

Conceitos Fundamentais da Poética
Emil Staiger
Tempo Brasileiro – Rio de Janeiro, 1977
Tradução de Celeste Aída Galeão

NOTA DO TRADUTOR

As afirmações de Staiger são ilustradas na maioria das vezes com composições alemãs e gregas. No caso de poesias líricas, em que o clima, como defende o próprio Staiger, é irreproduzível, ou de composições em verso focalizando algum aspecto da métrica, transcrevo no corpo da obra os versos originais e em nota de pé de página limito-me a uma tradução literal, que reflete unicamente o conteúdo.

Da *Ilíada* e da *Odisséia* apresento a tradução de Carlos Alberto Nunes, igualmente em versos como a tradução alemã de que se serve o autor.

As notas numeradas são de Staiger; as notas do tradutor vêm introduzidas por um asterisco.

SUMÁRIO

Introdução.....	13
Estilo Lírico: A Recordação.....	19
Estilo Épico: A Apresentação.....	76
Estilo Dramático: A Tensão.....	119
Da Fundamentação dos Gêneros Poéticos.....	100
Epílogo.....	180

INTRODUÇÃO

Por *Conceitos Fundamentais da Poética* se entendem aqui as noções de épico, lírico, dramático e até certo ponto trágico e cômico — num sentido, porém, que se distingue do comumente usado até agora e que logo de início deverá ser explicado.

De há muito Poética não mais significa ensinamentos práticos para habilitar leigos a escrever corretamente poesia, obras épicas e dramas. Mas um ranço da conceituação mais antiga impregna ainda ensaios de hoje, quando estes parecem ver realizada em modelos de poemas, obras épicas ou dramas, a essência do lírico, épico e dramático. Essa maneira de focar o problema se apresenta como herança da antiguidade. Naqueles tempos, cada gênero literário era representado por um pequeno número de obras. Era lírica toda poesia que se assemelhasse em composição, extensão e principalmente na métrica às criações dos autores líricos considerados clássicos, Alcman, Estesíodoro, Alceu, Safo, Ibico, Anacreonte, Simônides, Baquilides e Píndaro. Os romanos podiam, assim, classificar Horácio como lírico, mas não Catulo, já que este escolhera outros pés métricos. Mas da antiguidade até hoje, os modelos multiplicaram-se indefinidamente. A Poética encontrará, portanto, dificuldades quase insuperáveis, e, caso solucionadas, de muito pouco proveito, se continuar procurando classificar todos os exemplos isolados. A Poética teria — para continuarmos dentro do gênero lírico — que comparar baladas, canções, hinos, odes, sonetos e epigramas entre si, percorrer sua evolução durante um ou dois milênios consecutivos, e descobrir o que há de comum entre essas composições, chegando então, finalmente, a um conceito global do que seria o gênero lírico. Mas um conceito que tenha validade geral será, por outro lado, vazio de significação. Além disso, no momento em que surgir um novo artista lírico com um modelo inédito, o conceito perderá sua validade. Por estas razões, a possibilidade de uma arte poética tem sido muitas vezes contestada. Fala-se das vantagens de se poder seguir "sem preconceitos" as transformações históricas, e despreza-se, assim, todo o tipo de sistematização tornada dogma.

Essa renúncia à Poética é compreensível, enquanto esta mantenha a pretensão de catalogar em compartimentos estanques todas as poesias, composições épicas e dramas existentes. A individualidade de cada poesia exigiria tantas divisões quantas poesias existam — e isso tornaria supérflua qualquer tentativa de ordenação.

Se desacreditamos da possibilidade de determinar a essência da poesia lírica, da composição épica ou do drama, não nos parece, porém, fora de propósito uma definição do lírico, do épico e do dramático.

Usamos, por exemplo, a expressão "drama lírico". "Drama" significa aqui uma composição para o palco e "lírico" refere-se ao tom, que se mostra mais importante na determinação da essência que a "exterioridade da forma dramática". Qual é, aqui, o critério para determinação do gênero?

Quando chamo um drama de lírico, ou um romance de dramático — como Schiller considera o "Hermano e Dorotéia" ¹ — é porque sei o que quer dizer lírico e dramático. Não passo a saber isso, ao me recordar de todas as poesias líricas e de todos os dramas que existem. Essa profusão enorme de obras viria apenas confundir-me. Antes tenho em mim uma idéia do que seja lírico, épico e dramático. Idéia esta que me ocorreu a partir de algum exemplo. O exemplo terá sido, provavelmente, uma obra literária. Mas nem mesmo isso é imprescindível. Posso ter vindo a conhecer a "significação ideal" — para falar como Husserl² — do "lírico" por meio de uma paisagem, e do épico, talvez, por uma leva de emigrantes; uma discussão pode ter-me inculcado o sentido do "dramático". Essas significações mantêm-se firmes; na opinião de Husserl, é absurdo dizer-se que elas oscilam. O valor das obras que

¹ Carta a Goethe de 26 de dezembro de 1797.

² *Logische Untersuchungen* (Investigações Lógicas). 4. ed., Halle, 1928, vol. II, 1, pág. 91 e segs.

tentamos julgar de acordo com esta idéia é que pode variar; uma pode ser mais ou menos lírica, épica ou dramática que a outra. Também os "atos que conferem a significação" podem aparentar caráter dúbio. Todavia, uma vez captada a idéia do "lírico", esta é tão irremovível como a idéia do triângulo ou como a idéia do "vermelho"; é uma idéia objetiva e foge a meu arbítrio.

É verdade que uma idéia pode ser imutável e, apesar disso, falsa. Um daltônico não tem idéia correia do "vermelho". De acordo. Apenas essa questão refere-se exclusivamente à conveniência terminológica. Minha idéia de "vermelho" terá que corresponder ao que se considera no consenso geral como "vermelho". Do contrário, estou usando a palavra erroneamente. Do mesmo modo a idéia de "lírico" tem que corresponder ao que geralmente denomina-se lírico, embora sem um conceito claro. Isso não vem a ser a média do que é chamado de Lírica, de acordo com as características formais. Ao falar de "clima lírico" ("Lyrische Stimmung") ou de "tom lírico", ninguém está pensando num epigrama; mas qualquer pessoa pensa imediatamente em uma canção (Lied). À menção de "serenidade épica" ou de "plenitude épica" não se vai pensar no "Messias" de Klopstock. Evoca-se Homero, e mesmo assim não todo o Homero, em especial, suas passagens primordialmente épicas, e só aos poucos cenas líricas ou dramáticas que se vão acrescentando às primeiras. É a partir de tais exemplos que se terá de elaborar as noções fundamentais dos gêneros poéticos.

Desse ponto de vista, existe sem dúvida uma conexão entre lírico e a Lírica, épico e a Épica, dramático e o Drama. Os exemplos mais típicos do lírico serão encontrados provavelmente na Lírica, os do épico, nas Epopéias. Mas não vamos de antemão concluir que possa existir em parte alguma uma obra que seja puramente lírica, épica ou dramática. Nossos estudos, ao contrário, levam-nos à conclusão de que qualquer obra autêntica participa em diferentes graus e modos dos três gêneros literários, e de que essa diferença de participação vai explicar a grande multiplicidade de tipos já realizados historicamente.

Há razões para aceitarmos sem mais análise essa divisão tripartida em lírico, épico e dramático? Irene Behrens³ prova que essa divisão só apareceu na Alemanha nos fins do século XVIII. E na época não correspondia ainda à nossa idéia de gêneros, mas designava determinados padrões poéticos. Vamos, portanto, deixar essa questão para mais tarde, e aceitar como hipótese de trabalho as expressões já consagradas. Os resultados de nossos estudos incumbem-se de mostrar se poderemos julgar dentro dessa perspectiva todos os tipos de obras poéticas.

Nossos exemplos deveriam em tese provir de toda a literatura mundial. Mas é quase impossível evitar que uma escolha deixe de projetar a situação do observador. Há uma predominância de exemplos gregos e alemães, unicamente por me serem estes mais familiares. Entretanto meu ponto de vista se manifestaria claro mesmo que fossem maiores meus conhecimentos de literatura eslava, nórdica ou não-européia. Teria sido ainda assim, alguém de língua alemã que tomara a si o encargo desses textos. Portanto, há sempre as mesmas limitações, qualquer que seja a alternativa. Naturalmente o prejuízo é menor do que se tratássemos aqui da Poética no sentido antigo. Mas, apesar de todas essas considerações, pode ser que a maneira de encarar aqui os fatos só apresente interesse para as regiões de língua alemã. Não cabe a mim tal decisão.

Formulo, apenas, o pedido de que se deixe o julgamento das partes de que se compõe o livro para o final. Aqui, mais que em qualquer outra situação, cada parte só pode ser totalmente apreendida dentro do contexto do todo. Especialmente alguns conceitos, de início bastante obscuros, como "interioridade", "espírito", "alma", vão definindo-se no decorrer da

³ Die Lebre von der Einteilung der Dichtkunst, Beihefte zur Zeitschrift für romanische Philologie (Teoria da Divisão da Arte Poética, fascículos da Revista de Filologia Românica) 1940.

exposição. Como tais definições tendem sempre a precisar o emprego lingüístico, não deveriam surgir dificuldades sérias a esse respeito.

A intenção deste livro poderia ser o esclarecimento de possíveis dúvidas quanto ao uso da língua, eliminando no futuro dilemas no entendimento do "lírico", do "épico" e do "dramático". Que ele seja considerado como uma propedêutica da Ciência da Literatura, como instrumento que dá ao crítico uma rápida compreensão dos conceitos mais gerais, permitindo assim posteriores estudos especializados sobre a técnica particular, de cada autor. Aspira, também, uma validade independente, já que a questão da essência dos gêneros conduz automaticamente a outra, a questão da essência do homem. Assim, a Poética Fundamental passa a ser uma colaboração da Ciência da Literatura à Antropologia Filosófica. E nesse ponto coincidem ela e o livro *Tempo como Força de Imaginação do Poeta*, editado em 1939 que, baseando-se em poesias de Brentano, Goethe e Gottfried Keller procura elaborar um estudo sobre as possibilidades criativas do homem. Quem se der ao trabalho de comparar a nova obra com a anterior, pode notar com facilidade que parte da terminologia mudou. Antes de mais nada, eu não designaria mais uma existência lírica de "tempo impetuoso", por exemplo. E, mais significativo ainda, só nos *Conceitos Fundamentais* é que se leva a cabo, com o devido rigor, a distinção entre a realidade individual e a essência puramente ideal.

ESTILO LÍRICO: A RECORDAÇÃO

"Wanderers Nachtlied" — "Canção Noturna do Viandante" — é considerada um dos exemplos mais puros de estilo lírico*. Já se escreveu que nos dois primeiros versos,

"Uber allen Gipfeln Ist Ruh..."

é possível ouvir-se o crepúsculo silencioso, no "u" longo e na pausa que se segue;

"In allen Wipfeln Spürest du..."

que a rima "u" para "Ruh" não traduz acalento tão profundo, porque a frase não termina e a voz permanece elevada, o que corresponde ao movimento final das folhas nas árvores. Finalmente que a pausa depois de

"Warte nur, balde..."

é a própria espera, até que no verso final, nas duas últimas palavras prolongadas,

"Ruhest du auch..."

tudo se acalma, inclusive o homem, o mais inquieto dos seres. A estrofe de Verlaine

"Et je m'en vais Au vem mauvais, Qui m'emporte Deçà delà,

Pareil à la

Feuille morte."

leva-nos a considerações semelhantes. O segundo verso soa quase como o primeiro, com uma única diferença, na minha opinião: a nasal se desloca no jogo despreocupado. Quase não se pode considerar as palavras "vais — mauvais, dela — à la" como rimas, pois a língua parece ficar a repetir a mesma vogal em simples balbucios sem significação. A rima em "la", sílaba fugaz, tende a roubar por completo o peso da linguagem. Assim, parece-se ouvir, mesmo, algo desesperadamente lúdico. Já os sons parecem sugerir a disposição da alma criada pela apreciação de tolhas outonais levadas ao vento.

Se podemos confiar em nosso sentimento do verso antigo, o fim da conhecida estrofe sáfica

* "Uber allen Gipfeln / Ist Ruh / In allen Wipfeln / Spürest du / Kaum einen Hauch. / Die Vögelein schweigen im Walde. / Warte nur, balde / Ruhest du auch."

"Sobre todos os cumes / quietude / Em todas as árvores mal percebes / um alento/ Os pássaros emudecem na floresta. / Esperas só um pouco, breve / descansas tu também."

Asteres mèn amphí kálan selánnan no adônico

Laítm' épi kaí gãn

parece fazer-nos ouvir a serenidade clara e prolongada, espalhada sobre terra e mar pela lua cheia.

A análise estilística deleita-se com essas observações. Não podemos opor-nos. Mas o leigo, o simples amigo da poesia, acha-as desagradáveis. Parece que se atribui uma intenção ao poeta quando justamente a falta de intenção é o agradável, e onde qualquer vestígio de intencionalidade é uma dissonância. O conhecedor tem razões para não desprezar o julgamento do amador, pois seu conhecimento só é autêntico, enquanto ele continua também amador. Mas talvez seja possível solucionar a contenda. Seria necessário apenas que o conhecedor reconhecesse que não há aqui onomatopéias. Da épica de Homero conhecem-se vários versos onomatopaicos como o famoso e combatido hexâmetro da tradução alemã de Voss, freqüentemente citado:

"Hurtig mit Donnergewolke entrollte der tückische Marmor." ("Célere rolava com estrondo de trovão o traiçoeiro mármore.")

Ou "Dumpfhin kracht er im Fali" (desencadeia-se em estrépito abafado), que traduz maravilhosamente em alemão o grego.

Ou ainda o verso que descreve a corte amorosa de Calipso a Ulisses:

Aiei dè malakoisi kaí aimylfoisi lógoisi...

Os meios sonoros da língua aqui são aplicados a um acontecimento. Se digo "aplicados a" mostro com isso que a língua e o acontecimento descrito são diversos um do outro. Dizemos, com razão, que a língua "reproduz" o ocorrido. O conceito "imitatio" está bem escolhido. A imitação lingüística é uma tarefa até certo ponto fundamental: a seqüência dos dâctilos reproduz o estrondo do mármore, a riqueza das vogais, as artimanhas sedutoras de Calipso. Essas comprovações não chegam a melindrar ninguém, pois o leitor pressupõe quase sempre a intencionalidade, ou pelo menos julga a possível, e ao poeta elas vêm apenas reforçar a alegria de ter conseguido coisa tão bela.

No estilo lírico, entretanto, não se dá a "re"-produção lingüística de um fato. Não se pode aceitar que na "Wanderers Nachtlied" estivesse de um lado o clima do crepúsculo e do outro a língua com todos os seus sons, pronta a ser aplicada. Antes, é a própria noite que soa como língua. O poeta não "realiza" coisa alguma. Ainda não há aqui um' defrontar-se objetivo (Gegenüber). A língua dissolve-se no clima crepuscular e o crepúsculo na língua. Por isso, a indicação das ralações sonoras isoladas está fadada a decepcionar. À interpretação separa em partes distintas o que em sua origem é enigmaticamente uma só coisa. Além disso, ela não pode nunca desvendar todo o mistério da obra lírica. Pois esse estado de unicidade (Einssein) é mais íntimo que a mais sagaz perspicácia de espírito; capaz de notar como uma face "fala" muito mais que qualquer descrição fisionômica e a alma é mais profunda que qualquer tentativa de interpretação psicológica.

O valor dos versos líricos é justamente essa unidade entre a significação das palavras e sua música. É uma música espontânea, enquanto a onomatopéia — mutatis mutandis e sem valoração — seria comparável à música descritiva. Nada mais perigoso que uma tal manifestação direta do clima espiritual. Em conseqüência disso, cada palavra ou mesmo cada sílaba na poesia lírica é insubstituível e imprescindível. A quem isso não importunar, que substitua em "Wanderers Nachtlied" "spürest" pelo sinônimo "merkest" ou suprima o "e" de "Vögelein" e se pergunte se em cada mudança o verso não fica seriamente prejudicado. Claro que nem todas as poesias são tão sensíveis como esta. Mas quanto mais lírica, tanto mais intocável. É já uma audácia sua simples leitura, pelo receio de uma alongação ou abreviação das sílabas, contrária ao tom do poeta. Os hexâmetros épicos são muito mais resistentes. Pode-se até, dentro de certos limites, aprender a recitá-los. Versos líricos, entretanto, quando têm que ser declamados, só soam corretamente, enquanto ressurgem de profunda submersão,

de uma quietude isolada do mundo, mesmo quando se trata de versos alegres. Eles precisam do encantamento da inspiração, e qualquer suspeita de intencionalidade continua aqui em desacordo.

Isso é que dificulta ou mesmo impossibilita a tradução em línguas estrangeiras. No caso das onomatopéias, um tradutor engenhoso poderá sair-se bem. Entretanto, é muito improvável que palavras com o mesmo sentido em línguas diversas tenham também a mesma unidade lírica de sons e significação. Ernest Jünger traz um exemplo em "Elogio das Vogais".

⁴ É a estrofe latina:

"Nulla unda
Tam profunda
Quam vis amoris
Furibunda." *

A violência do amor é comparada à água e as rimas "unda, profunda, furibunda" evocam as profundezas do sentimento de onde provém o inaudito, que nós mesmos não conhecemos. Na tradução alemã

"Kleine Quelle
Só tief und schnelle
Als der Liebe
Reissende Welle." *

ao "u" fechado e escuro, corresponde o "e", ao "nd" o "l" dobrado. Pensamos novamente estar ouvindo a água, mas não mais agora a profundidade da fonte, e sim a enxurrada célere da corrente. Também o amor é outro, não mais demoníaca reprimida, e sim paixão arrebatadora. E a isso corresponde a significação nova ou modificada das palavras. Nem "schnelle" (célere), nem "reissende" (arrebatadora) estavam no texto latino. A harmonia de som e significação é, portanto, tão pura como no original. Por sua vez, o todo está completamente transformado.

Se, como vimos, a tradução de versos líricos é quase impraticável, é também por outro lado mais dispensável que a de épicos ou dramáticos, pois todos julgam sentir ou pressentir algo ao escutá-los, mesmo quando não conhecem a língua estrangeira. Ouvem os sons e ritmos, e sentem-se tocados pela disposição (Stimmung) do poeta, sem necessitarem de compreensão lógica. Aqui se insinua a possibilidade de uma compreensão sem conceitos. Parece conservar-se no lírico um remanescente da existência paradisíaca.

A música é esse remanescente, linguagem que se comunica sem palavras, mas que se expande também entoando-as. O próprio poeta confessa-o, quando compõe a canção (Lied) que destina ao canto. No canto, há uma elaboração da curva melódica, do ritmo. O conteúdo da frase passa a ter menor importância para o ouvinte. Acontece, às vezes, que o próprio cantor não sabe bem de que se fala no texto. Amor — morte — água, qualquer idéia mais ou menos propícia lhe basta. Nos intervalos, ele segue cantando despreocupadamente e continua perfeitamente integrado no todo. Ele se chocaria se lhe dissessem que não compreendera a canção. É evidente que com isso ele não dedica o tratamento devido ao todo da criação artística; pois também as palavras e o conteúdo das frases pertencem, como é lógico, à canção. Nem somente a música das palavras, nem somente sua significação perfazem o milagre da lírica, mas sim ambos unidos em um. Não podemos todavia criticar, se alguém se abandona mais ao efeito imediato da música; pois mesmo o poeta sente-se quase inclinado a dedicar uma certa primazia à parte musical, e, desvia-se, por vezes, das regras e usos da linguagem determinados pelo sentido, a bem do tom ou da rima. O —e final é sincopado, modifica-se a seqüência das palavras, e, algumas vezes, despreza-se uma parte

⁴ Em *Bldtter und Steine* ("Folhas e Pedras"), Hamburgo, 1934.

* "Nenhuma onda / tão profunda, / quanto a força do amor / é furibunda."

* "Pequena fonte / profunda e célere / como a onda / arrebatadora do amor."

gramaticalmente imprescindível.

"Viel Wandrer lustig schwenken

Die Hut'im Morgenstrahl..." *

"Weg, du Traum! so gold du bist;

Hier auch Lieb und Leben ist..."**

"Was soll ali der Schmerz und Lust?" ***

Tais versos chamariam a atenção numa composição épica. Mas numa obra lírica seriam aceitos sem qualquer escândalo, pois os campos de força musicais dos quais depende a ordem das palavras, são visivelmente mais poderosos que a exigência da correção e uso gramaticais.

Além disso, poesias de motivos e sentido substancialmente pobres mantêm-se séculos e séculos inalteradas na alma do povo. Goethe combateu essa teoria. Nas conversas com Eckermann, fala-se uma vez de canções servias.⁵ Eckermann deleita-se com os motivos que Goethe abordou: "A mocinha não deseja aquele a quem não ama", "os prazeres do amor se desvanecem", "a bela garçõete; seu escolhido não está entre os fregueses". Acrescenta que os motivos são por si tão vivos, que ele quase não sente mais necessidade de poesia. Goethe responde-lhe:

"Tem razão; é isso mesmo. Mas com isso você nota a importância enorme que têm os motivos, e que ninguém sabe avaliar. As mulheres aqui não têm a menor idéia de seu valor. Dizem que uma poesia é bela, e pensam apenas na sensação, palavras e versos. Ninguém pensa, entretanto, que a verdadeira força e valor de uma poesia está na situação, em seus motivos. A partir daí fazem-se milhares de poesias em que o motivo é nulo e que simulam uma espécie de existência, simplesmente através de sensações e versos sonoros".

Em artes plásticas, Goethe demonstrou a mesma simpatia pelos motivos, o que muito decepcionou os pintores românticos. Ousou afirmar que somente a passagem de uma poesia a prosa mostraria o que a poesia realmente tem de vida. Se necessário, poder-se-ia compreender isso através de dramas e obras épicas. As viagens de Ulisses conseguem prender o leitor mesmo nas "Lendas da Antiguidade Clássica" de Schwab. Pode-se pensar numa reprodução do "Wallenstein" de Schiller, que conserve sua torça. As canções (Lieder), porém, perdem com os versos o essencial, e por outro lado um motivo insignificante pode adquirir em linguagem lírica o valor de uma obra artística do mais alto nível.

Seria difícil destacar-se em muitas das poesias de Eichendorff um motivo. E será que a canção de Goethe "An den Mond", uma das mais apreciadas, não desmente seu rude julgamento? Há mais de um século, conhecedores de Goethe procuram chegar a um acordo quanto à situação-gênese dessa poesia. Dirige-se ela a uma mulher ou a um homem? Se é a um homem, será então uma poesia monologada (Rollengedicht) ? Ou será antes uma composição em diálogo? Se for uma composição em diálogo, como se dividem as estrofes entre os interlocutores? As mais diversas hipóteses foram aventadas e postas em seguida de lado; apenas uma opinião foi unânime: que essa canção enigmática é uma das mais belas da literatura mundial.

Essa exigência a um bom poema, Goethe a fez em época remota, quando sua estética apoiava-se em noções elaboradas a partir da natureza e das artes plásticas. Esses mesmos conceitos tornaram-se fundamento da História da Literatura Alemã, principalmente o conceito um tanto perigoso da forma, que pressupõe sempre, de alguma maneira, algo a formar-se e uma força formativa, ou uma espécie de forma oca com que se forma algo. Justamente essa oposição entre a forma e o que se vai formar inexiste na criação lírica. No estilo épico, evidencia-se o fato, toda vez que se derrama dentro de uma mesma "forma", o

* "Muitos viandantes alegres agitam / os chapéus ao sol da manhã..."

** "Para longe, sonho! / dourado que sejas / há aqui também vida e amor..."

*** "Para que tanta dor e prazer?"

⁵ 18 de janeiro de 1825.

hexâmetro, inalterável apesar de todas as mudanças temáticas, os mais diversos conceitos — dor e prazer, tilintar de armas e regresso do herói ao lar. Na criação lírica, ao contrário, metro, rima e ritmo surgem em uníssono com as frases. Não se distinguem entre si, e assim não existe forma aqui e conteúdo ali.

Parece conseqüência lógica, que deve haver em criações líricas tantas estruturas métricas quantos possíveis climas (Stimmungen) a expressar-se. Na história da Lírica, notam-se vestígios de tal fato. A Lírica causava dificuldades à Poética antiga, que procurava classificar os gêneros de acordo com características métricas, justamente pela variedade de metros existentes, "varietate carminum". Finalmente a poética encontra a melhor saída, dizendo que esta "variedade" é uma característica do gênero. As denominações de estrofes, "asclepiadéia", "alcaica", "sáfica", mostram que antigamente, pelo menos cada mestre do melo cantava em seu próprio tom, um ideal que ressurgiu na idade média. Chegou-se ao auge, quando não apenas cada poeta, mas ainda cada composição tinha seu próprio tom, sua estrofe e métrica características. É o que acontece nas composições curtas do Goethe dos primeiros anos de Weimar, como "Rastlose Liebe", ("Amor sem Descanso"), "Herbstgefühl" ("Sentimento de Outono"), e com mais perfeição a "Wanderers Nachtlid" — "Über allen ipfeln ist Ruh" — pois essa poesia excelente apresenta em verso a mais sutil flexibilidade métrica e não se adapta absolutamente a nenhum esquema métrico, protegendo-se assim de qualquer plágio. Algumas canções breves de Mörike merecem também menção aqui, como "Er ist's" ("É a Primavera"), "In der Frühe" ("No Alvorecer"), "Septembermorgen" ("Manhã de Setembro"), "Um Mitternacht", ("À Meia-noite"), "Auf den Tod eines Vogels" ("Sobre a morte de um Pássaro").

