostrar que dominamos a ciência sem a qual o juízo de arte não seria possível, mas que já é tão pouco ela própria que a vemos, demasiadas vezes, subsistir ao lado do oposto absoluto de toda arte e todo

juízo de excelência. Entre amigos é melhor que não se fale em provas de competência. E, afinal, a única pretensão que resta a toda comunicação de um juízo artístico — mesmo a mais artificiosamente preparada — é o convite a que cada um tente apreender sua própria impressão em total clareza e determiná-la com igual rigor, e depois que se dê ao trabalho de refletir se está de acordo com cada uma das impressões que lhe forem transmitidas, para só então aceitá-las, de boa vontade e livremente.

ANTONIO — E se não concordamos, no fim isto quer dizer: eu gosto do que é doce. Não, diz o outro, pelo contrário, eu prefiro o amargo.

LOTHARIO — Talvez seja deste jeito, quanto a muitos detalhes menores; e contudo um saber das coisas da arte continua bastante possível. Se aquela concepção histórica estivesse completamente realizada e conseguisse estabelecer os princípios da poesia, no mesmo caminho tentado por nosso amigo filósofo, a arte poética obteria um fundamento não desprovido de firmeza ou envergadura.

MARCUS — Não se esqueça do modelo, que é tão essencial para orientar-nos no presente e, ao mesmo tempo, para lembrar-nos sempre de que devemos nos alçar à altura do passado e contradizê-lo em um futuro melhor. Vamos manter ao menos aquela base inicial, e permaneçamos fiéis ao modelo.

LOTHARIO — Uma nobre decisão, à qual nada se pode retrucar. E neste caminho continuaremos certamente avançando no aprendizado de nos compreendermos uns aos outros quanto ao essencial.

ANTONIO — Portanto, tudo o que nos resta desejar é a capacidade de encontrarmos idéias de poemas em nós mesmos, e depois a tão elogiada faculdade de poetar segundo idéias.

LUDOVIKO — Você acha impossível, por acaso, que se construa *a priori* os poemas futuros?

ANTONIO — Mostre-me idéias de poemas, e eu garanto que lhe mostro essa faculdade.

LOTHARIO — No sentido em que está dizendo, você pode ter razão em enxergar nisto uma impossibilidade. Mas minha experiência ensinou-me o contrário. Posso dizer que algumas vezes o resultado tem correspondido a minhas expectativas quanto a um poema, o que neste ou naquele campo da arte pode ser mesmo possível, ou simplesmente necessário.

ANDREA — Se você possui esse talento, então poderá também me dizer se podemos esperar, para algum dia, novas tragédias antigas.

LOTHARIO — Agrada-me que você tenha, seriamente ou não, dirigido a mim este desafio, de modo que eu possa contribuir com algo de meu próprio ponto de vista para esta reunião, e não apenas opinar sobre a opinião dos outros. Quando os mistérios e a mitologia estiverem rejuvenescidos pelo espírito da física, será possível compor tragédias que incluam tudo do antigo e que entretanto, através de seu significado, capturem o sentido da época. Nelas seriam permitidas — e até mesmo recomendadas — uma maior extensão e uma maior multiplicidade de formas externas, mais ou menos como de fato ocorreu em tantos subgêneros e derivados bastardos da tragédia antiga.

MARCUS — Tercetos e hexâmetros podem ser compostos de maneira excelente em nossa língua. Mas temo que a métrica do coro seja uma dificuldade insuperável.

CAMILLA — Por que o conteúdo deve ser inteiramente mitológico e não histórico?

LOTHARIO — Porque exigimos de uma temática histórica o tratamento moderno do personagem, que pura e simplesmente contradiz o espírito da Antiguidade. O artista seria obrigado a deturpar, de uma maneira ou de outra, a tragédia antiga ou a tragédia romântica.

CAMILLA — Então espero que você inclua a Níobe entre as temáticas mitológicas.

MARCUS — Eu já pediria um Prometeu.

ANTONIO — E eu sugeriria, modestamente, a velha fábula de Apolo e Marsyas[26], que me parece bem adequada ao momento. Ou, melhor dizendo, para ela é sempre o momento, em toda literatura bem redigida.

26) Marsyas julgava-se um flautista superior até ao próprio deus Apolo. O deus o derrota em duelo musical; depois, o escalpela.

OUTROS FRAGMENTOS*

* ABREVIATURAS UTILIZADAS:
L = *Lyceum der schoenen Kuenste*, 1797.
A = *Athenaeum*, 1798.
I = "Ideen", fragmentos publicados na *Athenaeum* em 1800.

L 4 Es gibt so viel Poesie, und doch ist nichts seltner als ein Poem! Das macht die Menge von poetischen Skizzen, Studien, Fragmenten, Tendenzen, Ruinen und Materialien.

L 9 Witz ist unbedingt geselliger Geist, oder fragmentarische Genialität.

L 12 In dem, was man Philosophie der Kunst nennt, fehlt gewöhnlich eins von beiden; entweder die Philosophie oder die Kunst.

L 21 Wie ein Kind eigentlich eine Sache ist, die ein Mensch werden will: so ist auch das Gedicht nur ein Naturding, welches ein Kunstwerk werden will.

L 23 In jeden guten Gedicht muß alles Absicht, und alles Instinkt sein. Dadurch wird es idealisch.

L 26 Die Romane sind die sokratischen Dialoge unserer Zeit. In diese liberale Form hat sich die Lebensweisheit von der Schulweisheit geflüchtet.

L 27 Ein Kritiker ist ein Leser, der wiederkäut. Er sollte also mehr als einen Magen haben.

L 33 Eins von beiden ist fast immer herrschende Neigung jedes Schriftstellers: entweder manches nicht zu sagen, was durchaus gesagt werden müßte, oder vieles zu sagen, was durchaus nicht gesagt zu werden brauchte. Das erste ist die

L 4 Há tanta poesia, e no entanto nada é mais raro que um poema! E isto inclui a enorme quantidade de esboços poéticos, estudos, fragmentos, tendências, ruínas e materiais.

L 9 Espirituosidade é espírito social incondicionado ou gênio fragmentário.

L 12 Naquilo que chamamos de filosofia da arte costuma faltar um dos dois: a filosofia ou a arte.

L 21 Assim como uma criança é na verdade alguém que se tornará um homem, um poema é apenas um produto da natureza que se tornará obra de arte.

L 23 Em todo bom poema é preciso que tudo seja intenção e tudo instinto. Por isso ele se torna ideal.

L 26 Os romances são os diálogos socráticos de nosso tempo. Nesta forma liberal a sabedoria de vida refugiou-se da sabedoria escolar.

L 27 Um crítico é um leitor que rumina. Ele deve, portanto, ter mais de um estômago.

L 33 Uma das duas é, quase sempre, a inclinação dominante de todo escritor: não dizer muitas coisas que deveriam ser ditas ou dizer tantas outras que não seria preciso dizer. A primeira é o pecado original das naturezas sintéticas; a

Erbsünde der synthetischen Naturen, das letzte der analytischen.