Não vamos por isso cometer o erro de atribuir importância exagerada à originalidade do esquema métrico, e considerar menos líricas as inúmeras poesias que se desenvolvem dentro da mesma estrutura de versos iâmbicos e trocaicos. Ainda dentro de um mesmo esquema, há lugar para alternâncias rítmicas que se adaptam perfeitamente a qualquer "disposição anímica" (Stimmung) individual. A "Verborgenheit" ("Recolhimento") de Mörike, por exemplo, movimenta-se dentro do quarteto trocaico comum alemão:

"Lass, o Welt, o lass mich sein!
Locket nicht mit Liebesgaben,
Lasst dies Herz alleine haben
Seine Wonne, seine Pein!" *

Entretanto há uma completa harmonia de tom e mensagem. Há um gesto suave de afastamento, percebe-se certa recusa na ênfase quase imperceptível da primeira sílaba, e na pausa que se segue, marcada pela vírgula.

"Lass, o Welt, o lass mich sein!"

E como se o poeta se quisesse antecipar à corte do mundo. Os três versos começando com "L" contribuem também para esse efeito — só podemos ainda aqui sugerir uma interpretação; o mundo deixará agora aquele coração livre.

A terceira estrofe soa bem diversa:

"Oft bin ich mir kaum bewusst,
Und die helle Freude zücket
Durch die Schwere, só mich drücket, Wonniglich in meiner Brust." **

Os pés métricos continuam os mesmos, mas a melodia vai num crescendo. As sílabas iniciais "oft" e "durch" não conseguem a ênfase de "lass", "locket" e "lasst". Em compensação, o final dos versos ganha força. "Bewusst", "zücket", "drücket", têm mais

* "Deixa-me, mundo, deixa-me ser, / Não me atraias com dons de amor / Deixa só a este coração ter / Suas delícias, sua dor."

** "Muitas vezes mal percebo / E a alegria límpida agita-se / Penetrando através a dor / Deliciosamente em meu peito."

acentuação que "sein", "haben" e as duas sílabas finais de "Liebesgaben". O tom crescente à aproximação no final parece dar a essa estrofe leves asas, enquanto que a primeira, cuja acentuação vai morrendo, transmite uma impressão de recuo. Hugo Wolf soube captar tudo isso e criou para a terceira estrofe uma melodia especial. Sua composição deixa o sentido dos versos bem claro, e nem mesmo o apreciador mais sensível poderá sentir-se melindrado ao ouvi-la.

Poesias como "Canção Noturna do Viandante", "É a Primavera", "No Alvorecer" adaptam-se maravilhosamente ao que Friedrich Theodor Vischer chama o "discreto inflamar-se do mundo no sujeito lírico".⁶ São poesias de poucas linhas. Toda composição lírica autêntica deve ser de pequeno tamanho. Isso deduz-se do que já foi dito, e será ainda explicitado adiante. O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se — literalmente (Stimmung) — à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. Os lábios deixam escapar o "que está na ponta da língua". Mōrike, justamente, foi um poeta que de algum modo burilou suas poesias. Mas seu trabalho difere muito do modo como o autor dramático reflete sobre seu plano, ou o épico insere novos episódios e tenta dar forma mais clara a sua obra. O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-ós, como os cria também no leitor. Finalmente reconquista o já perdido encantamento da inspiração, ou dá pelo menos um cunho de involuntariedade a sua obra, como o fazem também muitos poetas de épocas decadentes, herdeiros deste legado útil. Conrad Ferdinand Meyer trilhou muitas vezes caminho idêntico entre a primeira e última redação. Mas ele dificilmente seria considerado um protótipo do poeta lírico. Clemens Brentano criava de outro modo, inclinado sobre os sons, improvisando para surpresa e admiração de seus amigos. Suas canções demonstram um desabrochar espontâneo:

"Von der Mauern Widerklang —
Ach! — im Herzen frägt es bang:
Ist es ihre Stimme?"
"Wie klinget die Welle!
Wie wehet ein Wind!
O selige Schwelle,
Wo wir geboren sind!" *

As estrofes seguintes dessa longa poesia só raramente conservam o mesmo encantamento da primeira. O poeta vê-se obrigado a elaborar sua inspiração, a coordená-la, burilá-la e se necessário mesmo explicá-la. Com isso, situa-se frente (Gegenüber) ao lírico e, portanto, fora do âmbito da graça. Ele tem recursos, é claro, pode lançar mão da linguagem que já usou em canções de seu vasto repertório anterior; e Brentano assim o fez inúmeras vezes; mas um epígono, mesmo um epígono de si mesmo, não engana a ouvidos apurados.

Revela-se aqui uma certa debilidade do gênero lírico, posteriormente abordada mais de perto, quando de sua análise como uma idéia que não tem a força de ser em estado puro e busca completar-se com o épico e o dramático por uma exigência de sua própria essência e não por incapacidade do autor.

A "disposição anímica" (Stimmung) por exemplo, é apenas um momento, um curto prelúdio, a que se segue o desencanto, ou de novo um outro som. Mas quando esses momentos se sucedem, quando o poeta é arrastado nos altos e baixos da corrente anímica e seus versos acompanham, linograficamente, essas mudanças, onde fica a unidade de que necessita sua obra de arte? Há poesias dessa espécie, em ritmos livres, em que cada verso dá

⁶ *Estética*. 2.^a ed., Munique 1923, vol. VI, pág. 208.

* "Ecoam as muralhas / e temeroso o coração pergunta / será sua voz?" / "Como soa a onda! / como sopra o vento / oh! abençoado umbral / em que nascemos."

a impressão de total espontaneidade, em que o todo se precipita como corrente, sem margens, sem princípio nem fim. Pretende-se um ideal de ininterrupta existência lírica, ideal não mais possível artisticamente, e que leva à total desintegração do eu.

Então quer isso dizer que a poesia lírica ficaria adstrita a uma faixa muito pequena? Vejamos como exemplo a poesia de Goethe, "Auf dem See" ("No Lago"):

"Und frische Nahrung, neues Blut
Saug ich aus freier Welt;
Wie ist Natur so hold und gut,
Die mich am Busen hält!
Die Welle wieget unsern Kahn
Im Rudertakt hinauf,
Und Berge, wolkig himmelan,
Begegnen unserm Lauf.
Aug, mein Aug, was sinkst du nieder Goldne Träume, kommt ihr wieder?
Weg, du Traum! so gold du bist;
Hier auch Lieb und Leben ist.
Auf der Welle blinken Tausend schwebende Sterne, Weiche Nebel trinken
Rings die türmende Ferne; Morgenwind umflügelt
Die beschattete Bucht,
Und im See bespiegelt
Sich die reifende Frucht." *

Três são as partes desse todo: a primeira tem um toque de alegria e coragem, graças às ársis; a segunda, com seus versos longos, é uma contemplação evocativa; na terceira, segue-se viagem com encantamento levemente abafado. "O discreto inflamar-se do mundo" repete-se três vezes no poeta e de modos tão diversos que não se pode, portanto, falar de três estrofes. Colocamos as diferentes inspirações em seqüência, apenas porque elas se relacionam objetiva e temporalmente. Não se sabe ao certo se se trata de poesia ou de um ciclo. Para um ciclo é pouca demais a distância entre as partes, para uma poesia, por demais longa. São momentos líricos de uma viagem. O que unifica esses momentos não é linguagem nem o clima (Stimmung), apenas um relacionamento biográfico que, devidamente prolongado, enquadra todas as poesias de Goethe como "fragmentos de uma confissão".

A dúvida permanece portanto: como surgir canções mais longas que não deixem perder-se o sentido de um todo compacto?

Somente a *repetição* impede a poesia lírica de desfazer-se. Mas a repetição presta-se igualmente a qualquer criação poética. A mais comum é o compasso, a repetição de idênticas unidades de tempo. Hegel compara o compasso com as fileiras de colunas ou vidraças da arquitetura, e chama a atenção de que o eu não é apenas duração permanente, ou subsistência indefinida, mas conquista-se como individualidade quando se concentra e se volta para si mesmo.

"A satisfação do eu por seu reencontro através do compasso é tanto mais completa quanto a unidade e a uniformidade não dependam do tempo, nem dos próprios sons, e sim pertençam ao próprio eu e sejam por ele mesmo, para satisfação própria, transportados ao tempo."⁷

* "E alimento fresco, sangue novo, / sorvo de um mundo livre; / Como é bondosa e terna a natureza. / que em seu seio me abriga; / A onda embalança-nos a barçaça / à cadência dos remos, / e montes, nublados contra o céu, / vêm encontrar nossa rota. //

Olhos meus porque se fecham? / os sonhos de ouro hão de voltar? / para longe, sonho, dourado que sejas / aqui também há viver e amar. //

Cintilam na onda / milhares de estrelas flutuantes / neblinas etéreas bebem / distancias acumuladas; / brisa matutina acalenta / a baía em sombras / e no lago vem mirar-se / o amadurecido fruto.

⁷ Obras completas, Jubiläums-Ausgabe, Stuttgart, 1928, vol XIV.

Isso tem validade para o verso branco, para o hexâmetro, ou para os pés métricos de uma canção qualquer, enquanto passíveis de serem fixados. Quando Hegel, de acordo com os pressupostos de sua Metafísica, diz que a uniformidade não pertence ao tempo nem aos sons, mas ao eu, quer dizer que "em realidade" nunca nascem compassos idênticos (a não ser numa declamação metronômica), mas que a igualdade é percebida como uma idéia regulativa que se afirma sobre maiores ou menores oscilações. É a oposição entre compasso e ritmo, como Hensler mesmo descreve.⁸ É essencial para discernir-se o estilo do poeta observar se o compasso e o ritmo em declamação normal estão próximos, ou muito distintos entre si. Nas baladas de Schiller, o ritmo aproxima-se, freqüentemente, tanto do compasso, que os versos soam como que entrecortados. No "Recolhimento" de Mörke, a igualdade do compasso nas estrofes desaparece frente à mudança do ritmo e parece ser apenas um olho a vigiar imperceptivelmente os versos, e protegê-los da desintegração. O compasso em "Canção Noturna do Viandante" não se percebe claramente. Há diferentes demarcações' possíveis, dependendo de como se considere a duração das sílabas e das pausas. Em cadência semelhante, poesias mais longas se desfariam.

Quanto mais lírica a poesia, mais evita esta uma repetição neutra de compassos, não para aproximar-se da prosa, mas em favor de um ritmo que varia de acordo com a "disposição. anímica" (Stimmung). Isto é apenas a expressão métrica de que em obra lírica dificilmente defrontam-se um eu de um lado e um objeto do outro. Ao contrário, em Schiller, este distanciamento é grande, o que corresponde em sua Estética à antítese entre uma pessoa, sempre idêntica a si mesma, e um estado anímico, sempre sujeito a modificações.

Quando o compasso não é essencial, são possíveis outras repetições? "Nachts" ("À Noite") de Eichendorff consta de duas estrofes métricas idênticas:

"Ich wandre durch die stille Nacht,
Da schleicht der Mond so heimlich sacht
Oft aus der dunklen Wolkenhülle,
Und hin und her im Tal
Erwacht die Nachtigall,
Dann wieder alles grau und stille.
O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang,
Leis Schauern in den dunklen Bäumen —
Wirrst die Gedanken mir,
Mein irres Singen hier
Ist wie ein Rufen nur aus Träumen." *

Diferenças métricas há aqui tão poucas como no "Recolhimento" de Mörke. Ritmicamente também essas duas estrofes quase não se diferenciam. A ársis um tanto pesada na primeira estrofe, repete-se à mesma altura da segunda:

"Oft aus der dunklen Wolkenhülle..."
"Leis Schauern in den dunklen Bäumen..."

também no último verso, nota-se a ársis um pouco mais leve, mas ainda assim quase imperceptivelmente acentuada:

"Dann wieder alles grau und stille..."

⁸ História da Versificação Alemã, Berlim e Leipzig, vol. I, 1925, pag. 17 e segs.

* "Perambulo pela noite quieta, / e sorrateira esgueira-se a lua, / muitas vezes de escuras nuvens / e no vale de lá pra cá, / vai acordar o rouxinol. / E tudo volta a cinza e quietude. //

Maravilhoso acalento no turno: / correntes vindas de longe / tremores leves nas árvores escuras / a confundir-me as idéias. / Meu canto, aqui, é sem rumo / como um chamado de sonhos."

"Ist wie ein Rufen nur aus Träumen..."

A divisão do peso é notadamente harmônica. Apenas no quarto verso, há uma sensível mudança de ritmo:

"Und hin und her im Tal..." "Wirrst die Gedanken mir..."

Não se pode negar que há outras diferenças mais difíceis de classificar. Elas, entretanto, não afetam a unidade rítmica do todo. Isto é: a música da primeira estrofe repete-se na segunda. A mesma corda soa mais uma vez, dá um segundo tom, muito semelhante, cuja vibração parece velar as diferenças da mensagem, como um acorde sustentado por um pedal consegue prolongar toda uma melodia.

O "À Meia-noite" de Mörke leva-nos ainda mais adiante:

"Gelassen stieg die Nacht ans Land,
Lehnt träumend an der Berge Wand,
Ihr Auge sieht die goldne Waage nun
Der Zeit in gleichen Schalen stille ruhn;
Und kecker rauschen die Quellen hervor,
Sie singen der Mutter, der Nacht, ins Ohr Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage.
Das uralte alte Schlummerlied,
Sie achtets nicht, sie ist es müd;
Ihr klingt des Himmels Bläue süßer noch,
Der flüchtigen Stunden gleicheschwungnes Joch.
Doch immer behalten die Quellen das Wort,
Es singen die Wasser im Schlafe noch fort
Vom Tage,
Vom heute gewesenem Tage." *

no mesmo par de versos fala-se do jugo do tempo igualmente distribuído, no mesmo par de versos fala-se das fontes. Enfim, unbas as estrofes, terminam com as mesmas palavras. A repetição rítmica, a dissimular as divergências da mensagem, opõe-se à resistência da linguagem, que se esforça por sempre prosseguir.

Tal repetição só é possível em uma obra lírica. Não é lícito argumentar que também em criações épicas de Homero há repetições idênticas de versos. Encontraremos lá várias vezes, por exemplo:

"Quando a aurora crepuscular acordou com dedos de rosas" "E levantaram as mãos para a refeição deliciosa já preparada:"

Mas nesse caso, o poeta apenas escolhe as mesmas palavras que ele usara antes nas mesmas situações para uma outra refeição e uma outra manhã. A repetição lírica não traz nada de novo com as mesmas palavras. É a singularidade da mesma disposição interior que ressoa de novo.

A repetição velada como em "À Noite" de Eichendoüf acontece raramente e só pode conservar o clima lírico no máximo por duas ou três estrofes. O que se segue já é cansativo. Assim é que a primeira repetição na "Spinnerin" ("A Tecelã") de Brentano consegue agradar, mas a segunda já é monótona. A repetição literal, ao contrário, o chamado refrão, é comum em poesias antigas e modernas de vários povos. Naturalmente, nem sempre como em "À Meia-Noite" de Mörke. Nesta poesia, o tom é lírico do início ao fim. O refrão quase que não se distingue como acréscimo, os primeiros versos da estrofe. Mas o comum em canções

* "Serena desceu a noite sobre a terra, / encostou-se sonhadora na montanha; / seu olhar vê agora a balança de ouro / do tempo descansar calma em pratos iguais / e as fontes cantam seus receios / aos ouvidos da mãe, da noite, / sobre o dia, / o dia passado de hoje. //

O tão antigo acalento / a noite não percebe, está cansada; / o azul do céu repete mais doce, / o jugo igualmente distribuído das horas fugidias. / Entretanto a palavra, as fontes a conservam / e as águas cantam-na em sono / sobre o dia, / o dia passado de hoje."

populares (Volkslieder), ou outros poemas nos mesmos moldes, é que o refrão se diferencia pelo seu caráter musical. Parece concentrar em si o elemento lírico, enquanto o resto do poema tende mais ao épico ou ao dramático. Brentano traz inúmeros exemplos. Suas poesias mais longas costumam apresentar um acontecimento, em tom de balada, ou em versos mais ou menos descuidados, e ao mesmo tempo coroá-los sempre à maneira de capítulos, com um refrão feiticeiro:

"O wie blinkte ihr Krönlein schön,
Eh die Sonne wollt untergehn."*
"O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit."**

No contexto das estrofes:

"Ich träumte hinaus in das dunkle Tal
Auf engen Felsenstufen,
Und hab mein Liebchen ohne Zahl
Bald hier, bald da gerufen.
Treulieb, Treulieb ist verloren!
Mein lieber Hirt, nun sage mir,
Hast du Treulieb gesehen?
Sie wollte zu den Lämmern hier
Und dann zum Brunnen gehen. — Treulieb, Treulieb ist verloren..." *

Os versos alternantes dessa poesia são declamados a maioria das vezes de modo recitativo, se possível por um só declamador, para que a "história" seja compreendida. No refrão, colaboram também os ouvintes. O canto avoluma-se. A musicalidade abafa a significação das palavras.

O refrão pode também vir no início e no meio da estrofe:

"Nach Sevilla, nach Sevilla. . ."**
"Einsam will ich untergehen..." ***
"Nun soll ich in die Fremde ziehen..." ****

Novamente Brentano imita as poesias populares do "Dês Knaben Wunderhorn" ("O Chifre Encantado do Menino"). Esses exemplos são os melhores para mostrar o valor do refrão. O poeta toca de novo conscientemente a corda que estava soando espontânea em seu coração e escuta o tom pela segunda, terceira, quarta e quinta vezes. O que lhe escapa como linguagem reproduz o mesmo clima anímico, possibilitando uma volta ao momento da inspiração lírica. Nesse meio tempo, ele pode narrar algo ou refletir sobre a disposição anímica (*Stimmung*). O todo conserva-se líricamente coeso. O refrão no final da estrofe não traz diferenças fundamentais. Apenas o elemento lírico é colocado artificialmente no fim, e é significativo que apareça o refrão no título como em "Amorzinho, Amorzinho perdeu-se"; pois, com isso, a atmosfera lírica começa também, realmente desde aí; o refrão é a fonte musical do todo.

Há repetições de outra espécie, como por exemplo no *rondel*, que descreve um movimento circular ou que retorna ligado de algum modo a versos anteriores:

"Verflossen ist das Gold der Tage,

* "Como cintilava sua coroa zinha / antes do sol querer se pôr."

** "Estrela e flor, espírito e roupa, / amor, dor, tempo e eternidade."

* "Sonhei ao ar livre, no bosque escuro, / de rochas em estreitos degraus, / e chamei meu amor pelo nome / várias vezes aqui e ali. //

Amorzinho, Amorzinho perdeu-se! / diz-me, bondoso pastor, / vistes Amorzinho? / Ela queria alcançar os carneiros / e depois chegar ali à fonte. — / Amorzinho, Amorzinho perdeu-se..."

** "Para Sevilha, para Sevilha..."

*** "Solitário quero partir..."

**** "Agora preciso arribar para o desconhecido."

Des Abends braun und Blaue Farben:
Des Hirten sanfte Flöten starben,
Des Abends blau und braune Farben;
Verflossen ist das Gold der Tage."*

A peça teatral de Strindberg "Nach Damaskus" ("Para Damasco") tem a grosso modo estrutura semelhante. Quando o autor, a partir do meio da peça repete os cenários em ordem inversa e retorna finalmente ao primeiro, o todo ganha realmente cor lírica. O espectador não é arrebatado (pág. 124), e sim acalentado como no "Traumspiel" ("Fantasmagoria").

A repetição lírica vai desenvolvendo-se até chegar a casos bem singulares. Brentano oferece-nos de novo, exemplo bastante elucidativo:

"Die Welt war mir zuwider,
Die Berge lagen auf mir,
Der Himmel war mir zu nieder,
Ich sehnte mich nach dir, nach dir!
O lieb Mädels, wie schlecht bist du!
Ich trieb wohl durch die Gassen
Zwei lange Jahre mich;
An den Ecken musst ich passen
Und harren nur auf dich, auf dich!
O lieb Mädels, wie schlecht bist du!" **

As repetições "nach dir", "auf dich" servem claramente de ponte entre os versos mais recitativos e o refrão. Uma composição insinua-se e surge bem definida. Os três primeiros versos são pouco melódicos. O quarto alcança no final um canto íntimo-doloroso, uma música que mais tarde, no refrão, já completamente livre de regras, poderá transbordar à vontade. O elemento lírico vai condensando-se nesta estrofe à proporção que o fim se aproxima, ou então sempre que se repetem palavras isoladas ou grupos de palavras:

"Nach seinem Lenze sucht das Herz
In einem fort, in einem fort..."*

(C. F. Meyer)

"Tiefe Flut, tief tief trunkne Flut.. ."

(A. V. Droste)

"O Lieb, o Liebe! só golden schön.. ."

(Goethe)

"Muss i denn, muss i denn zum Städtele naus. . ."

"Aveva gli occhi neri, neri, neri..."

Tais repetições encontramos apenas em linguagem lírica, ou, em outra formulação, quando encontramos tais repetições, consideramos a passagem como lírica.⁹ Acontece o mesmo com o refrão. O "discreto inflamar-se do mundo" repete-se. O poeta escuta de novo, com atenção, ressonâncias do acorde executado.

Isso nos conduz finalmente à rima. Não vamos procurar estudá-la em todas as suas

* "Passou-se como dos dias / da noite as cores cinza e azul / do pastor delicadas flautas calaram / da noite as cores azul e cinza / passou-se o ouro dos dias."

** "O mundo parecia contra mini: / montes havia sobre mim / o céu me era baixo demais / eu sentia falta de ti, ah! de ti / menina querida, como és ruim! //

Levei-me pelas ruelas / dois longos anos / em esquinas tive que esperar / atento só em ti, ah! em ti / menina querida, como és ruim!

* "Em nostalgia da primavera, meu coração / busca evadir-se, busca escapar..."

** "Fluxo profundo, profundo e inebriado fluxo..."

*** "Amor! ó Amor! tão dourado e belo..."

**** "Será que eu tenho, que eu tenho mesmo que ir à minha cidadezinha..."

⁹ Comparem-se aqui as repetições completamente diversas do estilo patético, págs. 140 e 141.

manifestações, pois muito tem variado sua importância para a história de criação literária. Apenas precisamos ter em mente que sua diversidade exige do estudioso uma grande cautela.

A rima só *surge* como realidade na literatura cristã, e parece destinada a substituir a variedade métrica da lírica antiga, que vai aos poucos desaparecendo. É como se a música agora procedesse de nova fonte. É por isso que poesias que procuram coordenar os dois métodos, como estrofes sáficas rimadas, não conseguem um efeito animador, parecendo exageradamente trabalhadas. Apesar disso, a rima, cadenciando o fim dos versos, pode apresentar qualidades métricas excepcionais. Foi isso que Humboldt elogiou nos versos de Schiller.¹⁰

Aqui porém interessam apenas as rimas de efeito sonoro mágico. Dos melhores exemplos são as rimas e assonâncias como os "Romanzen vom Rosenkranz" ("Romances de Rosenkranz") de Brentano:

"Allem Tagewerk sei Frieden! Keine Axt erschall im Wald!
Alle Farbe ist geschieden,
Und es raget die Gestalt.
Tauberauschte Blumen schliessen Ihrer Kelche süßen Kranz,
Und die schlummertrunknen Wiesen Wiegen sich in Traumes Glanz.
Wo die wilden Quellen zielen
Nieder von dem Felsenrand,
Ziehn die Hirsche frei und spielen Freudig in dem blanken Sand..."*

E assim por diante, sessenta e três estrofes, na mesma variação hipnótica de "i" para "a". Os mesmos sons evocam a mesma disposição afetiva. E somente um leitor sem sensibilidade musical seria capaz de discriminar à primeira leitura as minúcias do texto. A noite, a paz, o sono ficam-lhe gravados no espírito como imagem, enquanto as muitas outras lhe escapam numa torrente irrimável.

A unidade e coesão do clima lírico é de suma importância num poema, pois o contexto lógico, que sempre esperamos de uma manifestação lingüística, quase nunca é elaborado em tais casos, ou o é apenas imprecisamente. A linguagem lírica parece desprezar as conquistas de um progresso lento em direção à clareza, — da construção paratática à hipotética, de advérbios a conjunções, de conjunções temporais a causais.

O "Bescheidenes Wünschlein" ("Desejozinho Modesto") ile Spitteler começa assim:

"Damals, ganz zuerst am Anfang,
wenn ich hätte sagen sollen,
Was, im Fall ich wünschen dürfte,
ich mir würde wünschen wollen. . ."

É gracioso, mas apenas porque zomba da real natureza do lírico, numa ironia simpática. Spitteler fazendo da necessidade virtude, mostra por meio de construções exageradamente lógicas sua pouca aptidão lírica. Mas se um autor de canções expressa-se seriamente, com uma lógica tão visível, logo lamentamos a falta de musicalidade de sua composição. Pois pensar e cantar são duas atividades que não coexistem harmonicamente: Assim começa a poesia "Lied" de Hebbel:

"Komm, wir wollen Erdbeern pflücken,
Ist es doch nicht weit zum Wald,
Wollen junge Rosen brechen,

¹⁰ A Schiller, 18 de agosto de 1795.

* "Paz ao trabalho do dia / Não soe machado algum na floresta! / todo colorido já se foi / apenas a forma avoluma-se // Flores de orvalho enebriadas fecham / dos cálices a doce coroa / e os prados sonolentos / acalentam-se em brilho de sonho. // Onde as fontes selvagens escoam-se / do alto de rochas de pedra / os cervos dão saltos livres / e divertem-se na areia branca."

* "De início, bem no início / se eu tivesse devido dizer / o que, no caso de eu ter podido pedir, / eu gostaria de desejar para mim..."