L 37 Um über einen Gegenstand gut schreiben zu können, muß man sich nicht mehr für ihn interessieren; der Gedanke, den man mit Besonnenheit ausdrücken soll, muß schon gänzlich vorbei sein, einen nicht mehr eigentlich beschäftigen. Solange der Künstler erfindet und begeistert ist, befindet er sich für die Mittellung wenigstens in einem illiberalen Zustande. Er wird dann alles sagen wollen; welches eine falsche Tendenz junger Genies, oder ein richtiges Vorurteil alter Stümper ist. Dadurch verkennt er den Wert und die Würde der Selbstbeschränkung, die doch für den Künstler wie für den Menschen das Erste und das Letzte, das Notwendigste und das Höchste ist. Das Notwendigste: denn überall, wo man sich nicht selbst beschränkt, beschränkt einen die Welt, wodurch man ein Knecht wird. Das Höchste: denn man kann sich nur in den Punkten und an den Seiten selbst beschränken, wo man unendliche Kraft hat, Selbstschöpfung und Selbstvernichtung. Selbst ein freundschaftliches Gespräch, was nicht in jedem Augenblick frei abbrechen kann, aus unbedingter Willkür, hat etwas Illiberales. Ein Schriftsteller aber, der sich rein ausreden will und kann, der nichts für sich behält und alles sagen mag, was er weiß, ist sehr zu beklagen. Nur vor drei Fehlern hat man sich zu hüten. Was unbedingte Willkür, und sonach Unvernunft oder Übervernunft scheint und scheinen soll, muß dennoch im Grunde auch wieder schlechthin notwendig und vernünftig sein; sonst wird die Laune Eigensinn, es entsteht Illiberalität, und aus Selbstbeschränkung wird Selbstvernichtung. Zweitens: man muß mit der Selbstbeschränkung nicht zu sehr eilen und erst Selbstschöpfung, der Erfindung und Begeisterung Raum lassen, bis sie fertig ist. Drittens: man muß die Selbstbeschränkung nicht übertreiben.

segunda, o das analíticas.

L 37 Para se poder escrever bem sobre alguma coisa, é preciso que ela não nos interesse mais; o pensamento que se deve expressar seriamente tem de ser algo do passado, que na verdade já não nos ocupe. Enquanto o artista estiver inspirado e entusiasmado, encontrar-se-á num estado no mínimo iliberal para a comunicação. Quererá dizer tudo — o que no gênio imaturo é um mau hábito ou então um preconceito adequado a ignorantes maduros. Assim negligenciará o valor e a dignidade da autolimitação, que no entanto é, para o artista como para o homem, alfa e ômega, o mais necessário e o mais elevado. O mais necessário, pois onde não nos limitamos a nós mesmos é o mundo que irá nos limitar: e assim nos tornaremos escravos. O mais elevado, pois só podemos nos limitar a nós mesmos nos pontos e nos aspectos em que possuímos uma força infinita de autocriação e auto-aniquilamento. Até um diálogo amigável que não possa ser interrompido a todo momento por uma decisão incondicionada tem algo de iliberal. E um escritor que sempre se encontra um pretexto, que nada guarda para si e tudo quer dizer, é bastante lastimável. Quanto a três erros, apenas, devemos nos precaver. O que parece e deve parecer livre-arbítrio, e assim irracional ou para além da razão, tem de, no fundo, ser pura e simplesmente racional e necessário; do contrário o capricho se torna obstinação, surge a iliberalidade, e da autolimitação vem o auto-aniquilamento. Segundo: não devemos nos precipitar na autolimitação, deixando primeiro espaço para a autocriação, a invenção e o entusiasmo, até que chegue o momento. Terceiro: não se deve exagerar em matéria de autolimitação.

L 42 Die Philosophie ist die eigentliche Heimat der Ironie, welche man logische Schönheit definieren möchte: denn überall, wo in mundlichen oder geschriebenen Gesprächen, und nur nicht ganz systematisch philosophiert wird, soll man Ironie leisten und fordern; und sogar die Stoiker hielten die Urbanität für eine Tugend. Freilich gibts auch eine rhetorische Ironie, welche sparsam gebraucht, vortreffliche Wirkung tut, besonders im Polemischen; doch ist sie gegen die erhabne Urbanität der Sokratischen Muse, was die Pracht der glänzendsten Kunstrede gegen eine alte Tragödie in hohem Stil. Die Poesie allein kann sich auch von dieser Seite bis zur Höhe der Philosophie erheben und ist nicht auf ironische Stellen begründet, wie die Rhetorik. Es gibt alte und moderne Gedichte, die durchgängig im ganzen und überall den göttlichen Hauch der Ironie atmen. Es lebt in ihnen eine wirklich transzendentale Buffonerie. Im Innern die Stimmung, welche alles übersieht, und sich über aller Bedingte unendlich erhebt, auch über eigne Kunst, Tugend oder Genialität: im Äußern, in der Ausführung die mimische Manier eines gewöhnlichen guten italienischen Buffo.

L 47 Wer etwas Unendliches will, der weiß nicht, was er will. Aber umkehren läßt sich dieser Satz nicht.

L 55 Ein recht freier und gebildeter Mensch müßte sich selbst nach Belieben philosophisch oder philologisch, kritisch oder poetisch, historisch oder rhetorisch, antik oder modern stimmen können, ganz willkürlich, wie man ein Instrument stimmt, zu jeder Zeit, und in jedem Grade.

L 61 Streng genommen ist der Begriff eines wissenschaftlichen Gedichts wohl so widersinnig, wie der einer dichterischen Wissenschaft.

L 42 A filosofia é a verdadeira pátria da ironia, que se poderia definir como beleza lógica: pois sempre que não se filosofa de maneira inteiramente sistemática, seja em linguagem escrita ou falada, devemos exigir a ironia e aceitá-la; mesmo os estóicos consideravam a urbanidade uma virtude. É verdade que existe também uma ironia retórica, que produz excelente efeito quando empregada com parcimônia, especialmente na polêmica; mas ela está para a sublime urbanidade da musa socrática assim como o fausto da mais brilhante retórica está para uma antiga tragédia em grande estilo. Somente a poesia consegue elevar-se desse plano até a altura da filosofia e não é fundada em bases irônicas, como a retórica. Existem poemas antigos e modernos que respiram inteiramente, em todas as suas partes, do divino sopro da ironia. Neles vive uma bufonaria realmente transcendental. No interior, a disposição que tudo abrange e se eleva infinitamente para além de todo o condicionamento, para além até mesmo de sua própria arte, virtude ou genialidade; no exterior, na execução, o estilo mímico de um bufão italiano competente.[1]

L 47 Quem quer algo de infinito não sabe o que quer. Mas não se pode inverter a afirmação.

L 55 Um homem autenticamente livre e cultivado teria de poder se afinar à vontade com o filosófico ou o filológico, o crítico ou o poético, o histórico ou o retórico, o antigo ou o moderno, de maneira totalmente arbitrária, como se afina um instrumento, em qualquer tempo e em qualquer grau.

L 61 A rigor, o conceito de um poema científico é tão contraditório quanto o de uma ciência poética.

L 73 Was in gewöhnlichen guten oder vortrefflichen Übersetzungen verloren geht, ist grade das Beste.

L 75 Noten sind philologische Epigramme; Übersetzungen philologische Mimen; manche Kommentare, wo der Text nur Anstoß oder Nicht-Ich ist, philologische Idyllen.

L 79 Zur Popularität gelangen deutsche Schriften durch einen großen Namen, oder durch Persönlichkeiten, oder durch gute Bekanntschaft, oder durch Anstrengung, oder durch mäßige Unsittlichkeit, oder durch vollendete Unverständlichkeit, oder durch harmonische Plattheit, oder durch vielseitige Langweiligkeit, oder durch beständiges Streben nach dem Unbedingten.

L 85 Jeder rechtliche Autor schreibt für niemand, oder für alle. Wer schreibt, damit ihn diese und jene lesen mögen, verdient, daß er nicht gelesen werde.

L 89 Sollte es nicht überflüssig sein, mehr als einen Roman zu schreiben, wenn der Künstler nicht etwa ein neuer Mensch geworden ist? — Offenbar gehören nicht selten alle Romane eines Autors zusammen, und sind gewissermaßen nur ein Roman.

L 90 Witz ist eine Explosion von gebundnem Geist.