Sie verwelken ja só bald!
Droben jene Wetterwolke,
Die dich ängstigt, fürcht ich nicht;
Nein, sie ist mir sehr willkommen,
Denn die Mittagssonne sticht."**

Esta impressão de frieza deve-se antes de tudo às palavras aparentemente inofensivas: "doch", "já", "nein", "denn". Se as afastamos, o caráter doutrinário dos versos desaparece, e eles assemelham-se antes a uma canção:

"Wir wollen Erdbeern pflücken,
Es ist nicht weit zum Wald,
Und junge Rosen brechen.
Rosen verwelken so bald..."*

As canções não são igualmente sensíveis a todas as conjunções. As causais e finais provocam os efeitos mais desagradáveis. Um "se" ou "mas" de quando em vez quase não perturbam o clima lírico, mas o que melhor se adapta no caso é a paralaxe simples como em "Retorno" de Eichendorff:

"Mit meinem Saitenspiele,
Das schön geklungen hat, Komm ich durch Länder viele Zurück in diese Stadt.
Ich ziehe durch die Gassen,
So finster ist die Nacht,
Und alles so verlassen,
Hatt's anders mir gedacht.

Am Brunnen steh ich lange,
Der rauscht fort, wie vorher,
Kommt mancher wohl gegangen,
Es kennt mich keiner mehr.
Da hört' ich geigen, pfeifen,
Die Fenster glänzten weit
Dazwischen drehn und schleifen
Viel fremde, fröhliche Leut'
Und Herz und Sinne mir brannten,
Mich trieb's in die weite Weit,
Es spielten die Musikanten,
Da fiel ich hin im Feld." **

A objeção de que essa paralaxe é típica do estilo romântico em particular, e não do

** "Venha, queremos colher cerejas, / e, além disso, a floresta não é longe. / Queremos apanhar tenras flores / que com certeza logo murcharão. //

Acima a te amedrontar / a nuvem carregada, não temo / percebo-a com boas vindas / pois o sol das doze queima."

* "Queremos colher cerejas, / não está longe a floresta / e rosas tenras apanhar, / que logo se vão murchar."

** "Com minha harpa de cordas / que soube tão bem tocar / passo por muitas terras / até à minha cidade chegar. // Ando pelas ruas sem rumo / e a noite está assim escura / e tudo assim abandonado / como não pensara eu. // À fonte, muito tempo parado, / ouço o marulhar como antes / alguns vêm de lá e de cá / e ninguém me conhece mais. // Então ouvi violinos, assovios, / as janelas luziram abertas / e se voltam, e vão e vêm, / passos estranhos e alegres. // Arderam-me coração e idéias / o vasto mundo chamava; / muitos músicos tocavam / e lancei-me sem mais ao campo."

gênero lírico, só pode ter razão no sentido de que é no Romantismo alemão que a "canção" atinge seu apogeu dentro da literatura mundial, e com isso também a forma lírica mais pura. Mas encontramos a mesma estrutura frasal na canção "À Lua" de Goethe, no "Über allen Gipfeln ist Ruh", em Verlaine, ou já mesmo em obras primas líricas do barroco, do século tão apaixonadamente interessado em estruturas lógicas; como o prova por exemplo o "Wo sind die Stunden der süssen Zeit" ("Onde os Tempos Doces de Outrora") de Hofmannswaldau. É claro que não é uma arte casual, e sim o mais apurado senso artístico que cria a linguagem lírica aqui, principalmente na última estrofe:

"Ich schwamm in Freude,
Der Liebe Hand
Spann mir ein Kleid von Seide,
Das Blatt hat sich gewandt,
Ich geh'im Leide,
Ich wein'itzund, dass Lieb' und Sonnenschein
Stets voller Angse und Woiken sein."*

Uma única oração subordinada ao final. Justamente aí o efeito lírico diminui sensivelmente, o canto cede lugar à fala. O "dass" (que) é, indubitavelmente, uma das conjunções não-líricas. As poesias populares (Volkslieder) agrupam-se também aqui, e da antiguidade lembramos Safo com seu tom lírico primitivo que nos soa como segredo confiado à distância de dois milênios e meio.

Déduke mèn a selánna
kaí pleíades; mésai dè núktes, parà d' érchet' ora; égo dè móna kateúdo.

Entretanto o conceito "paratático" não define satisfatoriamente a linguagem lírica, pois a épica é também paratática, tanto que se costuma dizer que quanto mais paratático, mais épico. (Conforme pág. 97). No gênero épico, porém, as partes são autônomas, no lírico não o são. Na poesia moderna, revela-se isso até ortograficamente em períodos inteiros separados apenas por vírgulas. Não seria apenas pedantismo bobo, mas um procedimento anti-estilístico a obediência cega às regras gramaticais no "Retorno" de Eichendorff, ou em "À Lua" de Goethe. O fluxo lírico seria entrecortado. Mais clara se torna a diferença, quando comparamos a prosa de um Eichendorff com a de um Kleist ou de um Lessing. Aqui uma pontuação riquíssima, lá um retraimento em colocar-se sinais de pausa mais longa, que lembra o estilo costumeiro de uma carta feminina que se poderia atribuir às mesmas damas que merecem a crítica de Goethe pela vocação para poesias exclusivamente musicais. Com isso, já se apresenta talvez um traço feminino da poesia lírica, ou um traço lírico da mulher.

Outra prova da coordenação das partes é que mesmo um período já completo pode ceder lugar a mais uma seqüência de membros desgarrados:

"Und hin und her im Tal
Erwacht die Nachtigall,
Dann wieder alles grau und stille. . ."

O último verso não chega a ser uma frase, como também não o é o início da segunda estrofe:

"O wunderbarer Nachtgesang:
Von fern im Land der Ströme Gang
Leis Schauern in den dunklen Bäumen. . ."

Surgem fragmentos de frases que não podem existir isoladamente, que são apenas ondas da corrente lírica: antes de delinear-se o cume, já se destrói de novo a onda. O fluir constante

* "Nadei em gozo, / a mão do amor / teceu-me um vestido de seda, / A folha virou, / ando vestido de sofrimento / lamento agora que o amor e o sol / estejam sempre cheios de medo e nuvens."

* Confira pág. 32

** Confira a pág. 32.

impede a conclusão de cada uma das partes. Assim "Im Grase" ("Na Relva") de Annette von Droste:

"Süsse Ruh', süsser Taumel im Gras,
Von des Krautes Arome umhaucht,
Tiefe Flut, tief tief trunkne Flut,
Wenn die Wolk' am Azure verraucht, Wenn aufs müde, schwimmende Haupt Süssem
Lachen gaukelt herab,
Liebe Stimme säuselt und träuft
Wie die Lindenblüt' auf ein Grab."*
ou em Goethe:

"Dämmerung senkte sich con oben,
Schon ist alle Nähe fern;
Doch zuerst emporgehoben
Holden Lichts der Abendstern!"**

Às vezes existe uma relação gramatical entre as partes, mas o leitor despreocupado não a procura; é o caso do "Wanderlied" ("Canção do Viandante") de Eichendorff:

"Durch Feld und Buchenhallen
Bald singend, bald fröhlich still, Recht lustig sei vor allen,
Wer's Reisen wählen will!"***

Gramaticalmente, seria assim compreensível: "Wer's Reisen wählen will, der sei durch Feld und Buchenhallen bald singend, bald fröhlich still, vor allen recht lustig." **** Não se precisa perder tempo a explicar a inutilidade de tal esclarecimento do sentido gramatical.

Não raro ficam para atrás algumas palavras soltas, como
"Tote Lieb', tote Lust, tote Zeit." *

na segunda estrofe de "Na Relva" de Annette von Droste, sem qualquer relação com o que foi dito ou o que vem a seguir. Enfim o famoso refrão de Brentano:

"O Stern und Blume, Geist und Kleid,
Lieb, Leid und Zeit und Ewigkeit.. .""***

parece água da vida que o poeta deixa escorrer pelas mãos; nada permanece intacto, nada conserva contornos definidos como fruto de uma existência lírica voltam, incessantemente, as mesmas palavras fugazes e cheias de mistérios.

Mesmo numa narração, se os laços entre as frases se perdem, sentimos o trecho como lírico. O "Julian" de Eichendorff, uma narrativa em versos, serve de exemplo:

"Drauf von neuem tiefes Schweigen,
Und der Ritter schritt voll Hast. ..""***

Também no "Spiritus familiaris des Rosstäuschers" ("Spiritus Familiaris do Negociante de Cavalos") de Annette von Droste: "Tiefe tiefe Nacht, am Schreine nur der Maus geheimes Nagen rüttelt!" ****

Somente no estilo patético, são também possíveis frases incompletas e até mesmo

* "Doce quietude, doce delírio na grama, / do aroma da erva perfumado / fluxo profundo, profundo e enebriado fluxo; / quando a nuvem no azul dissipa-se / quando sobre a cabeça já cansada / vem brincar sorriso doce, / uma voz delicada sussurra e cai / como um botão de tília sobre um túmulo."

** "O crepúsculo desceu do alto / e o próximo já é distante / macia elevava-se antes / a luz da estrela vespertina."

*** "Por entre campos e florestas de faia / ora cantando, ora satisfeito e calado / esteja antes de tudo alegre / quem quer a viagem escolher."

**** "Quem quer a viagem escolher, esteja por entre os campos e florestas de faia cantando ou satisfeito e calado, antes de tudo alegre".

* "Amor morto, alegrias mortas, tempo morto."

** Confira pág. 34.

*** "De novo silêncio profundo / e o cavaleiro cavalgava apressado. "

**** "Noite profunda, na mercearia o único ruído é / o roer secreto do camundongo."

palavras soltas. Mas com sentido inteiramente diverso. O incompleto no estilo patético reflete uma exigência (conforme pág. 126). O poeta lírico não exige coisa alguma; ao contrário, ele cede, deixa-se levar para onde o fluxo arrebatador da "disposição anímica" (Stimmung) o queira conduzir.

Seria incompreender essas riquezas lingüísticas interpretá-las como elipses. Uma elipse indica que falta algo à estrutura gramatical, algo que pertence realmente à frase mas que é dispensável para a compunção do todo. Quando se intercala o que faltava, passam a coincidir a significação e a construção gramatical. Em nossos exemplos, entretanto, seria impossível intercalar-se algo, sem falsear o sentido lírico:

"Von fern im Land der Ströme Gang. "*"

Se colocamos o "rauscht" (murmura), a frase ganha uma nitidez muito diferente da idéia do autor. Se, na primeira estrofe de "Na Relva", construímos com o verbo *ser* a oração subordinada de "wenn", dizendo "é doce quietude, é fluxo profundo, quando a nuvem no azul dissipa-se", vemos que o tom lírico resiste a este "é", e mesmo onde o poeta diz "é", estaria dificilmente expressando um ser no sentido de existência presente. Sem o tom pessimista, as palavras de Werther adaptam-se aqui:

"Podes dizer" isto é, "quando tudo passa...?"

Em outras palavras: para o poeta lírico não existe uma substância, mas apenas acidentes, nada que perdure, apenas coisas passageiras. Para ele, uma mulher não tem "corpo", nada resistente, nada de contornos. Tem talvez um brilho nos olhos e seios que o confundem, mas não tem um busto no sentido de uma forma plástica e nenhuma fisionomia marcante. Uma paisagem tem cores, luzes, aromas, mas nem chão, nem terra como base. Quando falamos na poesia lírica, por essa razão, em imagens, não podemos lembrar absolutamente de pinturas, mas no máximo de visões que surgem e se desfazem novamente, despreocupadas com as relações de espaço e tempo. Quando essas visões parecem mais fixas, como em muitas poesias de Gottfried Keller, sentimo-nos já muito afastados do círculo fechado do lírico. Na canção de Goethe "À Lua", misturam-se espacial e temporalmente fatos próximos e longínquos, como também em "Im Frühling" ("Na Primavera") de Mörike e "Durchwachte Nacht" ("Noite de Vigília") de Droste. Chamamos a isso saltos da imaginação, como tendemos a falar em relação à linguagem de saltos gramaticais. Mas tais movimentos são saltos apenas para a intenção e para o espírito pensante. A alma não dá saltos, resvala. Fatos distanciados nela estão juntos como se manifestaram. Ela não necessita de membros de ligação, já que todas as partes estão imersas no clima ou na "disposição anímica" lírica.

A poesia lírica carece tão pouco de conexões lógicas, quanto o todo de fundamentação. Na poesia épica *quando*, *onde* e *quem* terão que estar mais ou menos esclarecidos antes da história iniciar-se. Com muito mais razões, o autor dramático tem que pressupor a existência de um teatro, e o que falta à fundamentação do todo é acrescentado posteriormente. Uma poesia pode também começar com uma espécie de exposição. Mörike por exemplo gosta de comunicar o ensejo de um sentimento:

"Hier lieg ich auf dem Frühlingshügel.. ."*

Mas tal não é necessário. "Gärtner" ("O Jardineiro") de Eichendorff começa logo com uma completa confissão de amor:

"Wohin ich geh und schaue..."**

O leitor pode imaginar a seu bel-prazer uma situação qualquer que comporte tais palavras, caso sinta-se inclinado a isso e não conheça a passagem da "Vida de um Vagabundo", à qual esses versos se seguem. Assim começa um poema de C. F. Meyer:

"Geh nicht, die Gott für mich erschuf!

* Confira pág. 32.

Se longe no campo o movimento da corrente.

Lass scharren deiner Rosse Huf
Den Reiseruf!" ***

Quem quer realizar a viagem? Quem está tentando reter a que parte? Só o percebemos muito indecisamente, de modo que muitas situações possíveis adaptam-se aqui como base. Nos versos de Marianne von Willemer:

"Was bedeutet die Bewegung?
Bringt der Ost mir frohe Kunde?" *

a biografia informa-nos que Goethe partiu de Frankfurt e que o vento sopra agora como se fosse um mensageiro seu. Tal informação pode aumentar o deleite que uma poesia proporciona. Entretanto ela é dispensável, e a maioria dos leitores não a exige. Menos ainda lembrar-se-á alguém de perguntar a que localização do firmamento refere-se Goethe nos versos de Mignon:

"Allein und abgetrennt Von aller Freude,
Seh ich ans Firmament Nach jener Seite **

As canções de Mignon independem totalmente dos "Anos de Aprendizagem de Wilhelm Meister". Quantas pessoas admiram-nas e cantam-nas sem ao menos conhecer o romance!

Uma poesia pode — contrariamente a todo uso racional - começar até com "e", "pois", "mas" ou outras conjunções semelhantes:

"Und frische Nahrung neuses Blut.. .."***

"Denn was der Mensch in seinen Erdeschranken. .."**** "Ais ob er horchte. Stille. Eine Ferne. .."*****

Compreende-se qual a razão dessa falta de fundamentação. Em qualquer parte, no fluir de um dia descaracterizado, a existência transforma-se em música. É o "ensejo" que levou Goethe a chamar todo trecho autenticamente lírico de uma poesia de momento. Tal ensejo está relacionado com a história da vida. Deixa-se fundamentar biográfica, psicológica, sociológica, histórica e biologicamente. Goethe em "Poesia e Verdade" explicita a partir do contexto biográfico o ensejo de muitas de suas poesias. A ele aliam-se na mesma tarefa seus estudiosos, zelosos em contribuir com o método. Essas canções, porém, dispensam qualquer fundamentação. E devem dispensá-la, já que o poeta não conscientiza a procedência de sua inspiração. Além disso podem fazê-lo, pois são de imediato compreensíveis através do texto. Compreensão imediata e não graças ao relacionamento feito pelo leitor com fato semelhante de sua existência. Nesses casos, justamente, não há apreensão pura. O que permite qualquer relacionamento é superestimado, ou desprezado. Geralmente não é possível esse relacionamento e quando ele existe, o leitor só posteriormente dá-se conta de que os versos causaram-lhe alegria ou consolo porque também ele vive idênticos condicionamentos. A uma leitura autêntica, o próprio leitor vibra conjuntamente sem saber porque, ou melhor, sem qualquer *razão* lógica. Somente quem não vibra em uníssono com a obra exige razões. Somente o que não consegue participar diretamente do clima lírico, terá que o considerar possível e dependerá de uma compreensão.

Ao poeta lírico, propriamente, não importa se um leitor também vibra, se ele discute a verdade de um estado lírico. O poeta lírico é solitário, não se interessa pelo público; cria para si mesmo. Mas uma tal afirmação exige esclarecimentos. Composições líricas também publicam-se. A colheita de anos e anos é reunida e entregue a um público. Correto! Mas já aqui, num volume de poesias, "o balbucio apaixonado em linguagem escrita apresenta-se deveras estranho", como disse Goethe. E colecionar folhas soltas não parece apenas a Goethe

* "Que significa o movimento? / O oriente traz-me boas novas?"

** "Só e afastada / de toda felicidade, / olha o firmamento / para aquele lado."

*** Confira pág. 29.

**** "Pois o que o homem em seus limites..."

***** "Como se escutasse. Silêncio. Uma distância..."

um contra-senso. Quando o volume está pronto, o que é que o povo faz com ele? Podem-se declamar poesias líricas, mas, apenas como também se pode ler um drama teatral. Recita do um poema lírico não pode ser apreciado como merece. Um declamador a recitar, diante de uma sala cheia, poesias exclusivamente líricas transmite quase sempre uma impressão penosa. Mais plausível é um recital para um círculo pequeno, para pessoas a cuja sensibilidade possamos abandonar-nos. Mas um trecho lírico só desabrocha inteiramente na quietude de uma vida solitária. E mesmo este desabrochar não é sorte que seja dada todos os dias ao leitor. Folheamos uma coletânea de canções. Nada nos comove. Os versos nos soam vazios e surpreendemo-nos com o poeta vaidoso que se deu ao trabalho de escrever tais coisas, catalogá-las e entregá-las a seus contemporâneos e à posteridade. Subitamente, porém, numa hora especial, uma estrofe ou toda uma poesia comove-nos. A esta juntam-se outras, e chegamos quase a reconhecer que é um grande poeta que nos fala. É o efeito de uma arte que nem nos retém como a épica, nem excita e causa tensão, como a dramática. O lírico nos é incutido. Para a insinuação ser eficaz o leitor precisa estar indefeso, receptivo. Isso acontece — quando sua alma está afinada com a do autor. Portanto a poesia lírica manifesta-se como arte da solidão, que em estado puro é receptada apenas por pessoas que interiorizam essa solidão.

A canção de amor, em que um poeta dirige-se à amada com um íntimo você, terá que ser incluída aqui. Um você lírico só é possível quando amada e poeta formam "um coração e uma alma". O lamento do amor não correspondido diz um "você", que o eu sabe não terá eco.

O ouvinte pode naturalmente ser preparado para a "disposição anímica". Este é, do ponto de vista do poeta, o sentido da composição de uma canção. Schubert, Chamam, Brahms, Hugo Wolf e Schoeck são mestres da arte de dar em poucos compassos uma fórmula mágica que afasta o que não diz respeito ao texto e alivia o peso do coração. Eles abriram, com suas músicas, tesouros imensuráveis da poesia lírica ao povo de língua alemã. Ressalte-se Hugo Wolf, sempre atento à interpretação mais fiel e que quase nunca negligenciou o texto do poeta.

Mas mesmo numa sala de concerto o ouvinte fica a sós com a canção. Ela não aproxima as pessoas como uma sinfonia de Haydn, em que cada um se sente obrigado a inclinar-se para o vizinho, nem como uma final de Beethoven de que esperamos que possa levar todos a levantarem-se num ímpeto decidido. Os aplausos, aqui situados, molestam-nos após canções líricas, pois sentíamos-nos solitários e somos forçados subitamente a estar de novo com outros.

Goethe e Schiller, esforçando-se por encontrar as leis básicas que regem os gêneros dramáticos, partiram da relação entre o público de um lado, e as rapsódias e farsas do outro.¹¹

Com a Lírica, com que não se preocuparam, poderíamos agir de modo semelhante.

Quem não se dirige a ninguém e se preocupa apenas com pessoas esparsas que se encontram em idêntica disposição interior, não necessita da arte de convencer. A idéia de lírico exclui todo efeito retórico. Quem deverá ser percebido tão somente por pessoas analogamente dispostas, não necessita fundamentar. A fundamentação numa poesia lírica soa tão indelicada quanto a atitude de um apaixonado que declara seu amor à amada, expondo razões lógicas para isso. Assim como ele não precisa de um arrazoado, também não necessita esforçar-se por explicar palavras veladas. Aquele que se encontra em idêntica disposição afetiva, traz consigo uma chave que lhe fornece uma melhor visão do que a do mundo ordenado e da reflexão coerente. O leitor se sentirá como se tivesse ele próprio composto a canção. Ele a repetiu de si para si, sabe-a de cor sem a aprender, e balbucia os versos como se brotassem de si mesmo.

Justamente porque a poesia lírica toca-nos tão imediatamente, seu conhecimento indireto, discursivo, ocasiona dificuldades. Quer dizer: é fácil compreender-se uma poesia, ou

¹¹ Correspondência, 23 e 26 de dezembro de 1797.

melhor, não é fácil nem difícil, mas é algo que se dá por si ou não se dá de modo algum. Entretanto falar-se sobre versos líricos, julgá-los e fundamentar o julgamento é quase impossível. O julgamento muito dificilmente alcança o valor do lírico; vai, às vezes, apoiar-se em alguma outra coisa que também faz parte da poesia, na significação do motivo básico ou numa metáfora ousada. É aqui que se torna nítida a diferença entre a poesia lírica e a dramática. Não é fácil a compreensão de um drama de Ibsen, Hebbel ou Kleist, nem é fácil penetrar cada uma de suas partes, mas no momento em que é compreendido, a fundamentação deste conhecimento não traz mais dificuldade. O próprio objeto está situado no mesmo plano da linguagem, que esclarece e deduz. É por isso que a Estética ocupa-se preferivelmente do drama, enquanto a Lírica tem não raro uma existência apócrifa e é tratada com certo embaraço. Daí também as grandes divergências quanto à valoração de poesias. Os mestres clássicos e românticos já não suscitam mais dúvidas. Contudo, com referência aos poetas novos, ainda não consagrados, eclodem, vez por outra, disputas de feição extravagante, na medida em que ninguém tenciona aceitar argumentos. O inexperiente sempre superestima poesias. Acha que também sente mais ou menos assim, e portanto os versos são bons. Entretanto, a poesia autenticamente lírica é singular e irreproduzível. Como um *individuum ineffabile* desencadeia disposições inteiramente novas, jamais até então existentes. Precisa, todavia, ser apreensível e confortar o leitor com a idéia de que sua alma é mais rica do que ele mesmo supusera até então. A poesia lírica tem, portanto, que satisfazer exigências antagônicas. Por outro lado, leitores experientes consideram quase tudo que lhes mostram ruim. Quando surpreendem uma boa poesia têm vontade de gritar: "milagre, milagre!". Muito justo, pois qualquer verso lírico autêntico que se sustenta por milênios é um milagre inexplicável. Qualquer sentido de comunidade, de verdade fundamentada, de torça persuasiva ou de evidência, escapa-lhe. É o que há de mais privado, e de mais peculiar sobre o tema. E, contudo, consegue unir os ouvintes mais intimamente que qualquer outra palavra. Enquanto, porém, toda poesia autêntica mergulha até as profundezas do lírico e reflete em si a unidade dessa fonte originária (cf. pág. 163), toda e qualquer poesia fundamenta-se no imperscrutável de um "sunder warumbe" peculiar, em que não é mais possível qualquer explicação da beleza e do correio, mas também não mais é necessária.

Se a idéia de lírico, sempre idêntica a si mesma, fundamenta todos os fenômenos estilísticos até então descritos essa mesma idéia una e idêntica precisa ser revelada e ter nome. Unidade entre a música das palavras e de sua significação; atuação imediata do lírico sem necessidade de compreensão (1); perigo de derramar-se, retido pelo refrão e repetições de outro tipo (2); renúncia à coerência gramatical, lógica e formal (3); poesia da solidão compartilhada apenas pelos poucos que se encontram na mesma "disposição anímica" (4); tudo isto indica que em poesia lírica não há distanciamento.

Examinemos tal afirmação mais minuciosamente e procuremos reafirmá-la com novas provas:

É mais fácil começarmos notando que o leitor de poesia lírica não se coloca à distância. Não é possível "tomar-se posição contrária" ao elemento lírico de uma poesia. Ele nos comove ou nos deixa indiferentes. Emocionamo-nos com ele, quando estamos em idêntica disposição interior. Em seguida os versos ecoam em nós como vindos de nosso próprio íntimo. Pela poesia épica ou dramática parecemos ter antes admiração. A participação na poesia lírica merece o nome mais íntimo de amor.