L 98 Folgendes sind allgemeingültige Grundgesetze der schriftstellerischen Mitteilung: 1) Man muß etwas haben, was mitgeteilt werden soll; 2) man muß jemand haben, dem mans mitteilen wollen darf; 3) man muß es wirklich mitteilen, mit ihm teilen können, nicht bloß sich äußern,

L 73 O que de hábito se perde em traduções boas, ou mesmo ótimas, é justamente o melhor.[2]

L 75 Notas são epigramas filológicos; traduções são mímicas filológicas; muitos comentários, em que o texto é apenas o não-eu, um pretexto inicial, são idílios filológicos.

L 79 Os textos alemães chegam à popularidade graças a um nome importante, ou graças a personalidades, ou a conhecer as pessoas certas, ou pelo cansaço, pela imoralidade moderada, pela completa incompreensibilidade, pela superficialidade harmoniosa, pela monotonia variada, ou através de uma contínua aspiração pelo incondicionado.

L 85 Todo autor honesto escreve para todos ou para ninguém. Quem escreve para que este ou aquele o leia merece não ser lido.

L 89 Não seria supérfluo escrever mais de um romance, quando o artista ainda não se tornou algo como um novo homem? Não é raro, pelo visto, que todos os romances de um autor pertençam a um mesmo grupo e sejam, em certa medida, apenas um romance.

L 90 Espirituosidade é uma explosão de espírito agrilhoado.

L 98 Os princípios universalmente válidos da comunicação literária são os seguintes: 1) devemos ter algo que precise ser comunicado; 2) devemos ter alguém a quem possamos comunicá-lo; 3) devemos realmente comunicar, partilhá-lo com esse alguém, e não apenas exprimir-nos a nós mesmos.

allein; sonst wäre es treffender, zu schweigen.

L 100 Die Poesie des einen heißt die philosophische; die des andern die philologische; die des dritten die rhetorische, usw. Welches ist denn nun die poetische Poesie?

L 101 Affektation entspringt nicht sowohl aus dem Bestreben, neu, als aus der Furcht, alt zu sein.

L 102 Alles beurteilen zu wollen, ist eine große Verirrung oder eine kleine Sünde.

L 112 Der analytische Schriftsteller beobachtet den Leser, wie er ist; danach macht er seinen Kalkül, legt seine Maschinen an, um den gehörigen Effekt auf ihn zu machen. Der synthetische Schriftsteller konstruiert und schafft sich einen Leser, wie er sein soll; er denkt sich denselben nicht ruhend und tot, sondern lebendig und entgegenwirkend. Er läßt das, was er erfunden hat, vor seinen Augen stufenweise werden, oder er lockt ihn, es selbst zu erfinden. Er will keine bestimmte Wirkung auf ihn machen, sondern er tritt mit ihm in das heilige Verhältnis der innigsten Symphilosophie oder Sympoesie.

L 117 Poesie kann nur durch Poesie kritisiert werden. Ein Kunsturteil, welches nicht selbst ein Kunstwerk ist, entweder im Stoff, als Darstellung des notwendigen Eindrucks in seinem Werden, oder durch eine schöne Form, und einen im Geist der alten römischen Satire liberalen Ton, hat gar kein Bürgerrecht im Reiche der Kunst.

Do contrário seria preferível calar.

L 100 A poesia de um é chamada filosófica; a de outro, filológica; a de um terceiro, retórica, e assim por diante. Qual é, afinal, a poesia poética?

L 101 A afetação nasce não tanto do esforço para ser novo quanto do receio de ser velho.[3]

L 102 A vontade de tudo julgar é um grande deslize: ou um pequeno pecado.

L 112 O escritor analítico observa o leitor, como ele é; a partir disso faz seu cálculo e ajusta sua máquina, para produzir nele o efeito correspondente. O escritor sintético constrói e produz para si um leitor, como ele deveria ser; não o pensa morto e inerte mas vivo e reagente. Faz com que aquilo que inventou lhe surja gradualmente ante os olhos, ou o seduz para que ele mesmo o invente. Não quer produzir sobre o leitor nenhum efeito determinado, mas estabelece com ele o sagrado relacionamento da mais íntima sinfilosofia ou simpoesia.

L 117 Poesia só pode ser criticada por poesia. Um juízo artístico que não é, ele próprio, uma obra de arte, seja em seu tema, enquanto exposição da impressão necessária em seu devir, seja por meio de uma bela forma e um tom liberal no espírito das velhas sátiras romanas, não tem, em absoluto, direito de cidadania no reino da arte.

L 126 Die Römer wußten, daß der Witz ein prophetisches Vermögen ist; sie nannten ihn Nase.

A 7 Ihr verlangt immer neue Gedanken? Tut etwas Neues, so läßt sich etwas Neues darüber sagen.

A 9 Zum Glück wartet die Poesie ebensowenig auf die Theorie als die Tugend auf die Moral, sonst hätten wir fürs erste keine Hoffnung zu einen Gedicht.

A 22 Ein Projekt ist der subjektive Keim eines werdenden Objekts. Ein vollkommnes Projekt müßte zugleich ganz subjektiv und ganz objektiv, ein unteilbares und lebendiges Individuum sein. Seinem Ursprunge nach ganz subjektiv, original, nur grade in diesem Geiste möglich; seinem Charakter nach ganz objektiv, physisch und moralisch notwendig. Der Sinn für Projekte, die man Fragmente aus der Zukunft nennen könnte, ist von dem Sinn für Fragmente aus der Vergangenheit nur durch die Richtung verschieden, die bei ihm progressiv, bei jenen aber regressiv ist. Das Wesentliche ist die Fähigkeit, Gegenstände unmittelbar zugleich zu idealisieren und zu realisieren, zu ergänzen und teilweise in sich auszuführen. Da nun transzendental eben das ist, was auf die Verbindung oder Trennung des Idealen und des Realen Bezug hat: so könnte man wohl sagen, der Sinn für Fragmente und Projekte sei der transzendentale Bestandteil des historischen Geistes.

A 24 Viele Werke der Alten sind Fragmente geworden. Viele Werke der Neuern sind es gleich bei der Entstehung.

A 35 Der Zyniker dürfte eigentlich gar keine Sachen haben: denn alle Sachen die ein Mansch hat, haben ihn doch in

L 126 Os romanos sabiam que a espirituosidade é uma faculdade profética; eles a chamavam de faro.

A 7 Exigis sempre novos pensamentos? Fazei algo de novo, e algo de novo se dirá a respeito.[4]

A 9 Felizmente a poesia espera tão pouco da teoria quanto a virtude espera da moral, do contrário não se teria, para começar, nenhuma esperança de um poema.[5]

A 22 Um projeto é o embrião subjetivo de um objeto em gestação. Um projeto perfeito teria de ser, a um só tempo, inteiramente subjetivo e objetivo, um vivo e indivisível indivíduo. Por sua origem, totalmente subjetivo, original, e possível apenas justamente dentro desse espírito; em seu caráter, totalmente objetivo, física e moralmente necessário. A tendência para projetos — que poderiam ser chamados fragmentos de futuro — difere da tendência para fragmentos do passado somente em sua orientação, que é progressiva em uma e regressiva na outra. O essencial é a capacidade de, direta ou simultameamente, idealizar objetos, realizá-los, completá-los, executá-los parcialmente em nós mesmos. Posto que transcendental é justamente o que se refere à união ou separação do ideal e do real, poder-se-ia dizer que a tendência para fragmentos e projetos é a componente transcendental do espírito histórico.

A 24 Muitas obras dos antigos acabaram como fragmentos. Muitas obras dos modernos já nascem assim.