Na poesia lírica, a música da linguagem adquire enorme importância. A música endereça-se à audição. Ao ouvir, não temos que nos colocar, propriamente, diante do que será ouvido, como ao ver diante do que será visto. Concordamos em que a fenomenologia dos sentidos está pouco desenvolvida e justamente em tais domínios ficamos confundidos pelas divergências de interpretação. Todavia pode-se dizer que quando queremos admirar um quadro, afastamo-nos um tanto dele para conseguirmos abrangê-lo todo e perceber o que foi

distribuído pelo espaço. A distância é essencial. Ao ouvirmos música, a distância ou proximidade só influem até certo ponto, porque os instrumentos a uma certa distância soam melhor. A distância ideal do instrumento é comparável à propícia iluminação dos quadros. A distância, todavia, não cria um frente a frente objetivo como no caso do quadro que nos é "exposto" e que podemos, quando ele não está presente, imaginar. Sobre a música são válidas as palavras de Paul Valéry que dizem: a música suprime o espaço. Estamos nela e ela em nós. O ouvinte ideal é "esclave de la présence générale de la musique", preso a ela como uma Pítia num cômodo cheio de incenso.¹² À comparação dirigida à intimidade do lírico parece exagerada. E naturalmente teríamos que acrescentar que nem toda a música pode ser considerada lírica. Uma fuga de Bach não é lírica. Não podemos examinar aqui se existe distanciamento na fuga e que no sentido especial ele vem a ter. Mas lírica é aquela música que Schiller condenou com palavras rudes nos ensaios "Sobre o Sublime":

"Também a música dos modernos parece tender principalmente para a sensualidade e com isso lisonjeia o gosto dominante que não quer ser comovido, emocionado profundamente, nem enaltecido, apenas acariciado. Assim prefere-se sempre o *melodioso* (Schmelzende) e mesmo quando há um forte sussurro na sala de concerto, todos se tornam subitamente ouvintes quando se desempenha uma passagem melodiosa. Aparece geralmente uma expressão de sensualidade quase animalesca em todas as faces — os olhos amortecidos passeiam descontrolados, a boca abre-se cubiçosamente, o corpo é tomado de tremor voluptuoso, o hálito enfraquecido e célere, em resumo todos os sintomas do êxtase. Prova cabal de que os sentidos deleitaram-se em gozo, o espírito, porém, ou o princípio da liberdade no homem é arrebatado pela violência do instinto sensual."¹³

Lírica ainda é aquela música da linguagem que Herder também descreve, de modo semelhante a Schiller, porém com palavras de aprovação entusiástica:

"Estes tons, estes gestos, aqueles movimentos simples da melodia, essa mudança súbita, essa voz a sussurrar, que mais sei eu? Entre crianças e na sensibilidade do povo — entre mulheres, pessoas de sentimentos delicados, doentes, solitários e taciturnos — atuam mil vezes mais que a própria verdade conseguiria atuar se sua voz leve e melodiosa soasse dos céus. Estas palavras, este tom, o desenrolar desta romança aterradora penetravam nossa alma, quando em nossa meninice os ouvíamos pela primeira vez, sempre acompanhados por noções vagas de temor, de cerimônia, susto, pavor ou alegria. A palavra soa e como um exército de fantasmas elevam-se de súbito todos em sua majestade negra do túmulo da alma em que dormiam. Anuviam o puro e claro conceito da palavra que só podia ser apreendido sem eles: a palavra desaparece e soa o tom da sensibilidade. Um sentimento misterioso nos domina: o leviano apavora-se e treme, não por seus pensamentos e sim pelas sílabas e sons da meninice; foi uma força mágica do poeta, do recitador, tornar-nos crianças de novo. Não houve reflexão nem pensamentos como base, apenas a lei da natureza: "O tom da sensibilidade deve transportar a criatura em sintonia para o mesmo tom".¹⁴

A distância entre obra e ouvinte, aqui superada, inexistente igualmente entre poeta e aquilo de que ele fala. O poeta lírico diz quase sempre "eu". Mas o emprega diferentemente de um autor de autobiografia. Só se pode escrever sobre a própria vida quando a época abordada ficou para atrás e o eu pode ser visto e descrito de um ponto de observação mais alto. O autor lírico não se "descreve" porque não se "compreende". As palavras "descrever" e "compreender" pressupõem um defrontar-se objetivo. Se a primeira se presta a composições autobiográficas, a última serve para um diário em que o homem se pode dar conta de horas também já passadas. Somente aparentemente, somente no tempo medido pelo relógio é que o tema, neste caso, está mais próximo que na autobiografia, pois quem escreve um diário faz

¹² Paul Valéry, *Eupalinos*. Paris, 1924, pág. 126.

¹³ *Obras* de Schiller, Edição Crítica Completa. Leipzig, 1910, vol. XVII, pág. 402.

¹⁴ *Obras Completas*, editadas por Suphan em 5 volumes, Berlim, 1891, pág. 16 e segs.

também de si o objeto de uma reflexão. Reflete, inclina-se sobre o passado. Se se inclina para trás é porque já deixou para trás o alvo. Realmente, o termo reafirma-se em significação literal. O autor de um diário liberta-se de cada dia, enquanto toma distância e reflete sobre ele. Se não o conseguir, se expressar-se diretamente, seu diário soará lírico.

Isso nos conduz ao tempo gramatical do lírico. O presente domina de tal modo que seria supérfluo citar exemplos. Aproveitamos mais observando que o pretérito tem também um sentido diferente do pretérito épico. Retornemos à "Rückkehr" de Eichendorff (pág. 40). Muito particularmente, o poeta oscila entre presente e pretérito, como se isso não importasse. Apenas no último verso:

"Da fiel ich hin im Feld" *

o pretérito quase não pode ser substituído pelo presente, pois este verso conta um acontecimento que ficou para trás e que é apreendido nitidamente em seu afastamento temporal. Mas este verso não "soa" mais. Eichendorff está desperto do encantamento e balbucia-o ainda perturbado para si mesmo. Neste ponto terminou a canção. Os outros pretéritos que podiam indiferentemente ser presentes, não criam nenhum distanciamento de tempo. O passado que procuram trazer não está longe nem terminou. Não delineado nitidamente e nem compreendido em sua totalidade, movimenta-se ainda e comove o poeta e a nós mesmos com a magia que o "An den Mond" de Goethe irradia e que Keller louva mais sobriamente no "Jugendgedenken" ("Lembranças, da Juventude"):

"Ich will spiegeln mich in jenen Tagen,
Die wie Lindenwipfelwehn entflohn,
Wo die Silbersaite, angeschlagen,
Klar, doch bebend, gab den ersten Ton,
Der mein Leben lang,
Erst heut noch, widerklang,
Ob die Saite längst zerrissen schon." *

O passado como objeto de narração pertence a memória. O passado como tema do lírico é um tesouro de recordação. O Goethe dos últimos tempos diz: "não institucionalizo a recordação"¹⁵ e quer dizer com isso que não cede ao passado poderes sobre o presente. Os momentos líricos dos últimos anos de Goethe, porém, provêm sempre da recordação; como exemplo: "Dem aufgehenden Vollmond" ("À Lua Cheia que Desponta") em que o encontro com Marianne von Willemer de mais de dez anos atrás torna-lhe a encher a alma, ou então a poesia do "Divan":

"Und da duftet's wie vor alters,
Da wir noch von Liebe litten.. ." **

Aromas, mais que impressões ópticas pertencem à recordação. Pode ser que não conservemos um aroma na memória, mas sem dúvida o conservamos na recordação. Quando ele se espalha de novo, um acontecimento passado de há muito torna-se subitamente perceptível; o coração bate e finalmente a recordação instiga a memória; podemos dizer em que circunstâncias este aroma nos enebriou os sentidos. Que os aromas pertençam tão inteiramente à recordação e tão pouco à memória está sem dúvida ligado ao fato de que nós não lhes podemos dar formas, freqüentemente mal lhes podemos dar nomes. Não delineados, sem nomes, não se tornam objetos. E só nos libertamos daquilo que conseguimos tornar

* Confira pág. 40.

* "Quero espelhar-me naqueles dias / que fugiram com o balanço das folhas / em que a corda de prata, ao soar / claro, embora trinado, deu o primeiro tom / que durante minha vida / e hoje ainda, ressoa / mesmo que a corda já esteja, de há muito partida."

¹⁵ Para F. O Müller, 4 de novembro de 1823.

** "Então ressende a outros tempos, / em que sofríamos ainda de amor..."

objeto pela contemplação ou pelo conceito. Só frente a isso teremos "tomado uma posição".¹⁶

Quem se encontra em disposição afetiva lírica não toma posição. Desliza com a corrente da existência. O momentâneo adquire para ele força exclusiva — aqui este tom, ali um outro. Cada verso o plenifica tanto que ele não pode especificar como o seguinte se relaciona com o anterior. Portanto, onde se compõe expressamente um relacionamento, onde se delineiam contornos, ou mesmo onde partes são interligadas por conjunções lógicas, como "weil" (porque), "demnach" (por conseguinte), a comparação é interrompida. Sentimo-nos tolhidos, presos a uma margem firme ou, o que é o mesmo, desiludidos, já que preferíamos deixar-nos levar pelas águas e tínhamos sido convidados a tal:

"Mag der Grieche seinen Ton
Zu Gestalten drücken,
An der eignen Hände Sohn Steigern sein Entzücken;
Aber uns ist wonnereich,
In den Euphrat greifen
Und im flüssgen Element
Hin und wider schweifen.. ."*

Assim Goethe defrontou "canção e composição". Quando a terceira estrofe fala das águas crescidas nas mãos frias do artista, a Estética Clássica parece novamente querer afirmar-se em detrimento da Lírica, a não ser que o verso signifique apenas o milagre graças ao qual esse fluido pode ser expresso em linguagem Lírica; um quebra-cabeça que solucionaremos em outro capítulo. Basta-nos ver aqui que o não distanciamento que caracteriza os fenômenos líricos é o responsável pela inconveniência do conceito da forma, pela enumeração paratática sem limites definidos entre as partes, pela necessidade de conseguir por meio do refrão ou de repetições de outras espécies uma unidade do contrário inatingível.

Sempre é o mesmo distanciamento que falta à poesia lírica. Não hesitaria chamá-lo de distância-sujeito-objeto, se os conceitos sujeito e objeto não fossem igualmente polivalentes e de difícil interpretação como o próprio conceito da forma. "O gênero lírico não é objetivo": esta é a fórmula geralmente empregada desde a Estética Idealista. Expressa afirmativamente, a fórmula terá que ser: o gênero lírico é subjetivo. Daí decorre uma subdivisão da poesia em: lírica — poesia subjetiva; épica — poesia objetiva; drama — uma síntese de ambas em que o método de reflexão idealista acha-se reafirmado segundo os dualismos eu-não-eu, espírito-natureza ou pela dialética hegeliana. Como sistema ou metafísica, o idealismo não serve mais de base para as ciências humanas. Os conceitos "poesia subjetiva" e "objetiva" permaneceram e enriqueceram seus valores semânticos. Assim a objetividade da epopéia se explica por apresentar esta a realidade como ela existe, independente da pessoa do poeta. "Objetivo" significa então algo "imparcial e real" (sachlich) e por isso "de validade universal". A Lírica deve mostrar o reflexo das coisas e dos acontecimentos na consciência individual. Aqui os conceitos confundem-se. Se "independente da pessoa" quer dizer "em si", a conceituação está visivelmente falsa. Nenhum objeto é acessível "em si". Justamente por ser objeto, está em frente, pode ser observado apenas a partir de um ponto de vista, de uma perspectiva que é justamente a do poeta, de seu tempo ou de seu povo. (cf. pág. 77) "Objetivo" não é portanto idêntico a "independente do poeta".

A contradição também se esclarece em outro sentido. O autor épico apresenta o mundo exterior, o lírico, seu mundo interior; a criação lírica é íntima. Expliquemos isso: Na criação épica existe, como iremos ver, um defrontar-se objetivo. De um lado, o humor impassível do

¹⁶ Compare-se Schiller, op. cit. vol. XVIII. pág. 51.

* "Que o grego aprecie moldar / o seu tom em figuras / e como filho de suas mãos / aumentar seu encantamento.
// Mas a nós é delicioso / pegar o Eufrates / e no elemento líquido / passear de lá pra cá."

narrador, do outro o acontecimento plástico. Que significa, porém, íntima? Algo como "introvertida"? Isso viria deturpar a essência do fenômeno lírico. A contradição psicológica entre "introvertido" e "extrovertido" não tem nada a ver com a diferença entre "lírico" e "épico". Um autor épico excepcional com Spitteler é introvertido. E Brentano faz lembrar sempre um tipo extrovertido.

A idéia de "dentro" e "fora" provém da imagem de uma representação de câmara escura, com que se figura a essência do homem: a alma habita o corpo e permite entrar o mundo exterior através dos sentidos, principalmente através dos olhos por onde penetram as imagens. Embora todo mundo hoje contradiga veementemente tal idéia, ela enraíza-se no fundo de nosso espírito e quase nunca se deixa afastar totalmente. A visão do homem que vagueia à nossa frente e cujo corpo está nitidamente delineado, por cujos olhos cintila a alma, nos traz sempre de novo a mesma idéia. E com certeza ela não é totalmente desprovida de sentido. A experiência de que nos separamos do mundo exterior pelo corpo cabe a um determinado plano, o plano épico. (cf. págs. 85 e 86) No épico, representa-se o corpo. Por isso, na realidade épica as coisas se nos apresentam como mundo exterior. O mesmo não se dá na realidade lírica. Aí ainda não há objetos. Portanto não pode também haver ainda sujeito. Agora reconhecemos o erro a que nos conduz a contusão dos conceitos. Se a poesia lírica não é objetiva, não tem por isso que ser subjetiva. Se ela não representa o mundo exterior também não representa contudo o interior. O que se dá é que "interno" e "externo", "subjetivo" e "objetivo" não estão absolutamente diversificados em poesia lírica.

É digno de nota como na "Estética" de Vischer essa idéia desponta, para, entretanto, ficar de novo obscura e indefinida em virtude de seu conceito de subjetividade. Vischer introduz a Lírica assim:

"A simples síntese do sujeito com o objeto, segundo a qual o primeiro subordina-se ao segundo (na epopéia), não satisfaz ao espírito da arte; este requer algo mais elevado, de acordo com o qual o mundo, com sua essência desliza pelo sujeito e *é penetrado por ele*".¹⁷

Essa última cláusula é importante; mas quase não é observada. "O ingressar do mundo no Sujeito" quase só se adapta à essência da Lírica. Na apresentação da Música, Vischer afirma também algo semelhante:

"Falta ao sentimento a luz do choque entre sujeito e objeto; ele comporta-se em relação à consciência como o sono para com o estado de alerta: o sujeito mergulha em si mesmo e perde a oposição para com o mundo exterior"¹⁸

O frente a frente (Gegenüber) desaparece realmente, é verdade. Mas não porque o sujeito mergulha em si mesmo, como disse Vischer. Seria igualmente certo e errado dizer que ele mergulha no mundo exterior, pois no fenômeno lírico, o "eu" não é um "mói" que permanece consciente em sua identidade, mas um "je" que não se conserva, que se desfaz em cada momento da existência.

Chegou a hora de explicarmos o conceito fundamental da "disposição anímica" (Stimmung). Não é a constatação de uma situação da alma. A "disposição" já foi, aliás, compreendida como tal, como objeto artificial da observação. Originalmente, porém, a disposição não é nada que exista "dentro" de nós; e sim, na disposição estamos maravilhosamente "fora", não diante das coisas mas *nelas* e elas em nós. A disposição apreende a realidade diretamente, melhor que qualquer intuição ou qualquer esforço de compreensão. Estamos dispostos afetivamente, quer dizer possuídos pelo encanto da primavera ou perdidos no medo do escuro, enebriados de amor ou angustiados, mas sempre "tomados" por algo que espacial e temporalmente — como essência corpórea — acha-se em frente a nós (gegenübersteht). É portanto lógico que a língua fale tanto da disposição da noite

¹⁷ Friedrich Theodor Vischer, *Estética ou Ciência do Belo*. 2.^a ed., Munique, 1922-23, vol. VI, pág. 197.

¹⁸ Op. cit. vol. V, pág. 10.

como da disposição da alma.¹⁹ Ambos são uma e a mesma coisa sem qualquer distinção. As palavras de Amiel "Un paysage quelconque est un état de l'âme" reafirmam-se aqui. Tal frase não se adapta apenas à paisagem. Todo ente em disposição é antes estado que objeto. Este ser estado é o modo de ser do homem e da natureza na poesia lírica.

O que a disposição proporciona não é "presente" nem é brincadeira ou beijo há muito dissipado, nem o brilho da névoa que agora, quando o poeta fala, enche arvoredo e vale. O conceito "presente" deve ser tomado ao pé da letra. Deve indicar um frente a frente. Assim podemos dizer que o narrador torna presente fatos passados. O poeta lírico nem torna presente algo passado, nem também o que acontece agora. Ambos estão igualmente próximos dele; mais próximos que qualquer presente. Ele se dilui aí, quer dizer ele "recorda". "Recordar" deve ser o termo para a falta de distância entre sujeito e objeto, para o *um-no-outro* lírico. Fatos presentes, passados e até futuros podem ser recordados na criação lírica. A "Mailied" ("Canção de Maio") de Goethe recorda algo que — visto de fora — é presente. O final do "Im Frühling" ("Na Primavera") de Mörike recorda "alte unnennbare Tage" ("antigos dias inenarráveis"); algumas odes de Klopstock recordam a amada futura ou o túmulo.

Não é como se agora, entretanto, o "mundo interior" lírico fosse renovado: "Recordação" não significa o "ingressar do mundo no sujeito", mas sim, sempre, o *um-no-outro*, de modo que se poderia dizer indiferentemente: o poeta recorda a natureza, ou a natureza recorda o poeta. O segundo corresponderia, inclusive, melhor à experiência de muitos poetas líricos que o primeiro. Pelo menos haveria maior aproximação com o estado de graça ou de maldição da disposição interior.

Mas em tal explicação, o fenômeno lírico não se aproxima do místico? Na "Conversa sobre Poesias" de Hofmannsthal encontram-se frases que se aproximam a muitas das expressões aqui, e também àquela mística abordada no "Sonho da Grande Magia" e no "Ad me ipsum".²⁰

Os sentimentos, todos os estados mais recônditos e profundos de nosso íntimo não estão entrelaçados da maneira mais esquisita com a paisagem, uma estação do ano, um estado da atmosfera, um alento? Um certo movimento, com o qual desce de um carro alto; uma noite de verão sem estrelas; o cheiro de pedras úmidas num vestibulo de casa; a sensação de água gelada ao salpicarem gotas de uma fonte em tuas mãos; toda tua riqueza interior está ligada a milhares dessas coisas telúricas, teus progressos, teus desejos, tua embriaguez. Mais que ligada, criada aí solidamente com as raízes de sua vida, que se com uma faca as cortasses desse solo, elas murchariam e morreriam entre tuas mãos. Se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora, sim, fora de nós. Como arco-íris fantástico nossa alma ameaça-se sobre a precipitação irresistível da existência. Não possuímos nossa pessoa; ela nos sopra de fora, foge-nos por muito tempo e volta-nos num sopro. Apesar de ser nossa "pessoa". A expressão é uma ousada metáfora. Voltam estímulos que se aninharam aqui, outrora, um dia. E são realmente os mesmos? Não é apenas seu sangue, trazido aqui por um misterioso sentimento pátrio? É o que basta, algo volta. E algo se encontra em nós com outro algo. Não passamos de um pombal".²¹

Mais tarde acrescenta-se que "nós e o mundo não somos nada de diferente". Que quer dizer "mundo?" Aqui, visivelmente, a "totalidade do ser". Com esse todo, que é eterno e divino, o místico sente-se idêntico. Fecha os olhos — mfei — para a quantidade, leva a plenitude à unidade e faz sustar o tempo na eternidade, como o "sunder warumbe" de Deus.

O "sunder warumbe" do homem disposto- líricamente é, ao contrário, bem limitado. Ele se considera uno com esta paisagem, com este sorriso, com este som, portanto, não com o eterno, mas justamente com o mais passageiro. A nuvem dissipa-se, o sorriso morre.

¹⁹ Confirma O. F. Bollnow, *A Essência das Disposições*. Frankfurt, 1941, págs. 17-36.

²⁰ Editado por W. Brecht, Livro do Ano do Freier Deutscher Hochstift, 1830.

²¹ Obras *Completas*, vol. II, 2, Berlim, 1934, pag. 236.

"Es wandelt, was wir schauen, Tag sinkt ins Abendrot.. ."*

Assim, por conseguinte, também a alma transforma-se. O poeta lírico comove-se, enquanto o místico conserva uma serenidade imperturbável em Deus. Pode ser que a disposição lírica se clarifique em serenidade mística, como na vida uma coisa passa imperceptivelmente a outra. Porém a ciência, necessária e obrigada à distinção dos conceitos, terá que definir claramente o que vem a ser "lírico" e "místico", para que seja possível alguma orientação dentro da realidade que se transforma e flui.

O que foi aqui exposto em linguagem abstrata é conhecido dos poetas líricos de há muito, de um modo bem mais direto. Precisamos, apenas, acostumar-nos a levar a sério o que é dito em poesia e deixar uma palavra lírica servir igualmente de testemunho do homem como uma sentença dramática. Temos novamente que evocar aqui Vischer, o mais puro conhecedor do fenômeno lírico dentre todos os mestres da Estética. Ele chama a atenção a que o autor lírico, para expressar estado de espírito sombrio, lança mão de imagens da esfera do corpo humano.

"Meine Ruh' ist hin,
Mein Herz ist schwer...

Mein armer Kopf

Ist mir verrückt,

Mein armer Sinn

Ist mir zerstückt..."

"Es schwindelt mir, es brennt

Mein Eingeweide..." *

Todos os exemplos posteriores já estão, todavia, superados pelo poema de Safo:

Os se gâr ido broche', ós me phónas

ouden ét' eíkei,

allà kàm mèn glōssá m' éage, lépton d' aútika chrō pyr ypatedrómaiken, oppátessi d' ouden óremm', epirrómbeisi d' ákouai,

a dé m' ídros kakchéetai, trómos dè paisan ágrei, chlorotéra dè poías émmi, tethnáken d' olígo 'pideúes phaínom', Ágalli... **

Vischer denomina tal fenômeno uma "espécie de simbologia obscura através da qual o estado do corpo reflete o da alma."²² Ele vê o fenômeno com muita exatidão e como na descrição do sentimento e da subjetividade da lírica, deturpa-o por causa de sua conceituação. Justamente de reflexão é que não vamos poder falar aqui, nem tão pouco de "simbologia obscura". Só pode falar assim quem separa artificialmente corpo e alma. Mas aquele que diz "dói-me!" e chora "lágrimas; de dor e alegria", desconhece tal distinção artificial.

Já que a língua alemã oferece os dois conceitos: "Körper" (um corpo que ocupa lugar no espaço) e "Leib" (corpo humano e suas funções) torna-se fácil aqui uma compreensão. Uma dor do corpo (Körper) por exemplo, de um ferimento ou de um dente, fica naturalmente fora da zona que atinge a alma. Pode aborrecer-nos, pode até tornar-nos tristes e portanto, demorando muito tempo, poderá chegar a influenciar nosso estado anímico. Muito diversa, entretanto, é a "dor de coração" de Shakespeare ou o tremor voluptuoso de Safo. Tais "sensações" ou "sentimentos" são a realidade corpórea (leiblich) da disposição que, sem levar em conta conhecimentos científicos, ratifica a sentença de Schleiermacher: "ser alma quer

* "Passa o que olhamos, / o dia afunda no crepúsculo..."

* "Minha paz já se foi, / Meu coração está pesado... / Minha pobre cabeça / está fora de si / Meus pobres sentidos / estão em pedaços..." / "Sinto-me desmaiar, / e minhas entranhas estão em fogo..."

** "...olho / furtivamente pra você, e minha voz / prende-se na garganta / a língua fica paralisada e um ligeiro / fogo corre-me sob a pele súbito-subitamente; / Com os olhos nada vejo, um trovão / tapa-me os ouvidos. / Escorre-me suor, o tremor / invade meu corpo, e empalideço / mais que a grama seca, e bem perto à morte / já pareço, Ágális..."

²² Op. cit., vol. VI, pág. 204.

dizer ter corpo (Leib)". O autor lírico não toma imagens da esfera do corpo (Körper) para expressar uma coisa diversa, como o estado da alma; mas é a própria alma que é corpórea (leiblich) e se transforma em sentimentos que não afligem o "Körper", mas o "Leib". Mas também com isso a "disposição anímica" não é trazida ao interior. Apenas o "Körper" é limitado e é representado como uma forma em que de tora se pode penetrar. Leib, ao contrário, é a denominação para tudo que anula a distância entre nós e o mundo exterior. Quando Safo escorre suor ou é tomada de tremores, é justamente quando ela não está "em si", mas "fora de si". Nas entranhas que ardem, Mignon sente a distância da terra amada. Do ponto de vista do "Leib", portanto, não nos sentimos como individualidade, como pessoa ou ser historicamente localizado. Sentimos a paisagem, a noite, a amada, ou mais exatamente sentimo-nos na noite e na amada: Diluímo-nos no que sentimos.

Entretanto o poeta lírico, certamente imbuído do generalizado modo de expressão épico, fala de mundo interior e mundo exterior. E chama justamente de "íntimo" algo recordado que não lhe está no momento diante dos olhos, algo passado ou ainda futuro. "Através o labirinto do peito" desfilam dias inenarráveis de amor. "No coração os pensamentos" (Eichendorff) são igualmente recordações do passado. Mas também este *interior* de acento predominantemente local que considera o peito e o coração como uma espécie de forma oca, o que quer dizer em última análise "não presente"; e não descobrimos qualquer diferença daquelas recordações da vida presente no espaço, em que na linguagem simples do poeta o *um-no-outro* insinua-se até certo ponto puro:

"O Lieb', o Liebe,
So golden schön,
Wie Morgenwolken
Auf jenen Höhen..."*

Nesses versos do "Mailied" de Goethe, o "wie" ("Como") ainda conserva um leve vestígio do confronto objetivo (Gegenüber). Nota-se logo, porém, que ele não pode ser compreendido como um carregado "tal como" que introduz as comparações de Homero. Essa partícula comparativa é quase um mero modo de falar, talvez já também um presságio do Gosto mais tardio, que já se reconhece frente à natureza, mas *no fundo* reconhece ambos como idênticos e assim conserva-se aberto tanto ao lírico como ao épico. Muito mais correio seria dizer que o amor se sente nas nuvens matutinas belas e douradas. Mörike em "An einem Wintermorgen vor Sonnenanfgang" ("Numa Manhã de Inverno ao Nascer do Sol") assim se expressa:

"O fläumenleichte Zeit der dunklen Frühe! Welch neue Welt bewegest du in mir?
Was ist's, dass ich auf einmal nun in dir
Von sanfter Wollust meines Daseins glühe?" **

"Você em mim, eu em você": o poeta sabe que eu e você são distintos sob um outro ponto de vista e sabe ao mesmo tempo que esse ponto de vista generalizado agora não interessa. E assim se prossegue. O verso do "Fischlein im Busen" ("peixinhos rio peito") determina-se pelo "você em mim"; *** e pelo "eu em você" ainda no íntimo poema, o voar da alma até alcançar o céu.* É de novo no poema "Im Frühling", em que a nuvem torna-se "minha asa" e em que o alento da paisagem primaveril une-se ao alento da alma em *um* agradável oscilar de altos e baixos.