A 35 Na verdade o cínico não deveria possuir nada; pois tudo o que um homem possui acaba em certo sentido por possuí-lo.

gewissen Sinne wieder. Es kommt also nur darauf an, die Sachen so zu haben, als ob man sie nicht hätte. Noch künstlicher und noch zynischer ists aber, die Sachen so nicht zu haben, als ob man sie hätte.

A 40 Noten zu einen Gedicht sind wie anatomische Vorlesungen über einen Braten.

A 41 Die welche Profession davon gemacht, den Kant zu erklären, waren entweder solche, denen es an einem Organ fehlte, um sich von den Gegenständen über die Kant geschrieben hat, einige Notiz zu verschaffen; oder solche, die nur das kleine Unglück hatten, niemand zu verstehen als sich selbst; oder solche, die sich noch verworrener ausdrückten als er.

A 44 Jede philosophische Rezension sollte zugleich Philosophie der Rezensionen sein.

A 52 Es gibt eine eigne Gattung Manschen, bei denen die Begeistrung der Langenweile die erste Regung der Philosophie ist.

A 53 Es ist gleich tödlich für den Geist, ein System zu haben, und keins zu haben. Er wird sich also wohl entschließen müssen, beides zu verbinden.

A 56 Da die Philosophie jetzt alles, was ihr vorkommt, kritisiert, so wäre eine Kritik der Philosophie nichts als eine gerechte Repressalie.

A 63 Jeder ungebildete Mensch ist die Karikatur von sich selbst.

Trata-se portanto apenas de possuir as coisas como se não as possuíssemos. Há, porém, ainda mais arte e cinismo em não possuir as coisas como se as possuíssemos.[6]

A 40 Anotações para um poema são como lições de anatomia sobre um assado.[7]

A 41 Os que da interpretação de Kant fizeram uma profissão foram: ou aqueles a quem faltava um órgão que lhes proporcionasse suas próprias informações a respeito dos objetos sobre os quais Kant escreveu; ou aqueles que tiveram apenas a pequena infelicidade de não compreender a ninguém exceto a si mesmos; ou aqueles que se expressavam de uma forma ainda mais confusa do que ele.

A 44 Toda recensão filosófica deveria ser, ao mesmo tempo, filosofia de toda recensão.

A 52 Existe um gênero específico de homens para quem o entusiasmo do aborrecimento é o primeiro acesso da filosofia.

A 53 É igualmente mortal para o espírito ter um sistema ou não ter sistema algum. Ele terá portanto de se decidir por uma combinação de ambos.

A 56 Já que agora a filosofia critica tudo o que lhe aparece pela frente, uma crítica da filosofia não seria nada além de uma justa represália.

A 63 Todo homem não-cultivado é a caricatura de si mesmo.[8]

A 75 Die formale Logik und die empirische Psychologie sind philosophische Grotesken. Denn das Interessante einer Arithmetik der vier Spezies oder einer Experimentalphysik des Geistes kann doch nur in dem Kontrast der Form und des Stoffs liegen.

A 83 Der Satz des Widerspruchs ist auch nicht einmal das Prinzip der Analyse, nämlich der absoluten, die allein den Namen verdient, der chemischen Dekomposition eines Individuums in seine schlechthin einfachen Elemente.

A 90 Der Gegenstand der Historie ist das Wirklichwerden alles dessen, was praktisch notwendig ist.

A 96 Wer nicht um der Philosophie willen philosophiert, sondern die Philosophie als Mittel braucht, ist ein Sophist.

A 99 Bei den Ausdrücken Seine Philosophie, Meine Philosophie, erinnert man sich immer an die Worte im Nathan: "Wem eignet Gott? Was ist das für ein Gott, der einem Menschen eignet?"

A 100 Poetischer Schein ist Spiel der Vorstellungen, und Spiel ist Schein von Handlungen.

A 101 Was in der Poesie geschieht, geschieht nie, oder immer. Sonst ist es keine rechte Poesie. Man darf nicht glauben sollen, daß es jetzt wirklich geschehe.

A 108 Schön ist, was zugleich reizend und erhaben ist.

A 75 A lógica formal e a psicologia empírica são farsas filosóficas. Pois o interesse de uma aritmética das quatro operações ou de uma física experimental do espírito só pode residir no contraste entre forma e conteúdo.

A 83 O princípio de contradição não é sequer o princípio da análise mas sim o da absoluta — a única que merece este nome — decomposição química de um indivíduo em seus elementos mais simples.

A 90 O objeto da história é a realização de tudo aquilo que é necessário na prática.[9]

A 96 Quem não filosofa por amor à filosofia, utiliza-a como instrumento, é um sofista.

A 99 Quando das expressões — sua filosofia, minha filosofia —, lembramo-nos sempre das palavras no *Nathan*: "Deus de quem? Que Deus é este, que pertence a um homem?"

A 100 Aparência poética é jogo de representação, e jogo é aparência de ação.

A 101 O que acontece na poesia acontece sempre ou não acontece nunca. Senão não é poesia. Não se deve acreditar que é agora que acontece.[10]

A 108 Belo: aquilo que é, simultaneamente, atraente e sublime.

A 116 Die romantische Poesie ist eine progressive Universalpoesie. Ihre Bestimmung ist nicht bloß, alle getrennten Gattungen der Poesie wieder zu vereinigen und die Poesie mit der Philosophie und Rhetorik in Berührung zu setzen. Sie will und soll auch Poesie und Prosa, Genialität und Kritik, Kunstpoesie und Naturpoesie bald mischen, bald verschmelzen, die Poesie lebendig und gesellig und das Leben und die Gesellschaft poetisch machen, den Witz poetisieren und die Formen der Kunst mit gediegnem Bildungsstoff jeder Art anfüllen und sättigen und durch die Schwingungen des Humors beseelen. Sie umfaßt alles, was nur poetisch ist, vom größten wieder mehrere Systeme in sich enthaltenden Systeme der Kunst bis zu dem Seufzer, dem Kuß, den das dichtende Kind aushaucht in kunstlosen Gesang. Sie kann sich so in das Dargestellte verlieren, daß man glauben möchte, poetische Individuen jeder Art zu charakterisieren, sei ihr Eins und Alles; und doch gibt es noch keine Form, die so dazu gemacht wäre, den Geist des Autors vollständig auszudrücken: so daß manche Künstler, die nur auch einen Roman schreiben wollten, von ungefähr sich selbst dargestellt haben. Nur sie kann gleich den Epos ein Spiegel der ganzen umgebenden Welt, ein Bild des Zeitalters werden. Und doch kann auch sie am meisten zwischen dem Dargestellten und dem Darstellenden, frei von allem realen und idealen Interesse, auf den Flügeln der poetischen Reflexion in der Mitte schweben, diese Reflexion immer wieder potenzieren und wie in einer endlosen Reihe von Spiegeln vervielfachen. Sie ist der höchsten und der allseitigsten Bildung fähig; nicht bloß von innen heraus, sondern auch von außen hinein; indem sie jedem, was ein Ganzes in ihren Produkten sein soll, alle Teile ähnlich organisiert, wodurch ihr die Aussicht auf eine grenzenlos wachsende Klassizität eröffnet wird. Die romantische Poesie ist unter den Künsten, was der Witz der Philosophie, und die Gesellschaft, Umgang, Freundschaft und Liebe im Leben ist. Andre Dichtarten sind fertig und können nun vollständig zergliedert werden. Die romantische Dichtart ist noch im Werden; ja das ist ihr