* "Amor, ó Amor | / tão dourado e belo / como nuvens matutinas / naquelas elevações."

** "Tempo delicado de aurora sombria! / Que novo mundo moves em mim? / E que é que me faz arder subitamente em ti / de volúpia mansa minha existência?"

*** "Wer hat den bunten Schwarm von Bildern und Gedanken / Zur Pforte meines Herzens hergeladen, / Die glänzend sich in diesem Busen baden, / Goldfarbigen Fischlein gleich im Gartenreiche?"

"Quem convidou para a porta de meu coração / a multidão colorida de quadros e pensamentos / que se banham brilhantes neste peito / como peixinhos douradas num jardim?"

* "Die Selle fliegt, soweit der Himmel reicht..."

No "Wanderer in der Sâgemuhle" ("Viandante na Serraria") Kerner sonha com o que se apresenta a seus olhos, recorda a paisagem e o moinho da serraria; tal recordação é possível porque ele sente, no arroio que enche e esvazia as canaietas, a tristeza de sua vida seca; no ruído repetido da serra, que atravessa dolorosamente a madeira do abeto, a origem dolorida de seus versos, e na preparação do sarcófago, da morte, o último sentido de sua vida.

Eichendorff é quem se expressa com maior audácia:

"Schweigt der Menschen laute Lust:

Rauscht die Erde wie in Träumen

Wunderbar mit allen Bäumen,

Was dem Herzen kaum bewusst,

Alte Zeiten, linde Trauer,

Und es schweifen leise Schauer

Wetterleuchtend durch die Brust." **

A terra murmura — e segue-se um objeto direto surpreendente — velhos tempos. Murmura o que o coração mal percebia. A alma funde-se irremediavelmente na paisagem, a paisagem na alma.

De todos os lados acena já agora o tema mais inesgotável da poesia lírica, o amor. A maioria dos grandes líricos foram; também grandes apaixonados — como estes de primeira categoria: Safo, Petrarca, Goethe, Keats. O poeta épico, em geral, era um ancião mesmo quando ainda em verdes anos. Assustam-nos em grandes autores dramáticos, como por exemplo Kleist e Hebbel, os traços de barbárie, principalmente no traquejo com mulheres. O poeta lírico, não; ele é "brando".

"Brando" no sentido de que os contornos do eu, da própria existência, não são firmemente delineados.

"Vor ihrem Blick, wie vor der Sonne Walten,

Vor ihrem Atem, wie vor Frühlingslüften,

Zerschmilzt, só längst sich eisig starr gehalten,

Der Selbstsinn tief in winterlichen Grüften;

Kein Eigennutz, kein Eigenwille dauert,

Vor ihrem Kommen sind sie weggeschauert."*

O sentimento de individualidade dissolve-se. Chegamos na linguagem lírica ao conceito de "fusão" (Schmelz). Fusão é o diluir da consistência.

Amor e canção conseguem fundir-nos. Por isso, segundo as palavras de Shakespeare em "O que Quiserdes" a música é "alimento do amor" e "o amor pensa", segundo a tradução de Tieck, "em sons". Aqui a língua descobre toda a riqueza do um-no-outro lírico. A fórmula antiga e já consagrada é: "Du bist min, ich bin din". ** Com isso expressa-se "entrega". O que ama "aprofunda-se" — note-se a palavra! — na face da amada.

Os amantes tornam-se *um* na primavera e na noite que envolve ambos, evita aos olhos o corpo (Körper) perturbador e eleva a sensibilidade dos corpos (Leib), que naquele abraço passam a ser apenas um.

Todos os momentos do lírico: música, fluidez, *um-no-outro*, Brentano resumiu no mito da Loreley e o confiou ao Romantismo tardio. O próprio nome, formado por vogais e líquidas, fonemas sonoros e fluidos já é música, e como tal inspirada pelo nome de uma rocha perto de Bacharach. Nela tudo, nome, olhos e canto, tem o poder mágico de encantar e

** "Cala-se a alegria inquieta do homem: / murmura a terra, como em sonho / maravilhadamente com todas as árvores / o que o coração mal percebe, / velhos tempos, tristezas amenas / e tremores abafados passeiam / pelo peito como faixas luminosas"

* "Ante seu olhar, como ante o império do sol, / ante seu alento como ante brisas primaveris / funde-se o eu, de ha muito em túmulos gélidos / jazendo frio e rijo; / não perduram egoísmo, nem teimosia; / fogem de medo à sua presença."

** "És minha e eu sou teu."

fundir. Um gênio do elemento líquido, Loreley mora na corrente, no murmúrio da floresta, em tudo que desliza, ondula e nada. Todos que a escutam ou vêem-na brilhar no fundo do Reno, sucumbem a seus encantos. 'Diante dela não há mais liberdade, nem vontade própria, do mesmo modo que o poeta lírico é o menos livre, entregue, fora de si, levado pela onda do sentimento.

É verdade que é também possível outro tipo de amor, diferente desse amor lírico, aquele do homem que se entrega e entretanto conserva-se ele próprio e com isso apenas empresta duração a seu sentimento.²³ Mas o amor da juventude enebriada, o amor que se esquece do mundo, que se derrama e pode derramar tudo que tem de seu, prende-se à esfera da existência lírica. Sobre ele fala Gottfried Keller no final da novela *Romeu e Julieta na Aldeia*, em que os amantes abandonam o mundo que lhes é hostil, confiam-se à corrente que passa e sucumbem abraçados. A morte e este tipo de amor estão intimamente relacionados como destruição da pessoa.

De novo atentamos com a breve extensão da poesia lírica. Já abordamos antes o caráter momentâneo da disposição afetiva (*Stimmung*) (2) e compreendemos agora este momentâneo mais facilmente a partir da natureza do *um-no-outro*, extremamente complicado e cheio de riscos. Qualquer resistência dissipa o *um-no-outro* e cria uma situação de confronto (*Gegenüber*). Na quietude da noite uma lebre que assusta o poeta sossegado, ou uma gota d'água que lhe cai à mão, bastam já como resistência, como algo em desacordo. O autor épico registraria tais incidentes no máximo como perda de tempo. O lírico considera o clima afetivo (*Stimmung*) irremediavelmente destruído — uma fragilidade tragicômica de há muito percebida e não sem zombaria por alguns autores. Por exemplo o "Baldurin Báhlamm" de Busch está absorto a pensar no céu e sente subitamente coceiras provocadas por insetos. Entretanto teria sido desnecessária a presença do inseto importuno ou de qualquer outro incidente igualmente cômico para o malogro irrecorrível de seu poema. Mesmo o céu, a lua, uma árvore pode subitamente tornar-se objeto, bastando para isso que o poeta os observe com maior exatidão. O paisagem já não afina mais, não corresponde mais harmonicamente ao estado d'alma. A lua não pode estar disposta como corpo astronômico ou campo de crateras, e sim como gôndola prateada; o monte harmoniza-se como listra perfumada, a floresta como murmúrio ou vislumbre de luzes e sombras, o lago como reflexo. Lírico é o que existe de mais fugaz; no momento em que se torna perceptível o definido, o objetivo, finaliza-se a poesia mais fugaz, a canção.

Porém esse finalizar-se ainda deve ser expresso ou o poeta lírico interrompe-se simplesmente? Vimos como ele começa (4), muitas vezes diretamente com uma conjunção "è" ou "também". A questão sobre o possível final permite talvez um enfoque mais minucioso. Lemos o "Auf einer Burg" ("Em um Castelo") de Eichendorff:

"Eingeschlafen auf der Lauer
Oben ist der alte Ritter;
Drüben gehen Regenschauer,
Und der Wald rauscht durch das Gitter.
Eingewachsen Bart und Haare,
Und versteinert Brust und Krause,
Sitzt er viele hundert Jahre
Oben in der stillen Klause.
Draussen ist es still und friedlich,
Alie sind ins Tal gezogen,
Waldesvögel einsam singen
In den leeren Fensterbogen.
Eine Hochzeit fährt da unten

²³ Compare-se Ludwig Binswanger, *Formas Básicas e Conhecimentos da Existência Humana*, Zurique, 1942.

Auf dem Rhein im Sonnenscheine,
Musikanten spielen munter,
Und die schöne Braut die weinet." *

Trata-se de um excerto ao acaso da "disposição anímica" (Stimmung) de uma paisagem. No último verso, o sentimento parece concentrar-se. Talvez isso bastasse para despertar o poeta e fazê-lo pensar na história da moça. Mas poder-se-ia ainda prosseguir muito tempo. Essa poesia não tem propriamente uma conclusão.

O mesmo pão acontece em "Im Grase" de Annette von Droste. Depois das duas primeiras estrofes, que pertencem ao que existe de mais raro na literatura mundial, em que o poeta se sente com sua cabeça cansada e flutuante no ar cansado do sol e ondulante, e sente o afundar de sua existência era fantasmagorias de perfumes e vozes, depois destas estrofes, ela continua:

"Stunden, flüchtger ihr als der Kuss
Eines Strahls auf den trauernden See..."*

e fala então de seus próprios sentimentos, e reflete sobre sua situação. Com isso abandona a esfera da canção (Lied). A segunda metade é sóbria e, para disfarçar esta sobriedade, retoricamente exagerada. Porém o que é lamentável aqui, por surgir demasiadamente cedo e demorar-se por tempo excessivo, pode concluir satisfatoriamente uma poesia em poucos versos ou, conforme as circunstâncias, até em uma só linha. "Wanderers Nachtlied" serve também de modelo:

Warte nur, balde Ruhest du auch." **

Aqui o sentido anímico da paisagem noturna torna-se claro ao próprio poeta. No referimento da compreensão intelectual, contudo, cessa a criação lírica; o estado torna-se objeto; mesmo Eichendorff confessa freqüentemente a que se propõe a recordação, como no "Zwielicht" ("Crepúsculo"), em que como unidade das visões aparentemente disparatadas, chega-se no final ao seguinte:

"Hüte dich, bleib wach und munter!" ***

Cada verso disfarçava esse mesmo conselho. Ao vir ele à tona, a canção termina. O mesmo acontece no "Frühlingsnacht!" ("Noite de Primavera"):

Über'n Garten, durch die Lüfte Hör't' ich Wandervögel zieh'n, Das debutet
Frühlingsdüfte, Unten fängt's shon an zu blühn.

Jauchzen möcht' ich, möchte weinen, Ist mir's doch, ais könnt's nicht sein! Alte Wunder
wieder scheinen

Mit dem Mondesglanz herein.

Mit dem Mond, die Sterne sagen's,
Und in Träumen rauscht's der Hain,
Und die Nachtigallen schlagen's:
Sie ist deine, sie ist dein!" *

Só quando uma canção nasce de conhecimento artístico, pode dizer-se que o autor resume assim a "disposição anímica" (Stimmung), porque quer concluir. Nos casos em que a

* "Adormecido e à espreita / no alto está o velho cavaleiro; / tempestades passam ao largo / e a floresta murmura através suas grades. / Crescidos cabelos e barba / empedernidos peito e gola / assenta-se há muitos séculos / acima na quieta ermida / Fora é quietude e paz / todos foram ao vale / pássaros cantam solitários / em janelas vazias. / Passa um cortejo de casamento / em baixo no Reno, à luz do sol / músicos tocam alegres."

* "Horas mais fugazes que o beijo / de um raio de sol no lago enlutado."

** Confira págs. 19 e 20.

*** "Protege-te, fica alerta e alegre"

* "No Jardim e pejas brisas / ouvi arribarem pássaros / isso indica perfumes primaveris / na terra começa a florescer // quero rir e quero chorar / tudo parece impossível / rebrilham velhos mistérios / no brilho da lua // com a lua, repetem as estrelas, e em sonhos murmura o bosque / e os rouxinóis a trilar: / ela é tua, ela é tua!"

inspiração, o espontâneo lírico impera, vale antes dizer o contrário: o autor agora tem uma visão da disposição anímica o sabe dar-lhe o nome devido, a canção termina.

Totalmente diverso é o desfecho daqueles poemas que não encontram palavras finais. Relai tentou diversas vezes requintadamente esse tipo, como na "Abend in Skane" ("Noite em Skane") segundo a versão do "Livro das Imagens" em que no fim diz-se do céu à noite:

"Wunderlicher Bau,
In sich bewegt und von sich selbst gehalten,
Gestalten bildend, Riesenflügel, Falten
und Hochgebirge vor den ersten Sternen
und plötzlich, da: ein Tor in solche Fernen,
wie sie vielleicht nur Vögel kennen..." **

As reticências revelam que há ainda algo a ser dito, o verso exatamente que irá rimar com "kennen", mas que ele, o último, é inexprimível. São um gesto de impotência, uma renúncia a algo que é excessivamente íntimo. Isso que nos surpreende às vezes em Rilke, como por demais rebuscado, é o que constitui a essência do lírico. O poeta que dentre os modernos mais expandiu o uso da linguagem, apraz-se em dar razão àqueles que dizem que os versos jamais escritos, aqueles inexprimíveis, são os mais belos. Nessa questão, desentendem-se artistas e diletantes, os mestres da palavra e aqueles que sentem efusivamente, mas que não estão em condições de expressar seus sentimentos. Parece impossível chegarem a qualquer entendimento. O artista assume o ponto de vista de que toda poesia é obra da arte lingüística. Com isso chama a atenção para a contradição do conceito de "palavra muda" e de "verso não expresso" e conserva — como poeta que é — sem dúvida alguma, sua razão. O diletante mais acirrado, contudo, também tem razão quando diz que não se pode exprimir jamais o sentimento puro. E pode chamar em seu apoio as palavras de Schiller:

"Se a alma *fala*, ah! então, já não é a *alma* que fala."

Por conseguinte, vê-se que tem base a polêmica sobre aquela distinção já abordada no prólogo desta tentativa de fundamentação de uma Poética (veja-se pág. 15) e que o leitor não deve perder de vista. O artista refere-se à *poesia* lírica, enquanto o diletante está falando do fenômeno *lírico*. É de poesias líricas que destacamos o fenômeno lírico. Portanto não podemos deixar de chamar a atenção para a contradição existente entre o lírico e toda a essência da linguagem. Através da língua, por exemplo, como órgão do conhecimento polemizamos com a realidade e estabelecemos algumas relações entre as coisas. A própria língua serve como o instrumento da análise, para em seguida, de novo, reunir ela mesma os elementos distintos em construções frasais. A "disposição anímica", ao contrário, foi caracterizada como o *um-no-outro* que não necessita de relacionamentos, porque tudo já está de antemão irmanado no mesmo clima afetivo (*Stimmung*). Cada palavra isolada é um registro (cf. pág 83) e ordena o mundo passageiro das aparências como algo duradouro. Quem está disposto num clima lírico, porém, resvala sempre, e no momento em que se fixa a registrar algo, quebra-se o encantamento. Assim ele se encontra, realmente, sufocado por algo característico da linguagem, por sua intencionalidade que cria obrigatoriamente um confronto objetivo (*Gegenüber*), e por sua "lógica", se lógos (de lego) quer dizer "o abstraído do todo". Quando ele se quer exprimir liricamente, tem que conseguir, portanto, ofuscar como lhe for possível este traço justamente essencial da linguagem. Notamos um esforço nesse sentido na dissolução da estrutura sintática (3) na redução de frases a palavras soltas e sem nexos (3), em certo retraimento com respeito à torça registradora por demais nítida do

** "Construção maravilhosa / movida por si e por si mesma sustentada / formando figuras, asas gigantescas, pregas / e montanhas a enfrentar as primeiras estrelas / e subitamente aí: um portão nessas distâncias / talvez só conhecidas por pássaros..."

auxiliar "ist" ("é"), principalmente na música da linguagem, que até certo ponto suga sua intencionalidade ou objetividade.²⁴ Naturalmente não se consegue suprimir por completo a intencionalidade, a não ser naquelas poucas sílabas que já não significam coisa alguma, apenas soam, como "eia popeia, aílino, om". Tais ciladas, porém, nunca compõem por si só um poema, como igualmente uma seqüência de acordes não compõe uma sinfonia, e tons coloridos apenas não constituem um quadro. Por isso, porque até a forma lírica mais pura, uma canção, já é poesia, nem a própria canção pode mais realizar em totalidade a idéia do lírico. Compõe-se de palavras, que são sempre ao mesmo tempo conceitos, não somente de sílabas; de frases, que sempre implicam num contexto objetivo, embora não estejamos falando agora de um tal contexto. A canção tem um começo e conduz a algo, embora a natureza do lírico não comporte um objetivo para o resvalar. Nos poemas que terminam com uma explicação do sentimento, surge de novo a ambiência velada da linguagem, principalmente as forças conceituais: deixa de existir o poema lírico. Em poemas aos quais faltam palavras no fim, transborda pelo contrário a interioridade da alma, que desconhece quaisquer qualidades analíticas. O poema lírico deixa de existir. *Poetizar lírico* é aquele em si impossível falar da alma, que não quer "ser tomado pela palavra", no qual a própria língua já se envergonha de sua realidade rígida, e prefere furtar-se a todo intento lógico e gramatical. Veremos que em poesia épica e dramática os traços essenciais da língua, aqui quase apagados, são nitidamente definidos. E isso quer dizer que cada poesia participa, em maior ou menor escala, de todos os três gêneros literários, já que nenhum deles, como obra artística baseada na língua, consegue furtar-se totalmente à essência da linguagem.

Resta-nos ainda falar dos limites da poesia lírica e dizer quanto eles ainda devem ao poeta e ao leitor. Muitas vezes sentimo-nos obrigados a falar sobre o "milagre" da linguagem lírica. Ela é inexplicável e não reflete mérito algum, já que ninguém a cria a força. Aqui bem se aplica a frase de Duhamel: "Miracle n'est pás oeuvre".²⁵ O poeta lírico não produz coisa alguma. (1) Por isso, enquanto o autor épico tem que ser diligente e o dramático até aferrado, o lírico pode ser tão indolente como Mörike ou tão abúlico como Brentano. O elemento épico precisa ser recolhido, o dramático tem que ser arrancado a força. O lírico, porém, é dado por inspiração. Esperar pela inspiração é a única coisa que o artista lírico pode fazer. Quem, entretanto, toda vez espera a graça, só pode abandonar-se também à graça, e não terá direito de aguardar nenhum efeito da força, da vontade nem da paciência. Aqui não se pode excetuar nem ao menos uma tímida burilção da canção. No caso de uma canção não ser elaborada por conhecimento de arte — o que sem dúvida também pode acontecer — novos matizes só poderão surgir de novas inspirações.

"Miracle n'est pás oeuvre", e mais adiante, "poemas são beijos que a pessoa dá ao mundo; mas de simples beijos não nascem crianças". Isso é tão espirituoso e tão sábio como muitas das melhores idéias de Goethe sobre questões estéticas. Ele diz inicialmente — fiquemos na mesma imagem — que o lírico não é gerado, não é concebido nem dado à luz. Gerar, conceber e dar à luz apenas corresponderiam a uma poesia que, acordasse o gérmen da vida na "matéria" e aos poucos forma-se uma criatura. Adiante diz Goethe, porém, que no lírico nada é fundamentado. Vimos que a "disposição anímica" (Stimmung) lírica propriamente não tem fundamento e também não necessita de fundamentação. (4) Justamente por isso também não lança alicerces nos ouvintes e não cria nenhuma tradição. O estilo de cada canção é original e próprio, e por princípio não deve ser imitado. A "disposição anímica" é inteiramente individual e só pode unir pessoas igualmente dispostas; não pode formar nenhuma comunidade no sentido lato da palavra. Não se pode também, através de uma canção, ganhar experiência que se ratifique em outro meio. Ninguém pode amadurecer

²⁴ Compare-se aqui especialmente as citações de Herder à pág. 53.

²⁵ No Livro de Visitas dos estudantes de Berna.

graças à pura Lírica, porque esta é totalmente casual. Um acaso não encerra responsabilidade. Além do mais, só existe responsabilidade onde existe um objeto da responsabilidade (Gegenüber).

O autor lírico por conseguinte não constrói coisa alguma, mas naturalmente também não destrói. Uma tragédia pode destruir a crença, descobrindo as contradições existentes na imagem do mundo feita por uma geração (veja-se pág. 150). O poeta lírico, porém, arrastado pela corrente da existência e esquecendo a cada momento o anterior, sem ser portanto capaz de estabelecer qualquer relacionamento, também não consegue perceber contradições. Numa poesia de Brentano lê-se:

"Nacht ist voller Lug und Trug,
Nimmer sehen wir genug
In den schwarzen Augen;
Heiss ist Liebe, Nacht ist kühl,
Ach! Ich seh ihr viel zuviel
In die schwarzen Augen!
Sonne wollt' nicht untergehn,
Blieb am Berg neugierig stehn; Kam die Nacht gegangen;
Stille Nacht, in deinem Schoss
Liegt der Menschen höchstes Los Mütterlich umfängen." *

A noite é cheia de mentira e enganoso, a noite é seio maternal. Nunca vejo bastante, vejo demais em seus olhos. Uma contradição ao lado da outra, sem intermediários. Mas isso não aflige o poeta, pois ele não pensa, nem pressupõe coisa alguma.

Uma canção isolada não *prova*, por essa *razão*, absolutamente nada. Uma epopéia, um drama, provam antes de tudo que seu criador é uma existência poética. Uma só canção, porém, como permanece sob todos os aspectos um simples acaso, mesmo alguém incapaz pode uma vez acertar. Na Literatura Alemã existem alguns desses casos, como as poucas canções de Luise Hensel, de Marianne von Willemer ou o "Zu spät" ("Tarde Demais") de Friedrich Theodor Vischer. — Uma epopéia prova a unidade da existência, ou mais ainda a unidade de um povo (compare-se pág. 111). Um drama pode provar que um mundo histórico é impossível (pág. 147). Epopéia e dramas têm, portanto, uma função histórica. De uma canção não se deduz nada. Ela é composta, deixa-nos impassíveis, conta com a admiração de alguns. Mas ninguém pode determinar sua vida segundo uma canção, como se pode por exemplo escolher um herói a partir de uma obra épica ou de um drama. A canção não nos serve de modelo nem, ao contrário, é capaz de horrorizar-nos. Não nos aconselha, quando temos que tomar uma decisão, enquanto que uma frase pode bem nos encorajar em alguma prova difícil. As canções não se fazem necessárias. Não resolvem problemas. Não podemos recorrer a elas. Quem gostaria de tomar, uma vez que fosse, um perfume, algo flutuante ou atmosférico, como testemunha de qualquer coisa? Uma canção pode consolar-nos, mas não nos pode ajudar. É antes uma amada que um amigo em quem nos apoiamos para lançarmos-nos à obra ou à ação, e antes uma amada que uma esposa, que está ligada para sempre ao marido. Tudo isso leva à conclusão de que a poesia lírica nada domina, não tem objeto em que incidir qualquer espécie de força, e que, enfim, é cheia de alma mas não tem espírito.

E isto não espelha nova decorrência do pequeno tamanho da canção? Suas poucas linhas "não apresentam coisa alguma". Como poderiam contar histórias ou dar algum tipo de segurança a que nos pudéssemos abandonar? A isso nada se pode objetar. Mas já sabemos como esta pequena extensão pertence à essência do lírico; toda canção é curta porque só dura o tempo em que o existente (das Seiende) está em total harmonia com o poeta. Isso quer dizer, em outras palavras, que o poeta lírico não tem destino. Onde quer que o destino, a resistência de uma realidade estranha qualquer, possa interferir, seu ato de criar cessa. Ele não reflete sobre o que significa este cessar, nem pensa que aquela-vida que era música é

agora de novo estranha e exterior. Ele chega a perceber o fato e o lamenta com tristeza. Mas enquanto o percebe não consegue exprimir-se como poeta. Resta-lhe apenas esperar pela nova dádiva da harmonia. Então ele cantará novos versos, para calar-se outra vez em breve. Uma existência terrível, que compra a beatitude da graça ao preço de um desamparo comovedor com respeito a tudo que signifique proveito, e que compra a felicidade da harmonia pelo preço de uma ferida a sangrar dia a dia, para a qual não floresce na terra uma planta que a cure.

ESTILO ÉPICO: A APRESENTAÇÃO

A diferença entre Epopéia e Drama situa-se, em geral, no âmago de toda Arte Poética. O escritor pergunta-se se a matéria se presta melhor para o palco ou para um conto e procura um critério de julgamento. Com essa mesma intenção Goethe e Schiller examinaram as possibilidades de uma criação épica ou dramática. É muito mais raro procurar-se delimitações entre a criação épica e a lírica, pois em tal caso, qualquer pessoa sabe notar as diferenças, e se pode excluir com facilidade qualquer dúvida sobre qual gênero se deva escolher. Aqui, porém, como a questão sobre o fundamento dos gêneros poéticos não tem finalidade prática, mesmo o de aparente evidência merece atenção especial. Teríamos, então, de início, que distinguir entre a "varietas carminum" da criação lírica e a constância do verso da épica.

Uma única unidade métrica, o hexâmetro, conserva-se da primeira à última linha da *Iliada* e da *Odisséia*, ou melhor, em toda a épica grega. Aqui não nos preocupam as vantagens que asseguram a esse verso a preferência dos poetas por séculos e séculos. De início, concluímos apenas que a simetria faz parte da essência da obra épica. Desse ponto de vista, o *Messias* de Klopstock é menos épico por passar algumas vezes a ritmos livres, e a *Pentesléia* de Leuthold, por estender a narrativa em uma estrofe longuíssima com vários tipos de versos.

A simetria equivale à inalterabilidade de ânimo do escritor que não é dado aos altos e baixos da inconstante "disposição anímica". Homero ascende da torrente da existência e conserva-se firme, imutável frente às coisas. Ele as vê de um único ponto de vista, de uma perspectiva determinada. A perspectiva situa-se na rítmica de seus versos e lhe assegura sua identidade, sua constância frente ao fluxo das aparências.

Típico desse defrontar-se objetivo é a cena da "Iliada" em que Zeus atrela os cavalos, dirige-se a Ida e de lá olha em direção à fortaleza de Tróia para decidir a sorte da guerra; outra, a teicoscopia, no terceiro canto, a visão dos muros para baixo, quando Príamo ouve Helena dizer os nomes dos heróis gregos. Assim, Homero encara a vida igualmente de um ponto de vista seguro. Ele próprio não participa, não se imiscue no acontecimento. Este não o arrasta como ao poeta lírico. Quão pouco ele mesmo se envolve, fica claro pelas inúmeras digressões da narrativa, que assustam o leitor à primeira vista, e às quais a pessoa acostuma-se com o tempo. No quarto canto, Agamenon leva o exército à luta; considera Diomedes ocioso e o descompõe asperamente.*

"Filho do grande Tideu domador de cavalos, que espias?

Por que motivo examinas, desta arte os caminhos franqueáveis?"

Homero de modo algum participa do estado emotivo do rei. Antes empresta seu poder de observação a Agamenon que, negligenciando a premência da situação, começa a contar uma história sobre a valentia de Tideu.

"Não costumava Tideu trepidar, por maneira nenhuma; sim, muito adiante de seus

* Os exemplos tirados à *Iliada* e à *Odisséia* aparecem aqui na tradução de Carlos Alberto Nunes, respectivamente: *Iliada*, 4.^a ed., S. Paulo, Melhoramentos, 1962, *Odisséia*, 3.^a ed., S. Paulo, Melhoramentos, 1960

companheiros, o inimigo enfrentava. E o que me dizem os homens que o viram lutar; que eu, de fato, nunca ante os olhos o tive; era sempre entre os seus o primeiro. De certa vez — como amigo, porém — em Micenas estive, com Polinice divino, com o fim de reunir companheiros, pois nesse tempo cercavam os muros sagrados de Tebas. Muito insistiram porque lhe arranjassem prestantes aliados.

Os de Micenas queriam o auxílio impetrado ceder-lhe; mas com funestos presságios faz Zeus que mudassem de intento."

(IV, 372 e segs.)

E assim por mais uns vinte versos narrados sem pressa, depois dos quais Agamenon de novo volta-se à ira:

"Tal foi o Etólio Tídeu; mas a um filho gerou bem somenos nas conjunturas da guerra se bem que orador excelente".

O que Tideu fez diante de Tebas, seu filho Diomedes o sabe de sobra. Logo, uma menção rápida sobre o valente pai corresponderia bem melhor à impaciência de Agamenon. Mas como pode Homero resistir à tentação de fabular? Semelhante o que acontece no sexto canto, à despedida de Heitor e Andrômaca (407-439). As primeiras palavras' de Andrômaca correspondem muito bem a seu sentimento de inquietude. Ela pinta a morte do esposo. Imagina como ficará completamente só, pois seus pais estão mortos. O pai fora morto por Aquiles. Aí Homero parece deter-se subitamente: o que foi propriamente que aconteceu com Aquiles? Homero tem toda a liberdade de interromper a narração e tomar novo rumo. Assim deixa, agora, a mulher abalada de dor descrever minuciosamente como isso acontecera, como Aquiles libertara-lhe enfim a mãe por altíssimo resgate, deixara ao morto as armas, preparara-lhe um túmulo que as ninfas então plantaram com olmeiros. Somente depois que ela contou também o destino dos sete irmãos, continuou ainda mais comovida:

"És para mim, caro Heitor, assim pai como mãe veneranda, és meu irmão, de igual modo, e marido na idade florente." Andrômaca pode divagar, porque Homero não está abalado pela dor, ou pelo menos não é consumido por ela.

Esse distanciamento pode diminuir em algumas passagens da obra. Mas não desaparece totalmente em parte alguma. Homero e Tróia, Homero e as aventuras de Ulisses conservam-se sempre distanciados. Não se pode dizer por isso que o autor desapareça atrás da história. Muito ao contrário. Ele se deixa notar nitidamente como narrador. Dirige-se às musas. Não raro interrompe um relato para intercalar uma observação ou um pedido aos céus. Está presente como *eu* a enviar um *tu* cordial às amáveis figuras de Eumáio e Pátroclo. É evidente que procura ser admirado tão somente como narrador, o homem que vê e mostra as coisas dessa maneira, que aí está com uma vareta na mão — como diz Vischer²⁶ — e que aponta *os* quadros que vão aparecendo. Indo assim ao encontro de suas figuras, tudo que se passa torna-se objeto. O objeto pode ser mutável. Ele próprio, porém, conserva sempre o mesmo humor, a impassibilidade que se distingue também na simetria do verso.

O acontecimento conserva-se distante, oposto (*Gegenüber*), também pelo fato de ser passado. O autor épico não se afunda no passado, recordando-o como o lírico, e sim memoriza-o. E nessa memória fica conservado o afastamento temporal e espacial. O longínquo é trazido ao presente, para diante de nossos olhos, logo perante nós, como um mundo outro maravilhoso e maior. Assim começa o "Nibelungenlied":

"Uns ist in alten maeren wunders vil geseit". *

Também Homero fala de velhas lendas. Não descreve seu próprio tempo, mas esforça-se manifestamente por uma patina do arcaico. Assim é que na *Iliada* não há ainda nenhuma cavalaria e nenhum toque de clarim, ambos já existentes em seu século. A distância é guardada ainda mais visivelmente com a afirmação sempre repetida de que na época em que

²⁶ Op. cit. vol. VI, pág. 129

* "Foram-nos mostradas, em velhas lendas, muitas maravilhas."

se deu a guerra, os homens eram ainda mais fortes. A fórmula.

"oioi nyn brotoí eisin"

"como são agora os mortais", minora repetidamente a própria existência frente à grande existência passada. Mas esse passado tem também que se dar por satisfeito com algo semelhante, pois Nestor surge entre os heróis e explica com aquela ufania própria da velhice.

"Já convivi, noutros tempos, com mais vigorosos guerreiros do que vós ambos; no entanto, nenhum inferior me julgava. Não, nunca vi, nem presumo que possa ainda ver algum dia, homens do porte de..."•

Os contemporâneos de Homero são franzinos, em comparação com Heitor e Aquiles. Mas estes heróis também são fracos se comparados com outros de tempos anteriores. Assim o centro de gravidade da existência descansa nas profundezas do passado e não se perde a oportunidade de sondar essas profundezas. Se dois homens vão ao duelo, perguntam-se nome e origem; o inquirido conta, então, a história da sua genealogia até seus ancestrais mais afastados, chegando finalmente ao deus que os criara. Quando Agamenon toma o cetro, tomamos conhecimento da história desse cetro, quem o fabricou, quem o usou, como ele passara de Zeus a Hermes, de Hermes a Pélopes e chegou até as mãos de Agamenon. O leito nupcial de Ulisses tem igualmente sua história. Uma caneca qualquer, um objeto é honrado de vez em quando com a lenda de sua origem.

A significação disso esclarece-se com o famoso diálogo entre Glauco e Diomedes no sexto canto da *Iliada*. Diomedes faz a pergunta bem conhecida: "Homem de grande valor, de que estirpe mortal te originas?". Glauco dá, então, uma resposta que escapa totalmente ao contexto:

"Grande Tidida, por que saber queres a minha ascendência? As gerações dos mortais assemelham-se às folhas das árvores, que, umas, os ventos atiram no solo, sem vida; outra? brotam na primavera, de novo, por toda floresta viçosa."

(VI, 145 e segs;)

Contrariado, consente, então, em falar de sua linhagem. Deixemos de lado se Homero queria com isso descrever a índole dos lícios, um povo matriarcal. Vemos apenas que Glauco desconhece o valor do rememorar épico. Pois este é justamente seu papel, vencer a terrível inconstância dos homens e das coisas. O poeta épico pergunta: de onde? essa pergunta abre uma dimensão, que o ser lírico, que se deixa levar pelo passar do tempo, desconhece. Pois só posso perguntar — de onde? quando existe um "aqui" bem firme, como igualmente o "aqui" determina-se na consciência de um "de onde". A resposta leva a pergunta a ancorar num fundamento. Este fundamento é o passado que, estando concluído, permanece parado, não pode mais modificar-se. O próprio inquiridor tem que novamente se ocupar desse passado, formando-se assim o "frente a frente" (Gegenüber), no qual tanto o inquiridor quanto a "coisa inquirida estão "registrados".

É justamente isso que interessa. A pergunta sobre o passado, a que Glauco não quer responder, faz parte da ação essencial do homem épico: ele registra. O poeta lírico não pode nem quer fazer isso, pois ele próprio está envolvido no que se passa, de modo que nunca chega a dizer: "isto é" (veja pág. 45).

"Mauern sieht er und Paläste
Stets mit andern Augen an." *

O sol que nasce pela manhã é sua esperança e força. O sol que se põe à tarde é uma emoção grandiosa. Isso envolve uma certa ciência de que é o mesmo sol que nasce e se põe, já porque ele usa a linguagem, e diz a mesma palavra "sol". Mas tal não lhe importa. A identidade retrai-se frente à constante mutação de seu estado interior.

No épico acentua-se justamente a identidade. Como o autor épico não se altera, pode compreender que alguma coisa retorna e é a mesma. As fórmulas estereotipadas das epopéias

* "Vê muros e palácios / sempre com olhos novos."

homéricas dão a perceber quanto tal descoberta alegria o autor: "o belicoso Heitor, Aquiles de rápidos pés, Atena de olhos glaucos, o todo-poderoso Zeus Crônida". Heitor, Aquiles, Atena, Zeus estão registrados de uma vez por todas. Assim eles se manifestaram, assim serão chamados de então em diante. É sempre Eos que aparece de manhã com dedos de rosas; é o mesmo sono que estira os membros. Mesmo quando os troianos, e mais tarde os gregos, banqueteiavam-se, ou quando Atena ou Íris descem do Olimpo, a identidade no diverso é narrada com as mesmas palavras:

"Todos as mãos estendiam, visando a alcançar as viandas". "Célere baixa, passando por cima dos cumes do Olimpo".

Tal costume decorre naturalmente de uma recitação improvisada. A rapsódia necessitava de uma grande provisão de versos já feitos, que intercalava de quando em vez, para nesse ínterim pensar o que viria a seguir. Entretanto essa fundamentação histórica não exclui a interpretação estética. A alegria do retorno ao idêntico, o triunfo de que a vida agora não se escoia incessantemente como uma corrente, mas é estática, permanecendo sempre idêntica a si mesma e deixando-se identificar, isso é tão marcante que qualquer leitor ingênuo pode percebê-lo e animar-se com a idéia de estar presentindo primórdios da humanidade. O que, a partir dessas formas estereotipadas de Homero, consagrou-se como instrumento de teor artístico, parece ser a chave do processo cuja aproximação Herder tentara no escrito sobre a origem da linguagem. Segundo ele a linguagem fundamenta-se na "memorização consciente" (*Besinnung*) ou "reflexão".

O homem demonstra reflexão, quando a força de sua alma atua tão livremente que ela pode separar *uma* onda por assim dizer dentre todo o oceano de sentimentos que lhe corre por todos os sentidos; pode sustê-la, dirigir a ela a atenção e tornar-se consciente de que percebe essa atenção. Demonstra reflexão quando, dentro todo o sonho de imagens etéreas que tocam sua alma; consegue concentrar-se num momento de consciência, deter-se livremente em um quadro, prestar atenção mais clara e calmamente a esse quadro e selecionar sinais distintivos de que só este e nenhum outro é o objeto. Demonstra, portanto, reflexão não quando reconhece simplesmente com clareza e vivacidade todas as qualidades, e sim quando pode *reconhecer* em si *uma* ou várias delas como qualidades distintivas; o primeiro ato deste reconhecimento fornece-lhe um conceito claro do objeto; é o primeiro juízo da alma. E através de que se deve esse reconhecimento? Através de um sinal que ele precisou distinguir e que lhe voltou claro como sinal da conscientização (*Besinnung*). Deixa-nos gritar-lhe. *Esse primeiro sinal da memorização consciente foi a palavra da alma! com ela é que se descobriu a linguagem humana.*

Deixa aquele cordeiro, como imagem, passar por seus olhos, o cordeiro apresenta-se a ele, como a nenhum outro animal. Assim que ele sente necessidade de vir a conhecer o carneiro, ainda nenhum instinto o perturba. Nenhum sentido impulsiona-o para cima, nem para longe do animal. Este lá está, como se apresenta aos sentidos: franco, manso, lanzudo. Sua alma, conscientizando a memorização, exercita-se e procura um sinal — *o carneiro bale*. A alma achou o sinal e o sentido interno atua. Esse balir que lhe dá a impressão mais forte, distinta de todas as outras, impressões de visão ou tato, salienta-se, penetra mais profundamente a alma, e portanto esse balir permanece-lhe. O carneiro volta: branco, manso, lanzudo. Ela vê, toca-o, conscientiza-se, procura um sinal — ele bale, e ela o reconhece de novo. "Ah! você é o que bale!" ela sente consigo que o reconhece *humanamente*, já que o reconhece e nomeia com uma característica. ." ²⁷

Com a palavra, já não mais simples expressão como o "grito emotivo" (veja pág. 52), já agora significante, registra-se de cada vez um objeto, de modo que posso reconhecê-la ou a um seu semelhante a qualquer hora. Homero, em suas fórmulas estereotipadas, parece comprazer-se em tal reconhecimento — tarefa elementar da linguagem. Essas formas

²⁷ Obras *Completas*, editadas por B. Suphan, Berlim, 1891, pág. 34 e segs.

estereotipadas registram uma coisa e sua natureza, ou um fato e seu desenrolar. Colocam-no "em frente", como podemos dizer para incluir terminologicamente a relação sujeito-objeto, a colocação do objeto segundo um determinado ponto de observação. Apresentação nesse sentido, é a essência da poesia épica.

A linguagem épica apresenta. Aponta alguma coisa, mostra-a.

A distinção entre ela e a linguagem lírica já foi abordada na diferença entre onomatopéia e música (pág. 22).

Na linguagem lírico-musical ressoa uma afinação da alma (Stimmung). A onomatopéia épica quer esclarecer algo com meios lingüísticos. O que importa aqui é esclarecer, mostrar, tornar plástico. Spitteler denomina isso o "privilégio real" do poeta épico: "tornar tudo um acontecimento vivo"²⁸ e assim apresentá-lo aos nossos olhos. Explica que também estados de alma o autor transforma em imagens. Ele próprio o tem feito constantemente. Conhecemos os animais de Prometeu, o leão e os cãesinhos do coração, que ele sufoca, ou então na "Primavera do Olimpo", a vontade de Zeus, uma esfera que é lançada ao alvo e estraçalha as outras vontades vítreas. Mesmo em prosa Spitteler não quer desistir deste privilégio. Em "Imago" encontramos a seguinte descrição da própria alma:

"Para contudo estar inteiramente seguro, fez ainda algo mais, empreendeu uma tournée pela Arca de Noé de sua alma, do primeiro andar até o porão do inconsciente, distribuindo admoestações e sabedoria por todos os lados. Pegou os animais nobres pela consciência de si, enquanto falava-lhes sobre fama futuro e triunfos, em oposição ao papel lamentável que faria como amante infeliz de uma Senhora Diretor Wiss. Os animais inferiores, ao contrário, atraía com docinhos lembrando-lhes gozos passados e tentando-os com coisas ainda mais deliciosas, se eles se comportassem bem por mais um pouco; enfim, para um final satisfatório, fez o leão rugir escada abaixo: — "estais convencidos, agora?"

"— estamos"

"— bem, comportai-vos segundo essas regras, e cuidai-vos uns aos outros." ²⁹

O humor macabro combina bem com essa mistura esquisita de psicologia moderna e representação arcaica. Não fosse assim, não nos sentiríamos à vontade, pois Spitteler precisa, realmente, como ele próprio reconhece, converter estados da alma em fatos visíveis. Homero não faz essas conversões. Ele não conhece absolutamente os estados d'alma, senão como "ocorrências" ou "acontecimentos". Os sentimentos aninham-se no peito como os ventos na gruta de Eolo. O nono canto da *Iliada* começa assim:

"Por esse modo os Troianos velavam. No entanto, os Aquivos pensam na Fuga, somente, comparsa do Medo gelado.

Té mesmo os mais destemidos guerreiros a dor os abate.

Como o oceano piscoso batido por ventos furiosos,
Zéfiro e Bóreas, no tempo em que sopram do lado da Trácia,
subitamente, fazendo que as ondas escuras se empolem,
acavaladas, e de algas a areia da praia revestem:
o coração dos Acaios, assim, se encontrava agitado."

Em tradução literal o oitavo verso seria:

"Portanto nos peitos dos gregos o thymós fora rasgado" Thymós, o ânimo, é uma coisa realmente como nosso coração.

E da mesma maneira coisificadas são dor e inquietude, que rasgam o ânimo. Elas traspassam o ânimo. A metáfora da linguagem, de que hoje em dia lançamos mão, muitas vezes contra a vontade, ainda tem aí significação própria. Expressa exatamente o que se intenciona.

Fala-se no décimo-sétimo canto sobre Menelau:

²⁸ Confirma Lachende Wahrheiten, (Verdades Irrisórias) Zurique, 1945, pág. 232 e segs.

²⁹ *Obras Completas*. Zurique, 1945, vol. IV, pág. 366 e segs.

"No coração e no espírito enquanto dessa arte pensava,"

(V. 106)

O texto grego diz: "No *diafragma* e ro espírito enquanto dessa arte pensava" |

O diafragma é a sede do humor, mas como este também é freqüentemente uma coisa concreta, é difícil distingui-lo do próprio humor. Os pensamentos são movidos, empurrados daqui para lá como coisas. Homero chega a imaginar a ação de pensar como um acontecimento num dado espaço, de tal modo que muitas vezes o que pensa mantém um diálogo consigo mesmo. No mesmo canto, lemos:

"Cheio de angústia ao magnânimo peito falou deste modo:"

E o que Menelau fala a seu íntimo, é pouco depois dirigido a ele como se fossem palavras de seu querido humor Acontece, por exemplo, que muitas vezes lemos *palavras*, quando segundo o uso da língua dever-se-ia falar de pensamentos: (II. I 545), (Od. IV 676-677), (Od. IV 776-777).

A impossibilidade de uma tradução literal é evidente. Justifica-se, porém, mostrar no texto grego, que o próprio pensamento aí ainda é uma coisa corpórea que está recôndita em alguma parte do nosso íntimo e que depois oportunamente vem à tona através da conhecida "cerca de dentes".

Entretanto um poeta que tudo contempla e a si mesmo apresenta, não há de ocupar-se muito tempo com os domínios interiores, já que eles, de qualquer modo, só dificilmente são representados como objetos. Dirige a vista de preferência para fora — porque também aqui há um mundo exterior como há um interior — e observa o que se apresenta a seus olhos como bens incalculáveis da vida: armas, guerreiros, movimentos de batalhas, terras e homens maravilhosos, o mar, a praia, animais e plantas, mobiliário e criações de arte. Já a simples enumeração de seus nomes e o dizer "assim são as coisas", causam-lhe prazer. O minério resplandece, o mar está cor de vinho, as uvas são escuras, o cisne tem o pescoço comprido os bois têm chifres pontudos, os navios elevadas proas, os cães são ágeis; as donzelas têm lindos anéis nos cabelos, Heitor, elmo de penacho ondulante, Criseida tem belas faces, Tétis, pés de prata, Atena, olhos glaucos, Hera, braços níveos. A riqueza de vocabulário é incalculável, e já essa prodigalidade deve ser louvada como um tento decisivo da mais antiga Épica. Diz-se o que é característico de deuses, de homens, de todas as coisas. Com isso abrem-se os olhos dos ouvintes para contemplar a vida em sua plenitude diversificada. As metáforas da visão homérica servem de modelo para o mundo grego.

A torça criadora da visão homérica realiza-se finalmente e sobretudo nas artes plásticas. Finsler³⁰ convence-se de que o poeta descreve obras de arte que ainda não existem em seu tempo, como o escudo de Aquiles, os cães de ouro e de prata que guardam a casa de Alcino, ou o cetro de Agamenon e a caneca de Menelau. Isso visto, fica justificado que também não tenham sido homens que fizeram tais obras; foi Hefaisto, o artista divino; e os artistas gregos posteriores esforçam-se por emular a esse artista admirado por Homero. Também a imagem dos deuses, os gregos as formam segundo Homero: Zeus com sua cabeleira em cachos, Atena com a armadura do pai, Apoio com os cabelos longos, a lira e o arco de prata, Hermes com as sandálias que o conduzem por terra e mar: por séculos e séculos a arte grega esforçou-se por representar esses motivos homéricos e aos poucos aprendeu a configurar o que o poeta vira com os olhos do espírito. Assim segundo Heródoto, foi ele realmente que criou os deuses para os gregos. Essa criação dos deuses é apenas parte de sua obra mais geral, a descoberta da transparência luminosa da vida.

Para que se veja, necessita-se de luz. Na luz propagada pela linguagem épica, a palavra propriamente "apofântica", estão o Olimpo e o reino humano em contornos claramente delineados. Viver na luz é por conseguinte também a maior felicidade para o homem homérico. Zeus é o deus da mais imponente claridade no sentido literal e figurado. É cercado

³⁰ Georg Finsler, *Homero*. Leipzig, 1913 e 1918, vol. II,

da claridade própria às alturas em torno de seu monte, e também de uma outra claridade, já que nenhum segredo turva sua aparência. Pode-se lamentar com isso uma certa perda de força mágica. O autor épico prejudica-se sem medo e sempre está a desvendar o véu do santo por amor da visibilidade. O sol transforma-se, então, na luz do decantado racionalismo homérico. A claridade de Homero é esclarecimento e como tal sóbria, mas forte, sã e segura. É verdade que ela é conseguida às custas de um insuperável temor da noite e da morte. Quando um herói cai no campo, lê-se a forma estereotipada:

"Disse, no instante em que a Morte, com o manto de trevas,
os olhos lhe recobriu
ou.... "nos olhos lhe baixa
com o violento Destino indomável, a Morte purpúrea".

A existência lírica desconhece tal pavor do escuro, ou da morte, enfim, do fechar dos olhos. Muito pelo contrário, mergulha na obscuridade como nas profundezas da própria intimidade e sente-se reconfortada, abrigada. Ao mesmo tempo seria falso dizer-se que ao lírico corresponde a noite, ao épico o dia. Pois é também possível uma luz lírica. Esta é, contudo, antes um cintilar, um resplendor, não cria nenhum confronto objetivo (*Gegenüber*), e portanto se deixa facilmente confundir com a obscuridade, que igualmente não tem poder de distinção. Ao homem épico, porém, o escuro rouba a essencialidade. Ele deixa de ver, e como sua existência fundamenta-se no ver, ele deixa conseqüentemente de "ser". Os deuses abandonam o moribundo. Este afunda-se no *me ón*, no nada, em que as sombras de Hades são apenas a metáfora, insegura de um poeta que quer tornar mesmo o invisível de certo modo visível. A descida ao Hades é a audácia mais temerosa do sofredor e divino Ulisses. A linha que o herói então ultrapassa é a mais delimitada fronteira do mundo, mais ainda que as colunas de Hércules ultrapassadas pelo navio do Ulisses de Dante.

Outro domínio que para o homem lírico também está relacionado com a noite e a morte fica aqui igualmente excluído, o amor. Homero conhece a fidelidade conjugal e lhe ergue um monumento em Andrômaca e Penépole. Também conhece o prazer pela posse da mulher. A guerra de Tróia estoura por causa de Helena; a ira de Aquiles por causa de Briseida é comparável a um copo de vinho: quem tem sede, bebe-o, e volta-se novamente às ocupações da guerra. Aquiles não se aborreceria menos se Agamenon lhe tivesse roubado uma arma ou uma "jóia. Perdeu um brinquedo querido, e prejudicou sua reputação. Assim também compreende-o Agamenon, quando no nono carito, mostra-se disposto à reparação:

"Trípodes sete, sem uso de fogo, dez áureos talentos, vinte caldeiras brilhantes e doze cavalos robustos, acostumados a premio ganhar, campeões de corrida. . . Dou-lhe, outrossim, sete escravas prendadas, trazidas de Lesbos quando ele próprio aquela ilha arrasou, e que a mim reservara por serem todas formosas acima das outras mulheres. Douglas; mas, a essas, a filha de Brises, ainda acrescento, que lhe tirara, fazendo, aqui mesmo, uma jura solene, de nunca ter ao seu leito subido, nem com ela deitado, como é costume entre os homens, varões a mulheres se unindo."