A 116 A poesia romântica é uma poesia universal progressiva. Sua determinação não é apenas a de reunificar todos os gêneros separados da poesia e estabelecer um contato da poesia com a filosofia e a retórica. Ela também quer, e deve, fundir às vezes, às vezes misturar, poesia e prosa, genialidade e crítica, poesia artística e poesia natural, tornar a poesia sociável e viva, fazer poéticas a vida e a sociedade, poetizar a espirituosidade, preencher e saturar as formas da arte com toda espécie de cultura maciça, animando-as com as vibrações do humor. Ela abrange tudo em que está o poético, desde os maiores sistemas da arte — que em si contém vários outros — até o suspiro, o beijo que a criança poetante exala em canção singela. E pode se perder tanto, na descrição, que nos provoca a crença de que tudo para ela se resumiria em caracterizar indivíduos poéticos de todos os tipos; no entanto, ainda não existe uma forma feita de modo que se possa expressar completamente o espírito do autor: por isso, muitos artistas que queriam escrever um romance acabaram, por acaso, descrevendo a si mesmos. Somente a poesia pode se tornar, como a epopéia, um espelho do inteiro mundo circundante, um retrato da época. E contudo pode também, no mais das vezes, pairar suspensa nas asas da reflexão poética, eqüidistante do que é exposto e daquele que expõe, livre de qualquer interesse real ou ideal, e potenciar continuamente essa reflexão, multiplicá-la como em uma infinita série de espelhos. É capaz de propiciar a formação mais elevada e universal, não apenas de dentro para fora mas também do exterior para o interior; assim, em cada totalidade que deva se formar de seus produtos, ela organiza cada uma das partes de modo similar, sendo-lhe com isso aberta a perspectiva de uma classicidade ilimitada e crescente. A poesia romântica está para as outras artes assim como a espirituosidade está para a filosofia, como a sociedade, as relações, a amizade e o amor estão para a vida. Outros gêneros poéticos já estão prontos, podem ser completamente dissecados. O gênero da poesia romântica ainda está em evolução — esta, aliás, é sua verdadeira essência, estar sempre em eterno desenvolvimento, nunca acabado. Nenhu-

eigentliches Wesen, daß sie ewig nur werden, nie vollendet sein kann. Sie kann durch keine Theorie erschöpft werden, und nur eine divinatorische Kritik dürfte es wagen, ihr Ideal charakterisieren zu wollen. Sie allein ist unendlich, wie sie allein frei ist und das als ihr erstes Gesetz anerkennt, daß die Willkür des Dichters kein Gesetz über sich leide. Die romantische Dichtart ist die einzige, die mehr als Art und gleichsam die Dichtkunst selbst ist: denn in einem gewissen Sinn ist oder soll alle Poesie romantisch sein.

A 117 Werke, deren Ideal für den Künstler nicht ebensoviel lebendige Realität und gleichsam Persönlichkeit hat, wie die Geliebte oder der Freund, blieben besser ungeschrieben. Wenigstens Kunstwerke werden es gewiß nicht.

A 137 Es gibt eine materiale, enthusiastische Rhetorik, die unendlich weit erhaben ist über den sophistischen Mißbrauch der Philosophie, die deklamatorische Stilübung, die angewandte Poesie, die improvisierte Politik, welche man mit demselben Namen zu bezeichnen pflegt. Ihre Bestimmung ist, die Philosophie praktisch zu realisieren, und die praktische Unphilosophie und Antiphilosophie nicht bloß dialektisch zu besiegen, sondern real zu vernichten. Rousseau und Fichte verbieten auch denen, die nicht glauben, wo sie nicht sehen, die Ideal für chimärisch zu halten.

A 139 Aus dem romantischen Gesichtspunkt haben auch die Abarten der Poesie, selbst die exzentrischen und monströsen, ihren Wert, als Materialien und Vorübungen der Universalität, wenn nur irgend etwas drin ist, wenn sie nur original sind.

ma teoria o esgota, e apenas uma crítica divinatória estaria autorizada a ousar uma caracterização de seu ideal. Só ele é infinito, só ele é livre, e reconhece, como sua lei primeira, que o arbítrio do poeta não estará sujeito a nenhuma lei. A poesia romântica é o único gênero que é, mais do que um gênero, como que a própria arte poética: pois num certo sentido toda poesia é, ou deveria ser, romântica.

A 117 Obras cujo ideal não tem, para o artista, tanta realidade de vida e tanta personalidade quanto a amada ou o amigo estarão melhor se não forem escritas. É certo, pelo menos, que não se tornarão obras de arte.

A 137 Existe uma retórica material, entusiástica, que é infinitamente mais sublime que o mau uso sofístico da filosofia, o exercício de estilo declamatório, a poesia aplicada, a política improvisada, e que se costuma indicar com o mesmo nome. Seu propósito é realizar praticamente a filosofia e não apenas superar dialeticamente a antifilosofia e a afilosofia práticas, mas realmente exterminá-las. Rousseau e Fichte proíbem àqueles que só acreditam no que vêem de tomar este ideal por quimérico.

A 139 Do ponto de vista romântico, mesmo os gêneros bastardos, excêntricos e monstruosos têm seu valor, enquanto matéria-prima e exercícios preliminares da universalidade, se — ao menos — neles houver alguma coisa, se ao menos forem originais. [11]

A 147 Klassisch zu leben und das Altertun praktisch in sich zu realisieren, ist der Gipfel und das Ziel der Philologie. Sollte dies ohne allen Zynismus möglich sein?

A 151 Jeder hat noch in den Alten gefunden, was er brauchte oder wünschte; vorzüglich sich selbst.

A 172 Man kann sagen, daß es ein charakteristisches Kennzeichen des dichtenden Genies ist, viel mehr zu wissen, als es weiß, daß es weiß.

A 173 Im Stil des echten Dichters ist nichts Schmuck, alles notwendige Hieroglyphe.

A 206 Ein Fragment muß gleich einem kleinen Kunstwerke von der umgebenden Welt ganz abgesondert und in sich selbst vollendet sein wie ein Igel.

A 208 Es gibt Tage, wo man sehr glücklich gestimmt ist und leicht neue Entwürfe machen, sie aber ebensowenig mitteilen, als wirklich etwas hervorbringen kann. Nicht Gedanken sind es; nur Seelen von Gedanken.

A 216 Die Französische Revolution, Fichtes Wissenschaftslehre und Goethes Meister sind die größten Tendenzen des Zeitalters. Wer an dieser Zusammenstellung Anstoß nimmt, wem keine Revolution wichtig scheinen kann, die nicht laut und materiell ist, der hat sich noch nicht auf den hohen weiten Standpunkt der Geschichte der Menschheit erhoben. Selbst in unsern dürftigen Kulturgeschichten, die meistens einer mit fortlaufendem Kommentar begleiteten

A 147 Viver classicamente, realizar praticamente a Antigüidade em si mesmo, é o ápice e o objetivo da filologia. Será que isso é possível sem algum cinismo?

A 151 Cada um encontrou nos antigos o que desejava ou precisava, principalmente a si mesmo.

A 172 Pode-se dizer que um traço característico do gênio poético é saber muito mais do que ele sabe que sabe.[12]

A 173 No estilo do poeta genuíno nada é enfeite, tudo hieróglifo necessário.[13]

A 206 É preciso que um fragmento seja como uma pequena obra de arte, inteiramente isolado do mundo circundante e completo em si mesmo, como um ouriço.

A 208 Há dias em que estamos numa disposição muito favorável, com facilidade fazemos novos projetos; mas não os comunicamos, e tampouco conseguimos levá-los efetivamente adiante. Eles não são pensamentos: apenas almas de pensamentos.[14]

A 216 A revolução francesa, a doutrina da ciência de Fichte e o *Meister* de Goethe são as maiores tendências da época. Quem se escandaliza com essa lista não vê importância em nenhuma revolução que não seja ruidosa e material, ainda não se alçou a uma perspectiva ampla e elevada da história da humanidade. Mesmo na parca história de nossa cultura — que na maior parte das vezes se assemelha a comentários ininterruptos de acompanhamento a um punhado de varian-

Variantensammlung, wozu der klassische Text verlorenging, gleichen, spielt manches kleine Buch, von dem die lärmende Menge zu seiner Zeit nicht viel Notiz nahm, eine größere Rolle als alles, was diese trieb.