(122-134)

O amor deixa de ser tema épico enquanto se desfaz (cf. pág. 66) e dissolve os contornos de uma existência isolada Eros, "invencível" na luta, que à noite espera as faces da donzela, não se conhece aqui. Também a Afrodite falta aquela graça ardente e demoníaca anunciadas por Safo e Fedra em *Hipólito* de Eurípides. É uma deusa simpática, amável, mas muitas vezes quase ridícula. Sobre as cenas da Nausica na *Odisséia*, paira leve bafejo lírico, muito comum na poesia posterior e em quadros paisagísticos que em suas cores desmaiadas se aproximam muito do lírico.

O lugar ocupado por Dionísio deve ser também julgado de um ponto de vista semelhante. A *Iliada* conhece esse deus. Diomedes conta a história de Licurgo, e ante feitos tão violentos, Dionísio, amedrontado, esconde-se no mar. Mas a epopéia nada fala de seu

poder como deus da orgia. Ele também não aparece no Olimpo. Teria sido um inimigo da diferenciação entre as figuras olímpicas, da oposição irremovível das coisas.

Com a exclusão, ou o papel secundário dado à noite, à morte, a Eros e ao deus da orgia, triunfa a luz em toda a dimensão, e com ela a objetividade corpórea e a delimitação dos contornos, como disse *Fausto* de Goethe:

"Das stolze Licht, das nun der Mutter Nacht
Den alten Rang, den Raum ihr streitig macht,
Von Körpern strömt's, die Körper macht es schön..."*

Assim sendo, o gênero épico mostra claro parentesco com as artes plásticas como o lírico o provou ter com a música.

Como na palavra lírica nunca desaparece inteiramente uma certa significação objetiva e precisa, também a fala épica não consegue furtar-se de todo à sucessão no tempo. Pois Épica não é arte plástica e Lírica não é música, mas são ambas Poesia. O poeta pode muito bem tentar realizar o "ut pictura poesis" de tal maneira, que procure representar em palavras a sucessão no espaço. Nos "Alpes" de Haller lêem-se os versos:

"Hier ringt ein kühnes Paar, vermählt den Ernst dem Spiele, Umwindet Leib um Leib und schlinget Huft um Huft,

Dort fliegt ein schwerer Stein nach dem gesteckten Ziele,
Von starker Hand beseelt durch die zertrennte Luft.
Den aber führt die Lust, was Edlers zu beginnen,
Zu einer muntern Schar von edlen Schaferinnen.
Dort eilt ein schnelles Blei in das entfernte Weisse,
Das blitzt, und Luft und Ziel im gleichen Jetzt durchbohrt; Hier rollt ein runder Ball in dem bestimmten Gleise

Nach dem erwählten Zweck mit langen Sätzen fort.
Dort tanzt ein bunter Ring mit umgeschlungenen Händen
In dem zertretenen Gras bei einer Dorfschalmeei.. **

Haller acrescenta que toda essa descrição é feita segundo os moldes da vida. É possível, entretanto, que ela seja considerada pouco plástica, justamente porque a mudança repetida da perspectiva, o "aqui" e "ali", dispersa a atenção, e porque o leitor, no desenrolar do texto não guarda na memória as partes do quadro expostas simultaneamente. Chegamos à questão lançada por Lessing no *Laocoonte*, que ele procura responder no capítulo dezesseis com suas conhecidas teses:

"Objetos que têm existência, ou cujas partes têm existência, umas ao lado das outras, são chamados corpos. Logo, os corpos com suas qualidades visíveis são os objetos próprios da pintura.

Objetos que se seguem, ou cujas partes seguem-se umas às outras, têm a denominação geral de ações. Logo, as ações são o objeto próprio da poesia.

Mas todos os corpos não existem apenas no espaço, e nem também no tempo. Têm duração e podem a cada momento de sua duração ter outra aparência e estar em outra relação. Cada uma dessas aparências e relações momentâneas é o efeito de uma anterior e pode ser a causa de uma seguinte, e portanto também o centro de uma ação. Logo a pintura pode imitar ações, mas apenas sugestivamente através de corpos."

* "A luz soberba, que agora à mãe noite / arrebatou o antigo posto e o espaço / desencadeia-se dos corpos, embeleza os corpos..."

** "Aqui luta um par ousado, ligando o sério ao jocoso, / enrola corpo no corpo e chega quadril a quadril / a pedra pesada voa de encontro ao alvo visado, / lançado por forte mão através cortados ares / este, porém, tem vontade de começar coisa séria / e vai a um grupo formado de alegres e nobres pastoras. / Lá um chumbo arisco apressa-se ao longe branco / que faísca, e o ar e o alvo traspassam-se no mesmo agora. / Aqui roda redonda bola no trilho lhe é destinado / para o fim determinado com passos longos buscando. / Ali dançam de mãos dadas em uma roda colorida / por sobre a grama pisada ao som de uma charamela..."

Tais afirmações têm sido tantas vezes louvadas como atacadas. Antes de mais nada deveríamos deixar claro que Lessing evidentemente quer apenas traçar os limites da poesia épica. A poesia lírica não descreve absolutamente, e não representa objetos de espécie alguma, nem corpos nem ações. Sobre o lírico, Lessing ainda não tem conceito algum formado. Mas as linhas que se seguem sugerem sua posição a esse respeito:

"Não porque Ovídio nos mostra parte por parte o belo corpo de sua Lésbia e sim porque ele o faz com embriaguez voluptuosa que nos evoca facilmente um desejo nostálgico, acreditamos gozar a mesma contemplação, que ele gozara." (capítulo XXI).

O leitor não reúne aqui as partes para formar um corpo plástico, mas compartilha da ascensão da volúpia que excita o poeta com a contemplação da beleza de Corina.³¹

O mesmo poder-se-ia dizer da descrição de Alcina por Ariosto, que Lessing critica injustamente. Também aí o que interessa não é a apresentação das partes isoladas. O retrato está como que mergulhado em aroma, e esse aroma é arrebatador e transporta-nos como disposição afetiva de estrofe a estrofe.

Somente então, quando o que está "em frente". (Gegenüber) configura-se definido e o poeta quer mostrar, no sentido exato da palavra, algo objetivo, a pergunta de Lessing tem razão de ser. Estará ela respondida, se enviamos ao artista plástico corpos, e ao poeta ações? O que Lessing entende por ação torna-se claro por um fragmento-póstumo do *Laocoonte*:

"Uma seqüência de movimentos orientados para um objetivo chama-se ação."³²

Mas isso é antes o movimento da poesia dramática. Na obra artística dramática, estamos desde o início na expectativa tensa do final ? (veja-se pág. 130) e cada parte concorda com as outras, como Lessing diz em outro lugar, "para um objetivo".³³ Mas onde domina a tensão, não há mais lugar para uma apresentação moderada. O objetivo torna-se simples meio para o fim, enquanto o autor épico alegra-se com o objeto pelo próprio objeto. No *Laocoonte* de Lessing, não se fala da diferenciação dos gêneros. E cada obra de arte realmente poética participa, como sempre se pode notar, em modos e proporções diversas de todos os três gêneros. Mas não se pode deixar de reconhecer que Lessing acentua exageradamente na criação a medida dramática. Já no ensaio sobre a Fábula nota-se que ele se proíbe todas as descrições que não tenham nada a ver com o *pointe* * final e tem pouca compreensão para com os traços épicos cheios de encanto de La Fontaine.

Com isso, pode-se no máximo colocar a tese de Lessing no seu devido lugar, nunca refutá-la. A disputa entre apresentação e desenrolar progressivo do discurso continua de pé. Apenas perguntamo-nos se o poeta épico não a resolve de um modo que faça melhor justiça à sensibilidade, do que o empenho do autor dramático por atingir o objetivo.

No sexto canto, Diomedes quer saber se Glauco — que ele não conhece — é um deus ou um mortal e dirige-se a ele: "Homem de grande valor, de que estirpe mortal te originas?, Ainda não tive ocasião de te ver nas batalhas, que aos homens glória concedem; no entanto, os demais, em coragem, superas, pois vens, agora, enfrentar minha lança de sombra comprida. Os que se medem comigo são filhos de pais sem ventura. Mas, se um dos deuses tu fores, que moram no Olimpo vastíssimo, sabe que contra os eternos não quero em combate medir-me. Nem mesmo o filho de Driante, Licurgo valente, mui longa vida alcançou, por haver contra os deuses celestes lutado. Ébrio, uma vez de Dionísio ele as amas, violento, repele do sacro monte de Nisa. Tomadas de medo indizível, quando o homicida Licurgo, contra elas, brandiu a aguilhada, os tirsos jogam no chão. Aterrado, nas ondas marinhas corre Dionísio a lançar-se, onde, tremulo, Tétis ao seio o recolheu, que assaz medo sentia do herói com seus gritos. Mas, depois disso, contra ele irritaram-se os deuses felizes,

³¹ Lessing refere-se erroneamente a Lésbia; ele confunde a amada de Ovídio com a de Catulo.

³² Hugo Blumner, *O Laocoonte de Lessing*, 2.ª ed., 1880, pág. 444.

³³ Op. cit. pág. 603.

* *pointe*, palavra francesa que significa final jocoso e sutil, chiste

tendo-o cegado Zeus Crônida. A vida bem curta ele teve, por se ter feito odioso aos eternos que moram no Olimpo. Por isso tudo, não quero lutar contra os deuses beatos. Mas, se, ao contrário, és humano e te nutres dos frutos da terra, chega-te, e logo hás de ver-te, por certo, no extremo funesto".

(123-143)

A lenda de Licurgo poderia ser deixada de lado, se apenas nos interessa saber quem seja Glauco. Não é, falando como Lessing, nenhuma parte que esteja acorde com o todo e prepare o objetivo. Teríamos outros inúmeros exemplos do mesmo fato. Citemos apenas um dos mais claros, do décimo sexto canto da *Iliada*. A guerra entre gregos e troianos aproxima-se de seu ponto culminante. Já sobem chamas da nau de Protesilau. Faz-se necessário auxílio mais imediato. Aquiles reconhece o grande perigo e dirige-se a seu amigo:

"Pátroclo, herói da linhagem de Zeus, impecável ginete, sus! Já percebo que o fogo voraz irrompeu nos navios. Não aconteça ficarmos privados dos meios de fuga. Veste a armadura, depressa, que eu vou congrega logo os sócios".

(126-129)

Ouvimos que há pressa. Com esses versos, entretanto, Homero já pagou seu tributo ao objetivo final. Agora conta-se como Pátroclo se arma. Introduce-se uma observação sobre a pesada lança de Aquiles. Em seguida, o artista não se esquece de aventar a árvore genealógica dos cavalos. Os mirmidões reúnem-se em assembléia. Sua afluência Homero descreve numa longa comparação. Então conta a história de uns chefes inferiores dos mirmidões. Um deles, é Minesta, o filho do deus-rio e de Polídoro; publicamente, porém, seu pai era Borós, o filho de Periere. Um segundo comandante era Eudoro. Dele também conta-se quem o gerou e deu a luz e onde e como ele passou! a juventude. Então Aquiles toma a palavra. Depois do discurso faz libações aos deuses e em seguida é contado de novo minuciosamente como tirou a caneca de um cofre, qual a aparência do cofre e da caneca, como de novo a repõe e sai da tenda, para ver a partida de Pátroclo com os seus. Somente agora, depois de cento e vinte versos, chega a ação a sua meta:

"À testa Pátroclo e em ordem, movidos de ardor belicoso, lançam-se os fortes Mirmídones, té nos Troianos baterem."

(257-258)

Portanto não se depende do objetivo final. E sim, enquanto o autor dramático serve-se dos homens e das coisas apenas para tomar grandes decisões, ao épico essas grandes decisões são apenas oportunidade para uma narração tão prolixa quanto possível. O autor épico não avança para alcançar o alvo, e sim dá-se um alvo para poder avançar e examinar tudo em volta atenciosamente. Foi desse ponto de vista que Schiller diferenciou a "exposição" épica da dramática que, — literalmente falando — tem lugar apenas *en passant*. Ele escreve a Goethe em 25 de abril de 1797:

"Já que aquele (o autor épico) não nos impulsiona tanto ao fim como este (o dramático), o princípio e o fim aproximam-se em dignidade e significação muito um do outro, e a exposição tem que nos interessar não porque leva a algo, e sim porque ela própria é algo".

Pela mesma razão, o épico raramente escolhe o caminho mais rápido. Não lhe aborrece absolutamente fazer divagações ou até voltar atrás e recuperar isso ou aquilo. Do mesmo modo procede também Heródoto, o "Pai da Historiografia". Seus temas são as guerras persas. A decisão histórico-universal forma, porém, apenas a grande moldura para inúmeras anedotas, relatórios sobre terra e povos, costumes e culturas estranhos, usos e organizações. Qualquer digressão é tão importante como o resultado da batalha de Maratona. Quem não pode admitir essa atitude, não compreenderá a obra.³⁴

³⁴ Compare-se a esse respeito Ernst Howald, *Do Espírito da Antiga Historiografia*. Munique, 1945.

Se, porém, não se deve ter impaciência de chegar ao objetivo, o fim da poesia não pode ser muito marcante, nem pode atrair muito a atenção. A *Iliada* termina com o enterro de Heitor. Tal fim corresponde, em verdade, ao início, em que o poeta anuncia que quer decantar a ira de Aquiles. Quando o cadáver de Heitor desfaz-se em chamas, as cinzas da ira também já se dissiparam. Apenas, nesse ínterim, Homero contou tanta coisa sobre a guerra de Tróia que nenhum leitor imparcial sente o último verso como conclusão. A *Iliada*, parece-lhe, não tem final, apenas interrompe-se. Seria possível, no sentido do "Aquileu" de Goethe, prosseguir-se. Seria, porém, também possível, já desde a derrota de Heitor terminar-se. Porém onde quer que a situação e a narração tome um acento dramático o poder da tensão é quebrado novamente, como se o poeta quisesse dizer ao ouvinte que o caminho é mais importante que a meta. Isto é: a *Iliada* é no todo e em suas partes predominantemente épica. Da mesma maneira a *Odisséia*. Esta chega a encontrar no retorno ao lar e na vitória do herói sobra os pretendentes o fim longamente esperado, do qual em diante é quase impossível uma continuação. Mas justamente por isso, porque tudo leva para este fim natural, o poeta faz o possível para evitar apesar de tudo a tensão dramática. Já no primeiro canto os deuses são acordes quanto ao regresso de Ulisses. Quando mesmo Zeus concorda com a resolução, sabemos que nada de sério pode mais impedir a volta do paciente Ulisses. Essa segurança é dada repetidas vezes, para que o ouvinte não se esqueça dela. Ulisses mesmo tem que contar suas aventuras mais perigosas, contar que é um cidadão vivo a quem as sereias não atacam, que o ciclope não devora, e o mar não traga. Assim tranqüilizado, o ouvinte pode admirar com curiosidade tudo que o andarilho vivência, as maravilhas dos países e mares estranhos, de um vasto mundo ainda mal descoberto.

Goethe e Schiller expressaram sobre a epopéia opiniões semelhantes. Durante a longa controvérsia que mantiveram, Schiller exprimiu-se algumas vezes sobre as leis do épico com as seguintes palavras:

"A finalidade do artista épico já descansa em cada ponto de seu movimento; por isso não nos apressamos impacientemente até um objetivo, e sim demoramo-nos de bom grado a cada passo." ³⁵

Com isso deveríamos ao mesmo tempo reconhecer a posição de Lessing e dar-lhe seu devido lugar. Como poeta que depende da linguagem, o autor épico vai em frente e prende-se à sucessão no tempo, em oposição ao artista plástico, que pára e capta a contigüidade, a seqüência do espaço, A cada passo o épico detém-se e observa de um ponto fixo um objeto fixo. Aqui isto, ali aquilo: o tempo passa, enquanto o autor percebe um quadro depois do outro e os mostra ao ouvinte. Demorar-se-á até que o quadro se tenha impregnado nitidamente, mas não demais, a fim de que o ouvinte, na sucessão das palavras ainda possa conservar facilmente na memória a seqüência que elas significam. Tudo que Lessing louva na arte de Homero, pode ser explicado desse modo, sem que, se tenha necessidade de reafirmar os exageros para os quais arrastou-o o zelo polêmico.

A mesma lei expressou Schiller:

"A autonomia das partes é uma das características principais da poesia épica." ^{35a}

Como partes autônomas consideramos logo os versos isolados. Um verso lírico não é autônomo. Não se pode fazer nada com um verso solto como "As janelas reluziam". Até seu ritmo só se percebe quando se sabe que é um verso de Eichendorff, ou quando o recitam dentro da poesia "Heimkehr" e ele nos leva consigo a alma na corrente desencadeada pelo todo. O hexâmetro épico, porém, é uma peça rítmica autônoma que não se desfaz na corrente, mas aí está e se afirma. A cesura é o que lhe dá a consistência. Podemos convencer-nos disso, quando confrontamos hexâmetros sem cesura bem construídos:

³⁵ Carta a Goethe, de 21 de abril de 1797.

^{35a} Idem.

"Elim bedeckt' ihn mit Sprösslingszweigen des schattenden Olbaums.. ." (Klopstock)

"Also bestatteten jene / den Leib des reisigen

Hektor" ** (Homero-Voss)

"Weise Männer bedürfen minder der Könige Freundschaft..." (Herder)

"Aller Zustand ist gut, / der natürlich ist und vernünftig. ..." (Goethe)

Como uma pequena barra a cesura parece suster o verso, para que uma torrente ininterrupta de dáctilos não o leve consigo. Mas aqui se trata apenas de pequenas barras leves, bem diferentes da cesura muito mais rigorosa dos alexandrinos, que divide o verso nitidamente em duas partes, de modo que a pessoa se sente obrigada a interpretar a separação como um confronto e a estabelecer uma relação lógica entre ambas.

Em cada hexâmetro é delimitado e exposto um todo simples. Em Homero, já um mestre tardio do hexâmetro, aparece de quando em quando o *enjambement* que prejudica às vezes a unidade de cada verso isolado. O sentido original do metro, continua, porém, reconhecível.

A unidade rítmica produz a unidade objetiva. Vários hexâmetros — inteiramente desligados de seu contexto — conseguem deleitar-nos em virtude de sua total plasticidade. Deixemos os estereotipados de lado, e lembremos os seguintes:

"Do arco de prata começa a irradiar-se um calor pavoroso." (Ilíada I,49),

"Seguem-se: pêras, mais pêras; maçãs a maçãs substituem; vêm depois da uva outras uvas, ao figo outros figos sucedem". (Odisséia VII, 120-121)

Ou de obras épicas do movimento clássico alemão:

"Und sie empfing an der Pforte der Hund mit
freundlichem Wedeln." * (Voss-"Luise")

"Festlich und heiter glänze der Himmel und farbig die
Erde." ** (Goethe-"Reineke Fuchs")

Os exemplos servem também para mostrar que o comprimento do verso corresponde à extensão de uma oração independente não muito longa. Assim apresenta-se gramaticalmente a autonomia das partes como paralaxe, como uma parataxe em que, entretanto, — diferentemente da lírica — é inteiramente oportuno encerrar-se cada verso com um ponto. Não se pode notar isso em Homero. Em compensação, o texto grego prova de outra maneira uma autonomia das partes que quase não se pode imitar no alemão, mas que também se nota em outras línguas vivas, e que, como o épico em geral, significa um estado primitivo da existência humana, impossível de reproduzir-se. Uma consulta à gramática grega elementar de Kaegi basta para notarmos o essencial. Quando Homero lança-se alguma vez a uma construção hipotática mais longa, interrompe-se subitamente, fugindo da tensão dramática por meio de um anacoluto. Um exemplo, que na língua alemã Thassilo von Schetter ³⁶ reproduz, é este do sexto canto da "Ilíada":

"Wie er nun aber zu Priamos' herrlichem Hause gelangte, Rings errichtet mit Hallen
geglätteter Säulen — doch drinnen Waren Gemächer an fünfzig mit glatten steinernen
Wänden, Eines neben dem andern gebaut; des Priamos Söhne

Ruhten dort schlafend zur Seite der ehlich verbundenen Gattin; Doch für die Töchter
erhuben sich drüben am anderen Ende Zwölf gedeckte Gemächer im Hof aus glattem
Gemäuer,

Eines neben dem andern; die Schwiegersöhne des Königs Ruhten dort schlafend zur
Seite der keuschen, würdigen Frauen Dort nun schritt ihm die milde, gütige Mutter entgegen,

* "Elim cobriu-o com ramadas tenras de copada oliveira."

** "Assim sepultaram aqueles / o corpo do guerreiro Heitor."

*** "Sábios 'homens precisam menos da amizade dos reis..."

**** "Todo estado é bom, / se é natural e discreto..."

* "À porta recebeu-a o cão, abanando amavelmente a cauda."

** "Solene e alegremente brilhara o céu, e em cores a terra."

³⁶ Thassilo von Scheffer: Homero, Ilíada, Berlim, 1920.

Die gerad zu Laodike ging, der schönsten der Töchter."

(242-252) *

Na poesia de agora aceita-se tal construção apenas como estilo conscientemente arcaizante. Em Homero é, entretanto, completamente natural, porque -ele visivelmente não sente a subordinação da oração dependente com a mesma nitidez que nós sentimos. Assim é que o pronome relativo ainda tem nele caráter demonstrativo, e introduz uma oração principal. Ele não diz: "vi a casa que fica na rua", e sim "vi a casa, esta fica na rua". E assim prossegue até nas diferenças mínimas. Costumamos dizer que uma preposição rege um caso. Em Homero, entretanto, os casos conservam ainda certa independência. O genitivo de "casa" pode querer dizer "da casa" (no sentido de procedência), o dativo "na casa". As preposições por seu lado são também usadas adverbialmente, "antes de" na significação de "antes", "em" na significação de "dentro". Podem por isso colocar-se antes ou depois da palavra regida. Então uma preposição não rege um caso, mas liga-se a ele, esclarecendo-o.

Outros exemplos mostrarão ainda o mesmo: que o sentido pelas relações gramaticais ainda está pouco desenvolvido, que mesmo as menores partes da frase, que vêm a ter mais tarde importância apenas funcional, ainda estão muito rígidas em si mesmas. Mas isso é apenas o insucesso gramatical da lei descoberta por Schiller.

Temos que examinar essa lei adiante e incluímos, então, as comparações. Gramaticalmente elas estão muitas vezes quase desarticuladas do texto, pois o autor interrompe a construção "como assim também" e retoma-a somente bem mais tarde, despreocupado com estruturas rigorosas. É o caso da seguinte comparação em que procuro aproximar sintaticamente a versão de Voss do texto original:

"...und er fiel in den Staub wie die Pappel,
Die in gewässerter Aue des grossen Sumpfes emporwuchs,
Glatten Stammes, doch oben entwachsen ihr grünende Zweige;
Diese haut der Wagner jetzt ab mit blinkendem Eisen,
Dass er sie beuge zum Kranz des Rades am zierlichen Wagen;
Die aber liegt nun welkend am Bord des rinnenden Baches:
Só Anthemios' Sohn Simoeisios..."
(*Iliada* IV, 482 e segs.)

Ei-lo que tomba na poeira, *tal como* se abate um grande álamo, que se criara e crescera na beira de um lago espaçoso, de tronco liso, que em ramos inúmeros no alto se alonga. O carpinteiro, depois, a estes corta com ferro brilhante, para dobrá-los em rodas de um carro de bela feitura; o tronco, entanto, na margem do lago a secar é deixado: *por esse modo* despoja as armas ao filho de Antêmio.

A própria construção do período mostra que a comparação é independente. Se examinarmos seu conteúdo, notamos que ela se prende à ação apenas pelas idéias da queda e do fazer. Os intérpretes antigos procuravam em toda oportunidade descobrir o maior número possível de aproximações. Assim a comparação de Atena que afasta a flecha para longe como uma mãe que espanta mosca da criança adormecida é interpretada como se a mãe representasse o cuidado da deusa por Menelau, o sono da criança, a não desconfiança do ameaçado, etc, etc. Embora neste exemplo não cheguemos ainda a um total disparate, temos que nos aborrecer. O movimento de afugentar parece bastar-nos inteiramente como *tertium comparationis*. Todo o resto é por demais refletido e contraria, nessa aproximação exagerada

* "Quando ele então alcançou o rico palácio de Príamo / rodeado de pórticos feitos de lisas colunas — dentro entretanto / estavam .os aposentos, cinqüenta, de pedra lavrada / um ao lado do outro; os filhos de Príamo / aí dormiam ao lado de suas legítimas esposas; / Para as filhas elevam-se na outra extremidade / doze aposentos cobertos, também de pedra lavrada / um ao lado do outro; os gênios do rei / dormiam ao lado de suas esposas dignas e castas — /aí então aproximou-se dele a bondosa e terna mãe / que se dirigiu a Laodice, a filha mais bela de todas."

com o que passou e o que se segue, o enredo épico.

Quase toda comparação liga-se com a ação por um único ponto e por isso não chega a Sobrecarregar a memória. Na afamada seqüência de comparações tio segundo canto da *Iliada*, a movimentação dos exércitos, pássaros e moscas no verão é que forma o centro da comparação. Os longos pescoços dos cisnes, os bules de leite que as moscas rodeiam, não podem constituir comparações isoladas, mas completam-se independentemente para realizar em conjunto a totalidade da imagem.