A 250 Wer Phantasie oder Pathos oder mimisches Talent hat, müßte die Poesie lernen können, wie jedes andre Mechanische. Phantasie ist zugleich Begeistrung und Einbildung; Pathos ist Seele und Leidenschaft; Mimik ist Blick und Ausdruck.

A 256 Der Grundirrtum der sophistischen Ästhetik ist der, die Schönheit bloß für einen gegebnen Gegenstand, für ein psychologisches Phänomen zu halten. Sie ist freilich nicht bloß der leere Gedanke von etwas, was hervorgebracht werden soll, sondern zugleich die Sache selbst, eine der ursprünglichen Handlungsweisen des menschlichen Geistes; nicht bloß eine notwendige Fiktion, sondern auch ein Faktum, nämlich ein ewiges transzendentales.

A 263 Echte Mystik ist Moral in der höchsten Dignität.

A 275 Sie jammern immer, die deutschen Autoren schrieben nur für einen so kleinen Kreis, ja nur für sich selbst untereinander. Das ist recht gut. Dadurch wird die deutsche Literatur immer mehr Geist und Charakter bekommen. Und unterdessen kann vielleicht ein Publikum entstehen.

A 283 Wer sucht, wird zweifeln. Das Genie sagt aber so dreist und sicher, was es in sich vorgehn sieht, weil es nicht in seiner Darstellung und also auch die Darstellung nicht in ihm befangen ist, sondern seine Betrachtung und das Betrachtete frei zusammenzustimmen, zu einem Werke

tes de um texto clássico perdido — muitos livrinhos, aos quais a turba barulhenta de seu tempo não deu muita atenção, desempenham um papel de maior destaque do que tudo que as turbas jamais fizeram.

A 250 Quem possui fantasia, ou *pathos*, ou talento para a mímica, deveria ser capaz de aprender poesia, como a qualquer outra arte mecânica. Fantasia é, simultaneamente, entusiasmo e imaginação; *pathos* é alma e paixão; mímica é olhar e expressão.

A 256 O erro fundamental da estética sofística é considerar a beleza meramente enquanto objeto dado, enquanto fenômeno psicológico. Está claro que ela não é apenas o pensamento vazio de algo que deva ser produzido mas também a própria coisa, um dos procedimentos originais do espírito humano; um fato e não apenas uma ficção necessária, quer dizer: um eterno transcendental.

A 263 A mística genuína é moral na mais alta dignidade.

A 275 Sempre se lamenta que os autores alemães escrevam para um círculo tão pequeno que, com freqüência, acabem por escrever apenas uns para os outros. Isso é muito bom. Dessa forma a literatura alemã terá cada vez mais caráter e espírito. Entrementes, talvez possa até surgir um público.

A 283 Quem busca, duvida. O gênio, porém, diz de maneira tão segura e atrevida o que ele vê que lhe passa por dentro porque sua descrição não é parcial; sua observação e seu objeto parecem se harmonizar livremente, e livremente se unificar em uma obra. Quando falamos do mundo exterior, quando

frei sich zu vereinigen scheinen. Wenn wir von der Außenwelt sprechen, wenn wir wirklich Gegenstände schildern, so verfahren wir wie das Genie. Ohne Genialität existierten wir alle überhaupt nicht. Genie ist zu allem nötig. Was man aber gewöhnlich Genie nennt, ist Genie des Genies.

A 288 Wir sind dem Aufwachen nah, wenn wir träumen, daß wir träumen.

A 308 Der Denker braucht grade ein solches Licht wie der Maler: hell, ohne unmittelbaren Sonnenschein oder blendende Reflexe, und, wo möglich, von oben herab.

A 324 Alle Gattungen sind gut, sagt Voltaire, ausgenommen die langweilige Gattung. Aber welches ist denn nun die langweilige Gattung? Sie mag größer sein als alle andern, und viele Wege mögen dahin führen. Der kürzeste ist wohl, wenn ein Werk nicht weiß, zu welcher Gattung es gehören will oder soll. Sollte Voltaire diesen Weg nie gegangen sein?

A 343 Wenn man ein interessantes philosophisches Phänomen und dabei ein ausgezeichneter Schriftsteller ist, so kann man sicher auf den Ruhm eines großen Philosophen rechnen. Oft erhält man ihn auch ohne die letzte Bedingung.

A 350 Keine Poesie, keine Wirklichkeit. So wie es trotz aller Sinne ohne Phantasie keine Außenwelt gibt, so auch mit allem Sinn ohne Gemüt keine Geisterwelt. Wer nur Sinn hat, sieht keinen Menschen, sondern bloß Menschliches: dem Zauberstabe des Gemüts allein tut sich alles auf. Es setzt Menschen und ergreift sie; es schaut an wie das Auge,

descrevemos um objeto real, procedemos como o gênio. Sem genialidade, nós todos não existiríamos de modo algum. O gênio é necessário a todos. O que se chama habitualmente de gênio é antes o gênio do gênio.[15]

A 288 Quando sonhamos que sonhamos, estamos próximos do despertar.[16]

A 308 O pensador necessita exatamente da mesma luz que o pintor: clara, sem reflexos ofuscantes ou incidência direta do sol e — se possível — de cima para baixo.

A 324 Todos os gêneros são bons, diz Voltaire, com exceção do gênero monótono. Mas, então, qual é o gênero monótono? Ele pode ser mais vasto que todos os outros, muitos caminhos a ele podem conduzir. O mais curto apresenta-se, seguramente, quando uma obra não sabe a que gênero pertence ou deve pertencer. Teria Voltaire jamais seguido essa trilha?

A 343 Quando se é um fenômeno filosófico interessante, e além disso um excelente escritor, pode-se contar com a reputação de grande filósofo. Freqüentemente se chega a tanto mesmo sem ter sido satisfeita a última condição.

A 350 Sem poesia, nada de realidade. Assim como, apesar de todos os sentidos, não há mundo exterior sem fantasia, também não há mundo espiritual sem a mente, mesmo com todos os sentidos. Aquele que tem apenas sentidos vê o meramente humano mas nenhum homem: tudo é feito somente para a varinha mágica da mente. É ela que põe os homens e os capta;

ohne sich seiner mathematischen Operation bewußt zu sein.

A 366 Verstand ist mechanischer, Witz ist chemischer, Genie ist organischer Geist.

A 404 Zur Philologie muß man geboren sein, wie zur Poesie und zur Philosophie. Es gibt keinen Philologen ohne Philologie in der ursprünglichsten Bedeutung des Worts, ohne grammatisches Interesse. Philologie ist ein logischer Affekt, das Seitenstück der Philosophie, Enthusiasmus für chemische Erkenntnis: denn die Grammatik ist doch nur der philosophische Teil der universellen Scheidungs — und Verbindungskunst. Durch die kunstmäßige Ausbildung jenes Sinns entsteht die Kritik, deren Stoff nur das Klassische und schlechthin Ewige sein kann, was nie ganz verstanden werden mag: sonst würden die Philologen, an deren meisten man die gewöhnlichsten und sichersten Merkmale der unwissenschaftlichen Virtuosität wahrnimmt, ihre Geschicklichkeit ebenso gern an jedem andern Stoff zeigen als an den Werken des Altertums, für das sie in der Regel weder Interesse noch Sinn haben. Doch ist diese notwendige Beschränktheit um so weniger zu tadeln oder zu beklagen, da auch hier die künstlerische Vollendung allein zur Wissenschaft führen, und die bloß formelle Philologie einer materialen Altertumslehre und einer humanen Geschichte der Menschheit nähern muß. Besser als eine sogenannte Anwendung der Philosophie auf die Philologie im gewöhnlichen Stil derer, welche die Wissenschaften mehr kompilieren als kombinieren. Die einzige Art, die Philosophie auf die Philologie oder, welches noch weit nötiger ist, die Philologie auf die Philosophie anzuwenden, ist, wenn man zugleich Philolog und Philosoph ist. Doch auch ohne das kann die philologische Kunst ihre Ansprüche behaupten. Sich ausschließlich der Entwicklung eines ursprünglichen Triebes zu widmen, ist

contempla, como o olho, inconsciente de sua operação matemática.[16]

A 366 O intelecto é mecânico. A espirituosidade é química. O gênio é espírito orgânico.

A 404 É preciso se ter nascido para a filologia, como para a poesia e a filosofia. Não há filólogos sem filologia no mais originário sentido do termo, sem interesse gramático. Filologia é uma paixão lógica que forma par com a filosofia, é o entusiasmo pelo conhecimento químico: pois a gramática é apenas o ramo filosófico da arte da composição e decomposição universais. Através do desenvolvimento artístico desta inclinação surge a crítica, cujo tema só pode ser o clássico, o pura e simplesmente eterno, que nunca será inteiramente compeendido; do contrário os filólogos — que demonstram, em sua maioria, os traços mais comuns e seguros da virtuosidade não-científica — teriam igual prazer em dedicar sua habilidade a qualquer outro assunto que não as obras dos antigos, e ocorre que eles estão desprovidos, em regra, de tal interesse ou inclinação. Mas esta limitação necessária não deve ser censurada ou lamentada, pois também aqui é somente a perfeição artística que conduz à ciência e deve aproximar a filologia meramente formal de uma doutrina material da Antigüidade e de uma história humana da humanidade. O que é preferível a uma suposta aplicação da filosofia à filologia, no estilo habitual daqueles que mais compilam do que propriamente combinam as ciências. O único modo de aplicar a filosofia à filologia, ou então, o que é muito mais necessário ainda, de aplicar a filologia à filosofia, é sermos, ao mesmo tempo, filólogos e filósofos. Mas mesmo se não for este o caso, a arte filológica pode afirmar seus direitos. Dedicar-se exclusivamente ao desenvolvimento de um impulso original, instintivo, é tão digno e sábio quanto o que de melhor e mais elevado encontra o homem para eleger como ocupação de sua vida.

so würdig und so weise, wie das Beste und das Höchste, was der Mansch nur immer zum Geschäft seines Lebens wählen kann.

A 410 Alltäglichkeit, Ökonomie ist das notwendige Supplement aller nicht schlechthin universellen Naturen. Oft verliert sich das Talent und die Bildung ganz in diesem umgebenden Element.

A 412 Ideale, die sich für unerreichbar halten, sind eben darum nicht Ideale, sondern mathematische Phantome des bloß mechanischen Denkens. Wer Sinn fürs Unendliche hat und weiß, was er damit will, sieht in ihm das Produkt sich ewig scheidender und mischender Kräfte, denkt sich seine Ideale wenigstens chemisch und sagt, wenn er sich entschieden ausdrückt, lauter Widersprüche. So weit scheint die Philosophie des Zeitalters gekommen zu sein; nicht aber die Philosophie der Philosophie: denn auch chemische Idealisten haben doch nicht selten nur ein einseitiges mathematisches Ideal des Philosophierens. Ihre Thesen darübelr sind ganz wahr, d. h. philosophisch: aber die Antithesen dazu fehlen. Eine Physik der Philosophie scheint noch nicht an der Zeit zu sein, und nur der vollendete Geist könnte Ideale organisch denken.

A 441 Liberal ist, wer von allen Seiten und nach allen Richtungen wie von selbst frei ist und in seiner ganzen Menschheit wirkt; wer alles, was handelt, ist und wird, nach dem Maß seiner Kraft heilig halt, und an allem Leben Anteil nimmt, ohne sich durch beschränkte Ansichten zum Haß oder zur Geringschätzung desselben verführen zu lassen.

I 2 Ein Geistlicher ist, wer nur im Unsichtbaren lebt, für wen alles Sichtbare nur die Wahrheit einer Allegorie hat.

A 410 Cotidiano, economia: o suplemento necessário de todas as naturezas que não são pura e simplesmente universais. Com freqüência o talento e a cultura perdem-se por inteiro nesse elemento circundante.

A 412 Ideais considerados inatingíveis não são, justamente por isso, ideais mas fantasmagorias matemáticas do pensamento meramente mecânico. Quem possui vocação para o infinito e sabe o que esperar disso, o vê como o produto de forças que eternamente se associam e dissociam; concebe seu ideal quimicamente, pelo menos; e sua fala, quando tenta se expressar com firmeza, é repleta de contradições. A filosofia de nossa época parece ter chegado a tal ponto, mas não a filosofia da filosofia. Pois mesmo idealistas químicos têm, não raro, apenas um ideal unilateralmente matemático do filosofar. Suas teses a respeito são de todo verdadeiras, quer dizer: filosóficas; mas faltam-lhes as antíteses correspondentes. Parece que ainda não chegou o momento de uma física da filosofia, e a verdade é que só o espírito acabado poderia conceber ideais de forma orgânica.

A 441 Liberal é quem, de todos os lados e em todas as direções, é livre, por si mesmo, e atua em sua inteira humanidade; quem considera sagrado tudo com que lida, segundo a medida de sua força, e com toda vida simpatiza sem incorrer — levado por opiniões estreitas — no ódio ou no menosprezo.

I 2 Um sacerdote é quem vive apenas o invisível, aquele para quem a todo visível corresponde apenas a verdade de uma

I 20 Künstler ist ein jeder, dem es Ziel und Mitte des Daseins ist, seinen Sinn zu bilden.

I 21 Es ist der Menschheit eigen, daß sie sich über die Menschheit erheben muß.

I 23 Tugend ist zur Energie gewordne Vernunft.

I 28 Der Mensch ist ein schaffender Rückblick der Natur auf sich selbst.

I 69 Ironie ist klares Bewußtsein der ewigen Agilität, des unendlich vollen Chaos.

I 72 Vergeblich sucht ihr in dem, was ihr Ästhetik nennt, die harmonische Fülle der Menschheit, Anfang und Ende der Bildung. Versucht es, die Elemente der Bildung und der Menschheit zu erkennen, und betet sie an, vor allen das Feuer.

I 82 Man lebt nur, insofern man nach seinen eignen Ideen lebt. Die Grundsätze sind nur Mittel, der Beruf ist Zweck an sich.

I 85 Der Kern, das Zentrum der Poesie ist in der Mythologie zu finden, und in den Mysterien der Alten. Sättigt das Gefühl des Lebens mit der Idee des Unendlichen, und ihr werdet die Alten verstehen und die Poesie.

alegoria.

I 20 Artista é aquele para quem o meio e o fim da existência é plasmar seu próprio sentido.

I 21 É próprio da humanidade a necessidade de elevar-se acima da humanidade.

I 23 Virtude é razão que se tornou energia.

I 28 O homem é uma retrospecção criadora da natureza em si mesma.

I 69 Ironia é clara consciência da eterna agilidade, do caos completo e infinito.

I 72 Inutilmente procurais naquilo que é chamado de estética a plenitude harmônica da humanidade, o princípio e o fim da cultura. Tentai reconhecer os elementos da cultura, da humanidade, e adorai-os, o fogo antes de todos.

I 82 Vivemos apenas na medida em que vivemos segundo nossas próprias idéias. Os princípios são meios somente; o fim é a vocação em si mesma.

I 85 O âmago, o centro, da poesia encontra-se na mitologia e nos mistérios dos antigos. Saciai o sentimento da vida na idéia do infinito e compreendereis os antigos e a poesia.

I 86 Schön ist, was uns an die Natur erinnert und also das Gefühl der unendlichen Lebensfülle anregt. Die Natur ist organisch und die höchste Schönheit daher ewig und immer vegetabilisch, und das gleiche gilt auch von der Moral und der Liebe.

I 96 Alle Philosophie ist Idealismus, und es gibt keinen wahren Realismus als den der Poesie. Aber Poesie und Philosophie sind nur Extreme. Sagt man nun: einige sind schlechthin Idealisten, andre entschieden Realisten, so ist das eine sehr wahre Bemerkung. Anders ausgedrückt heißt es: es gibt noch keine durchaus gebildete Menschen, es gibt noch keine Religion.

I 99 Willst du ins Innere der Physik dringen, so laß dich einweihen in die Mysterien der Poesie.

I 109 Phantasie und Witz sind Dir Eins und Alles! — deute den lieblichen Schein und mache Ernst aus dem Spiel, so wirst du das Zentrum fassen und die verehrte Kunst in höherm Lichte Wiederfinden.

I 117 Die Philosophie ist eine Ellipse. Das eine Zentrum, dem wir jetzt näher sind, ist das Selbstgesetz der Vernunft. Das andre ist die Idee des Universums, und in diesem berührt sich die Philosophie mit der Religion.

I 128 Mysterien sind weiblich; sie verhüllen sich gern, aber sie wollen doch gesehen und erraten sein.

I 131 Der geheime Sinn des Opfers ist die Vernichtung des Endlichen weil es endlich ist. Um zu zeigen daß es nur

I 86 Belo é o que nos faz lembrar a natureza, e portanto anima a infinita plenitude da vida. A natureza é orgânica, e assim a mais elevada beleza é sempre, eternamente, vegetal. O mesmo também vale para a moral e o amor.

I 96 Toda filosofia é idealismo, e o único verdadeiro realismo é o da poesia. Mas poesia e filosofia são apenas extremos. Diz-se de alguns que são idealistas, pura e simplesmente, e de outros que são realistas decididos — uma observação muito verdadeira. Para expressá-lo de outro modo: ainda não existe um homem inteiramente cultivado, ainda não existe religião.

I 99 Se queres penetrar no íntimo da física, inicia-te nos mistérios da poesia.

I 109 Que fantasia e espirituosidade te sejam uma e todas as coisas! Interpreta a bela aparência e faz do jogo seriedade, então terás aferrado o centro e reencontrarás a arte venerada sob a mais alta luz.

I 117 A filosofia é uma elipse. Um de seus centros, aquele de que agora estamos mais próximos, é a razão autofundante. O outro é a idéia do universo, e nesta a filosofia bordeja a religião.

I 128 Mistérios são como mulheres; ocultam-se com gosto e, no entanto, desejam ser vistos, adivinhados.

I 131 O secreto sentido do sacrifício é a aniquilação do finito, porque finito. Para mostrar que esta é sua única razão de

darum geschieht, muß das Edelste und Schönste gewählt werden; vor allen der Mensch, die Blüte der Erde. Menschenopfer sind die natürlichsten Opfer. Aber der Mensch ist mehr als die Blüte der Erde; er ist vernünftig, und die Vernunft ist frei und selbst nichts anders als ein ewiges Selbstbestimmen ins Unendliche. Also kann der Mensch nur sich selbst opfern, und so tut er auch in dem allgegenwärtigen Heiligtum, von dem der Pöbel nichts sieht. Alle Künstler sind Decier, und ein Künstler werden heißt nichts anders als sich den unterirdischen Gottheiten weihen. In der Begeisterung des Vernichtens offenbart sich zuerst der Sinn göttlicher Schöpfung. Nur in der Mitte des Todes entzündet sich der Blitz des ewigen Lebens.

I 145 Alle Menschen sind etwas lächerlich und grotesk, bloß weil sie Menschen sind; und die Künstler sind wohl auch in dieser Rücksicht doppelte Menschen. So ist es, so war es, und so wird es sein.

I 153 Alle Selbständigkeit ist ursprünglich, ist Originalität, und alle Originalität ist moralisch, ist Originalität des ganzen Menschen. Ohne sie keine Energie der Vernunft und keine Schönheit des Gemüts.

I 155 Ich habe einige Ideen ausgesprochen, die aufs Zentrum deuten, ich habe die Morgenröte begrüßt nach meiner Ansicht, aus meinem Standpunkt. Wer den Weg kennt, tue desgleichen nach seiner Ansicht, aus seinem Standpunkt.

existir, é preciso que seja escolhido o que há de mais belo e nobre; o homem, sobretudo — o precioso fruto da terra. Os sacrifícios humanos são os mais naturais. Mas o homem é mais do que um fruto da terra: ele é racional, e a razão é livre, em si mesma nada senão uma eterna autodeterminação no infinito. Por isso só o homem pode sacrificar a si mesmo, e assim procede no templo onipresente, do qual a plebe nada vê. Todos os artistas são uns Décios[17]; e tornar-se artista significa, tão-somente, consagrar-se às divindades subterrâneas. No entusiasmo do aniquilamento manifesta-se, em primeiro lugar, o sentido da divina criação. Em meio à morte, apenas, acende-se a fagulha da vida eterna.

I 145 Todos os homens são um tanto grotescos e risíveis, pelo simples fato de serem homens; e, também nesse sentido, os artistas são duplamente homens. Assim é, assim foi, e assim será.

I 153 Toda autonomia é originária, é originalidade, e toda originalidade é moral, originalidade do homem integral. Sem ela não há energia da razão, nem beleza de alma.

I 155 Exprimi algumas idéias que se referem ao centro; através de minha visão, segundo meu ponto de vista, saudei a aurora. Quem conhece o caminho, que faça o mesmo em sua visão, seu ponto de vista.

NOTAS

1) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
2) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
3) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
4) Fragmento atribuído a Wilhelm Schlegel.
5) Fragmento atribuído a Wilhelm Schlegel.
6) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
7) Fragmento atribuído a Wilhelm Schlegel.
8) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
9) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
10) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
11) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
12) Fragmento atribuído a Wilhelm Schlegel.
13) Fragmento atribuído a Wilhelm Schlegel.
14) Fragmento atribuído a Wilhelm Schlegel.
15) Fragmento atribuído a Novalis.
16) Fragmento atribuído a Novalis.
16) Fragmento atribuído a Schleiermacher.
17) Décios: família plebéia romana que durante gerações sucessivas sacrificou seus membros à nação.

BIBLIOTECA PÓLEN

ILUMI//URAS

TEOGONIA
Hesíodo

A FARMÁCIA DE PLATÃO
Jacques Derrida

O CONCEITO DE CRÍTICA DE ARTE NO ROMANTISMO ALEMÃO
Walter Benjamin

A EDUCAÇÃO ESTÉTICA DO HOMEM
Friedrich Schiller

SOBRE KANT
Gerard Lébrun

PÓLEN
Novalis

CONTRIBUIÇÃO À HISTÓRIA DA RELIGIÃO E DA FILOSOFIA NA ALEMANHA
Heinrich Heine

OS TRABALHOS E OS DIAS
Hesíodo

POESIA INGÊNUA E SENTIMENTAL
Friedrich Schiller

DA INTERPRETAÇÃO DA NATUREZA E OUTROS ESCRITOS
Denis Diderot