Com isso a comparação já se aproxima do episódio. A *Iliada* e a *Odisséia* têm episódios em quantidade. Uma luta isolada, o outro uma série de aventuras marítimas. O número poderíamos aumentar e diminuir a nossa vontade. Na longa história da crítica de Homero, isso já ocorreu realmente. Ora um, ora outro combate é considerado como acréscimo posterior. Afirma-se sobre a *Odisséia* que ela foi posteriormente igualada em tamanho à *Iliada*, por meio de alguns episódios intercalados.

Não quero ousar intrometer-me em problemas dessa ordem. Eles exigem um estudo particular. Entretanto parece ser lícito, ao menos, manifestarmo-nos a respeito do problema.

A agitação causada entre os admiradores de Homero pelos "Prolegomena ad Homerum" de Friedrich August Wolf, ainda não cessou. Por decênios e decênios a Filologia olhava desdenhosa para leitores que não queriam por preço algum deixar-se dissuadir da existência na obra de uma personalidade criadora, ou de um todo coeso. Hoje em dia mesmo os filólogos já parecem inclinados a chamar a atenção para grandes unidades compositivas da *Iliada* e de acordo com isso aceder em falar pelo menos da predominância de um único e poderoso gênio poético.³⁷ Em tais exames algumas coisas podem parecer-nos forçadas, artificiais, ou por demais eruditas. Muita coisa, entretanto, convence e deve ser acrescentada aos estudos homéricos como aquisição. Apesar disso, nunca chegamos a interpretar a *Iliada* — como desejariam os admiradores de Homero — como uma estrutura *orgânica*. Pois é em torno disso que se baseia a discussão. Até agora o leigo protesta em nome de Goethe contra Wolf. E Goethe sentiu-se muito inquieto com o resultado da crítica de Wolf, porque ele não podia conceber uma poesia que não fosse uma estrutura orgânica. Tomemos tal conceito a sério — como Goethe mesmo o tomava — e digamos assim: um organismo é uma formação em que cada parte isolada é ao mesmo tempo fim e meio,³⁸ portanto simultaneamente independente e funcional, valendo por si só e no contexto do todo. Um tal organismo é sem dúvida o "Hermano e Dorotéia" de Goethe, porém não a *Odisséia* e a *Iliada*. De um organismo não se podem cortar grandes partes, sem pôr em perigo a vida do todo. A *Iliada*, entretanto, poder-se-ia reduzir à metade, até ao terço, sem que alguém que não conhecesse a parte restante sentisse-lhe a falta. Isso só é possível porque também de um modo geral a independência das partes conserva-se inalterável. Pode-se explicá-la como se queira, a partir da multiplicidade dos tradicionais cantos isolados ou da situação singular do intérprete das rapsódias que tinha que declamar todos os dias uma parte de tamanho limitado. Finsler com sua explicação cautelosa deve ter razão:

"Mesmo se um único poeta tivesse criado a *Iliada*, o peso da atividade poética deveria recair sobre as partes isoladas e não sobre o contexto do todo".³⁹

O peso da atividade poética isso não exclui que o poeta — ou um poeta que surgiu qualquer dia e compilou textos épicos — se tivesse deixado orientar por certas importantes considerações de ordem compositiva e estivesse eventualmente interessado em criar uma tensão bem calculada até a morte de Heitor.⁴⁰ No nosso ponto de vista, isso quer dizer que aqui o Homero tardio ultrapassa já os limites do épico e prepara uma poesia que se completa

³⁷ Compare-se W. Schadewaldt, *Estudos sobre a Iliada*. Publicação da Academia Saxônica da Ciência.

³⁸ Kant, *Crítica do Juízo*, Inselausgabe, 1924, pág. 260 e segs.

³⁹ Op. cit. vol. I, pág. 315.

⁴⁰ Compare-se a esse respeito Ernst Howald, *O poeta da Iliada*. Erlenbaeh, 1946.

então no drama. Entretanto ele apenas a prepara. Nunca triunfa totalmente sobre a resistência do fato particular. Mesmo nos cantos "mais modernos" da *Iliada* subsiste grande quantidade de versos, cenas, fatos, acontecimentos que, considerando-se a utilidade para o todo, são desnecessários, e, no sentido de uma composição rigorosa, deveriam ser tomados como erros. Quem, por isso, dirige sua atenção principalmente a uma linha mestra e começa a tecer relacionamentos entre cenas afastadas umas das outras, a este escapa o ponto central da atividade poética de Homero e ele mostra que não se satisfaz com a ingenuidade da poesia épica.

O verdadeiro princípio da composição épica é a simples adição. Em pequena ou em grande escala justapõem-se trechos independentes. A adição prossegue sempre. Teria fim somente se fosse possível percorrer todo o *orbis terrarum* e enfim tornar presente tudo que está ou que estava em alguma parte. A monotonia que ameaça em tais casos (e que Herder reconhecia em todas as obras épicas), o autor épico pode enfrentar com meios de todo peculiares, por exemplo suplantando uma parte passada com outra que se segue e assim conservando o leitor continuamente interessado. O autor dramático não se preocupa em suplantar. Também não procura cultivar o interesse e sim provocar tensão. A impaciência no dramático decorre do conhecimento de que ainda falta algo às partes anteriores, que elas ainda necessitam de uma complementação, para que tenham bastante sentido e sejam compreensíveis. Essa complementação é o final, de que tudo depende. Totalmente diverso é o suplantar épico. Nesse caso, algo isolado é apresentado como texto independente. Para que o interesse não diminua, a próxima parte tem que ser ainda mais rica, mais terrível ou mais agradável. Para darmos um exemplo curto, lembramos o décimo-sexto canto da *Iliada*, em que Homero no impulso da narração toma ar e faz uma súplica às musas, e a luta acirra-se cada vez mais até que finalmente o incêndio atinge navos:

"Dessa maneira, em colóquio, eles dois tais conceitos trocavam. O grande Ajaz não resiste, forçado por tiros infundos; pela vontade de Zeus e a pressão incessante dos Teucros assoberbado se via. Ao redor da ampla testa soava-lhe o elmo fulgente, por modo terrível em cujas saliências golpes sem conta choviam. Cansado já tinha o ombro esquerdo de sustentar com firmeza o pavês reluzente, conquanto não conseguissem desviá-lo por mais que o cobrissem de tiros. Já o sufocava a fadiga; abundante suor escorria-lhe dos membros todos, sem aso, sequer, de tomar novo alento, que ininterruptos males de todos os lados lhe chegam. Musas, que o Olimpo habitais, vinde agora, sem falhas, contar-me de que maneira se ateou nos navios acaios o incêndio. Perto de Ajaz colocando-se, Heitor deu-me um golpe de espada na hasta fraxínea, quebrando-a no ponto preciso em que o bronze no caule se une, de modo que o filho do herói Telamão liça a vibrar, simplesmente, uma vara estroncada, que a cúspide aênea saltou para longe, ruidosa por terra caindo.

Reconheceu logo Ajaz na alma grande ser obra divina quando se dera, assustando-se, ao ver que Zeus grande lhe os planos todos frustrava, empenhado em dar glória aos guerreiros de Tróia. Fora do alcance dos tiros se pôs; os Troianos lançaram fogo no barco, alastrando-se logo indomável incêndio."

(101-123)

Tal arte só se desenvolve perfeitamente em espaço bastante. O assassinato dos pretendentes na "Odisséia" é, por exemplo, uma parte que revela mestria. Ninguém imagina como um tal tema é perigoso, como poderia cansar o leitor quando um atrás do outro vai sendo executado. Assim o tema vai num crescendo, o autor vai aumentando o interesse, empregando como método a intensificação e o contraste. Pois também o contraste deve ser reconhecido como um método épico primoroso. É determinado, como a intensificação, não pelo que vem em seguida, mas pelo que passou. Como artista o autor épico, portanto, olha também para trás. Entretanto, o objetivo para o qual tende obrigatoriamente a ação tem pouca influência sobre seu método, seu ritmo, e sua ordem. É antes apenas um pretexto para" seguir

em frente como se alguém se lançasse ao ar livre e tomasse o caminho do monte ou da próxima aldeia.

Compreendemos por "partes", o início, o meio, e o final, os cantos e os versos isolados da epopéia. Sua autonomia só é possível e lógica quando também as partes da vida representada são autônomas. Justamente aqui se mostra a força da originalidade homérica.

Hegel explica em sua *Estética* que a expedição de Alexandre não pode ser considerada um terço propriamente épico, porque o exército não guarda nenhuma autonomia em relação a seu chefe, e sim depende dele como de um déspota. A situação de Agamenon na *Iliada* é totalmente distinta. Ele tem o comando geral, mas apenas no sentido de "primus inter párés". Ai dele se tiver a idéia de exigir o comando. Responder-lhe-ão que ele não tem nada a ordenar, que eles o seguiram por vontade própria. Não existe uma obrigação. Cada um pode, quando lhe apraz, sair de novo dali. Numa relação semelhante está Zeus, o pai dos deuses, para com os outros deuses. Ele chega a vangloriar-se em tom violento no meio do oitavo canto, de que ele é capaz de lançar aos ares o mar e a terra com todos os deuses:

"tanto supero os mortais, tanto os deuses eternos supero."

(V. 27)

Nesses versos, parece entretanto estar conservado um mito antigo, o vestígio de um mundo terrível, do qual Homero não sabe mais nada. A não ser aí, o poder de Zeus não está tão consolidado. Repete-se em verdade continuamente que toda decisão está em suas mãos. Hera, Ares, Atena, Poseida, entretanto, têm freqüentemente opinião diversa da sua, murmuram quando Zeus distribui ordens e ousam até furtar-se com astúcia e traição à vontade do Senhor. Então Zeus tem igualmente que lançar mão de astúcia ou de barulhos e ameaças, do mesmo modo que Agamenon no conselho de guerra. O espetáculo é penoso ao Senhor. Entretanto, justamente por isso, é que aparecem tantos deuses e heróis com tanto esplendor. Não dependem todos de um deus supremo. Cada um tem seus desejos especiais e suas oportunidades. Cada um é uma individualidade desenvolvida livremente.

Do mesmo modo, o homem conserva independência em relação aos deuses. Já se disse de Homero, mesmo na antiguidade, que seus heróis eram simples marionetes nas mãos dos deuses. Quem o lê tom atenção, nota logo que tal acusação é indevida. Entretanto, diz-se muitas vezes que um deus inspirou isso ao homem, embruteceu seu entendimento ou dirigiu seu sentido para o bem. Mas isso não exclui a liberdade de ação. O homem pode submeter-se à vontade dos deuses ou opôr-se a ela. Ele é quem tem a responsabilidade, e tem total consciência disso. E assim até nas camadas inferiores: os animais também adquirem independência. Os corcéis lamentam a sorte de Pátroclo e Zeus lhes concede uma resposta. Num crescendo violento, Zeus não sabe mais o que fazer e até empresta a palavra aos cavalos. E se essas coisas aparecem soltas, ele as coloca cada uma naturalmente em seu respectivo mundo. A lança treme de prazer ao encontrar a fraqueza do rival. As flechas de Ulisses ao tilintar reproduzem o som da raiva.

Onde as particularidades adquirem tamanha ênfase, o que é geral fica sem colorido. Hegel expressou-o dizendo que a poesia épica localiza-se naquele tempo intermediário "no qual um povo chega a despertar da apatia. . . mas em que ainda mantém-se totalmente vivo, como mentalidade inseparável do indivíduo, tudo que mais tarde torna-se em inabalável dogma religioso." ⁴¹

Uma comparação com fatos posteriores traz essas frases ,à luz: O homem moderno é cidadão, membro de uma igreja, de; uma nação. Trabalha numa profissão determinada e com isso enfileira-se para ganhar a vida. Pertence a instituições em bases de interesses. Mais do que ele próprio tem consciência, sua existência se perde em funções: funções políticas, econômicas, morais-, sociais, funções de âmbito geral para os quais ele tem que

⁴¹ *Obras Completas*. Jubiläumsausgabe, Stuttgart, 1928, vol. XIV, pág. 333.

necessariamente preparar-se. Um herói homérico não conhece nada semelhante. Vive e atua por conta própria. Sua pequena terra — em nossos conceitos um latifúndio — pode alimentá-lo. Nenhuma prescrição regula sua ação ou omissão, pois não há prescrições. Sua motivação provém de seus "sentimentos", aperfeiçoados por sua índole e pela tradição. Assim ele forma um mundo para si — nada mais do que é, para falar objetivamente — cada verso épico. Bastante significativo é o acaso que leva o herói para Tróia. O filho do rei de Tróia roubara a esposa a Menelau. O ousado crime tem que ser expiado. Helena deve ser trazida de volta. Mas ninguém acredita que seja essa a razão pela qual um Aquiles ou Aja toma parte na expedição. A razão é que a honra os obriga e o prazer da luta os atrai. Agamenon e Menelau ouvem, freqüentemente, que aos outros seus problemas particulares de família são no fundo indiferentes. Vemos que a relação aqui corresponde à existente entre os episódios e o plano geral da "Ilíada" e da "Odisséia". Assim como o plano geral existe para dar lugar aos episódios, assim também o estopim da guerra aparece para que cada figura possa mostrar-se. Nada está mais afastado da idéia do herói homérico que uma guerra ideológica. Inexiste qualquer relação de um guerreiro particular para com um dever obrigatório, qualquer vestígio de respeito moral ou político. Isso não quer dizer que um herói homérico não possa também fazer o bem. Mas quando o faz, não age por respeito a qualquer lei moral eterna, e sim porque deseja naquela oportunidade agir assim. Não é o bem e sim *um* bem que o orienta, a clemência de Aquiles e a valentia de Heitor e não clemência e valentia em abstrato, das quais um indivíduo teria que "participar" no sentido platônico. O objetivo moral permanece unido ao temperamento particular de cada um.

Em um tal mundo, o poeta encara o homem de modo diferente do nosso modo de encarar. Nós, mais modernos, aproximamo-nos de qualquer figura com um preconceito. O preconceito consiste em homenagear cada personalidade a partir de idéias e valores fixos. Medimos idéias e valores por um padrão, e apenas o que se coloca no domínio do padrão entra em consideração — assim como num julgamento de um culpado só interessa o que tem relação com seu crime. Ninguém pergunta se o ladrão tem talento musical ou se a paisagem ama. O poeta épico desconhece preconceitos. Por isso o homem aparece frente a ele em sua mais rica multiplicidade. Aquiles aparece arrebatado pela ira, mais tarde tocando o alaúde; como o amigo de Pátroclo, ou rival desumano de Heitor, ou ainda clemente e terno no último canto: um surge após o outro, de acordo com a oportunidade, sem preocupação com a necessidade de um balanço que dê uma idéia global de seu caráter. Posteriormente, é possível reunir as muitas qualidades de Aquiles numa imagem global. Pode-se conseguir essa imagem global, do mesmo modo que se consegue unidade na própria vida, de tão diferentes aspectos. Homero não toma a si tal intento. Mostra o que se lhe apresenta de cada vez. A visão de conjunto, porém, não o preocupa.

Compreendemos tais aspectos, tão logo lembremo-nos que o mundo de Homero desconhece a escrita. Homero parece ter escrito, é verdade. Vê entretanto na escrita apenas algo moderno e quase não avalia ainda seu grande papel. Porque descreve tempos mais antigos, evita falar sobre ela, circunstância que não, chegamos a compreender bastante. A escrita é como que o receptáculo de uma verdade duradoura, desligada e independente de cada indivíduo. As tábuas de lei no Antigo Testamento, depois de estabelecidas, não se deixam mais modificar, vão e venham novas gerações. A escrita conserva aí um caráter geral que envolve todos os membros dos povos e os torna de certo modo dependentes. Desbanca-se, assim, a soberania da obra épica. Como se dá em todo tratado firmado por escrito. Tem-se, de súbito, em mão algo entregue pelo outro contratante. Com sua assinatura, ele desliga-se da liberdade despreocupada de cada uma de suas manifestações. Não lhe é mais inteiramente possível ser agora assim, e depois já de outro modo. Fatos passados e futuros de sua existência estão agora relacionados por escrito.

É verdade que já existem sanções no mundo de Homero, como por exemplo o

juramento. Entretanto justamente a terrível solenidade da jura prova quão pouco nela se confia já então, quanto é difícil responsabilizar um homem e conduzi-lo em sua atitude à consequência, de modo a que ele relacione dias futuros de sua vida a esta hora de extrema seriedade.

A escrita, evitando o esquecimento, elimina a necessidade de memorização característica do gênero épico. Se tomo parte num conselho deliberativo, anoto os pontos capitais para, finalmente, no momento de resolver, poder compará-los e examiná-los e só então tomar a decisão. Por mais surpreendente que possa ter sido a memória dos homens que ainda não conheciam a escrita, somente ela permite-nos, seguramente, abarcar o múltiplo e ver o diversificado como um todo. Ela se torna instrumento do pensar, um ato sintético, para o qual a parataxe épica só pode ser considerada como material eficaz. A composição total da *Odisséia* e da *Iliada* pressupõe a escrita. Mas porque ela não triunfa totalmente, porque ainda há coisas isoladas que escaparam daqui e dali aos contornos pré-estabelecidos, reconhecemos que a escrita aí ainda está no início de sua eficácia e que as epopéias homéricas não podem desmentir a proveniência de tradição oral. O dito jocoso sobre o cochilo de Homero — "quandoque bonus dormitat Homerus" — serve aqui como testemunho antigo do esquecimento daquele que ainda não estava familiarizado com a escrita.

Finalmente devemos dizer que somente a escrita possibilita uma satisfatória consideração histórica da vida do homem. Quem ainda não terá lido, absorto, notas de diários de tempos idos? Na admiração que então sentimos, notamos mais uma vez a nova dimensão do conhecimento possibilitado ao homem pela escrita: assim era eu, assim sou agora, como serei em dez anos? Somente uma anotação escrita pode transmitirmos uma autovisão bem fiel. Onde não há nada escrito, transformamos imperceptivelmente nossos anos anteriores, e modificamos nosso passado de acordo com nossas atuais mudanças. Assim passamos a ter sido o que somos então, a não compreender mais o que passou a ouvir falarem de nós como se se tratasse de um estranho, peculiarmente aborrecidos de que esse estranho deva ter sido nós.

Homero nada sabe de uma evolução. Nele os últimos anos de um homem não decorrem dos primeiros; simplesmente acrescentam-se a eles. E porque ele não pensa relacionando passado e futuro, foge-lhe o fenômeno do amadurecimento. ou mesmo do envelhecer. Na *Iliada* isso não chama muito a atenção, porque a ação lá se desenrola em apenas cinqüenta e um dias. Ulisses, porém, é sempre o homem adulto: já caíndo vai a Tróia, depois durante a expedição que dura dez anos, e durante a viagem de volta que exige outros dez anos. Da mesma maneira Penélope. Depois de vinte anos, aparece ainda como a mesma mulher sensata e cortejada que Ulisses já deixara e pode depois de seu retorno planejar ainda uma longa e feliz vida conjugal.

Daí procede uma diferença essencial entre a epopéia e o romance que, segundo precursores da idade antiga, sendo uma descoberta da era cristã, mostra o homem como um ser que essencialmente se desenvolve numa tensão temporal.

Isso em todos os sentidos: o homem épico vive exclusivamente a vida de cada dia. Alegria-se com o dia e sua luz e não se preocupa nem com o fim do dia, nem com um futuro próximo. Então não existe aqui apesar de tudo uma outra previsão? Não há oráculo e videntes, Calcas entre os gregos, Heleno entre os troianos, Tiresias que encontrou Ulisses nas profundezas do inferno? Claro que sim. E são interrogados insistentemente. Mas — agora o desconcertante — apesar de toda reverência ante a arte do vidente, apesar de toda a curiosidade infantil, ninguém leva suas sentenças a sério. Na obra trágica. destinos e destinos são determinados por oráculos, quer o herói aja segundo a resolução do deus, (como é o caso de Oreste), quer ele se oponha à sentença e tente escapar ao decidido, como o Rei Édipo. Sua ação continua dependente do futuro, cuja antecipação pelo oráculo cria justamente a tensão do drama. Aos gregos na *Iliada* foi predito há muito que Tróia sucumbiria dentro de dez anos.

Eles entretanto agem como se não soubessem nada sobre isso, assaltam muralhas que por enquanto não podem levá-los à meta; mostram-se desconsolados com qualquer retirada, e mesmo a atitude de Heitor que exclama:

"Há, sim, de o dia chegar de caírem os muros de Tróia" e, entretanto, prossegue na luta por postos já decididos, não representa outra coisa senão a ingênua irreflexão da Épica. Já o fato de Menelau (*IV*, 164) dizer as mesmas palavras e Heitor repeti-las depois, desvaloriza a expressão. E quando ele lança-se de encontro aos navios, seu júbilo pela vitória próxima não se mescla a nenhum pressentimento misterioso de sua desgraça — já então certa. Quem afirma isso, está lendo traços trágicos nos heróis homéricos e vê um Heitor como Shakespeare o apresentou em *Troilus e Cressida*, mas não o guerreiro da *Iliada*. Uma interpretação de milênios e milênios pesa sobre as epopéias homéricas. Ninguém consegue escapar totalmente a essas interpretações, por mais que nosso senso histórico se tenha aguçado desde Herder. Fundamentalmente pode-se dizer que a interpretação mais simples, a "menos interessante" é a mais certa e descobre uma beleza mais luminosa que qualquer tecitura complicada e curiosa.

Mas não só os homens como também os deuses não levam o futuro a sério, apesar dele apresentar-se mais claro diante destes; os videntes sempre falam de sua sabedoria como provinda de deuses. É a mesma excitação que há entre guerreiros diante de um revés da sorte, o mesmo desprazer ou triunfo, embora a queda de Tróia esteja já decidida e ante os olhos dos seres eternos já possa ser considerada realidade. Isso leva àquelas cenas que também nos deleitam a nós modernos, porque, leitores humanos que somos, gravamos o todo na retina, enquanto os deuses ficam presos sempre ao mais imediato, como verdadeiras crianças:

"Hera, de cândidos braços, piedade sentiu dos Aquivos; súbito, a Palas Atena dirige as palavras aladas: "Palas Atena indomável, donzela de Zeus, seguiremos sem demonstrar compaixão aos Aquivos, em tal abertura? Vemos como eles perecem, cumprindo o Destino funesto, pela maldade somente de Heitor, esse filho de Príamo. É intolerável a fúria que tantas crueldades cometem". A de olhos glaucos, Atena, lhe disse o seguinte, em resposta: "Há muito, sim, já devera o vigor ter perdido e a existência, no próprio solo da pátria prostrado por um dos Aquivos. Mas para os Dânaos meu pai não se mostra benigno, o insensato! sempre teimoso e cruel, tem prazer em se opor aos meus planos. Não se recorda das vezes que o filho salvei, quando estava sob o rigor de Euristeu, a sofrer indizíveis trabalhos. Quando ele as mãos para o céu levantava e implorava, chorando, para que viesse ajudá-lo, mandava-me Zeus do alto Olimpo. Se, quanto agora se passa, tivesse previsto em minha alma, quando incumbido ele foi de baixa até às portas escuras, para que do Érebo a luz arrancasse o cão de Hades funesto, dificilmente escapara das águas revoltas de Estige. Hoje, demonstra ter-me ódio, anuindo ao pedido de Tétis, que soube os joelhos beijar-lhe, com a mão afagando-lhe o mento, a suplicar que lhe o filho exaltasse, eversor de cidades Há de volver, deixa estar, a chamar-me de sua "olhos verdes"

(*VIII*, 350-373)

Somente Zeus vê um pouco adiante, sai com mais dificuldade de sua quietude, tem reservas e planeja, e reflete em melhor estilo a sorte dos homens. Por isso mesmo fala-se de sua visão ampla com o mais profundo respeito. Ele se chama "europa, o que vê longe". Seu modo de pensar, nunca igualada por outro deus qualquer e muito menos por um homem, serve de paradigma a todos, no sentido mais exato em que Zeus e justamente aquilo que os homens preparam-se para tornarem se agora em Homero, no apogeu da cultura épica, agora que a escrita tornou-se conhecida e que a paralaxe épica começa a estruturar uma ordem iro todo, embora seja esta uma ordem ainda um tanto insegura. Pois o homem sempre venera em si o espírito como a um deus, espírito que só agora se esboça nele, e do qual seu destino depende. O deus supremo é o futuro de homem, assim aqui a *ratio* de Zeus, cuja realização no plano humano é um dos objetivos da história do povo grego.

Mas mesmo a ampla visão de Zeus é limitada. Ele também não é totalmente livre de preocupação e receio quanto ao que se passa na terra. Pois sobre ele ainda impera alguém mais elevado, de quem ele se sabe sempre dependente, e de cuja sombra tudo e todos estão a depender. Mas *Moirá* no mundo épico é o *deus absconditus*, insondável e sem transparência; mistério que se esconde para além de todo conhecimento e pressentimento, aquele destino que para ser interpretado como previsão, para ser estudado em seus planos, nenhum homem tem ainda uma percepção distinta.

A poesia lírica é histórica, não tem causa nem conseqüências; fala apenas àqueles que se encontram afinados em uma mesma "disposição anímica". Seus efeitos são casuais e passageiros como a própria disposição. (Stimmung).

A epopéia, ao contrário, tem seu lugar determinado na história. O poeta aqui não fica sozinho. Está num círculo de ouvintes e lhes conta suas histórias. Assim como ele se imagina o acontecimento, assim também apresenta-o a seu público. E quando prossegue em seu caminho e suas histórias se espalham pela terra, seu público multiplica-se tornando-se todo um povo.

O defrontar-se do poeta com os ouvintes não se dá, porém, em um encontro casual. Se um homem aparecesse e narrasse em grego diante de um círculo de ouvintes gregos a lenda de Guilgamés, só muito dificilmente seria ela escutada e sem agradecimentos duradouros. Os ouvintes reconhecem Homero, porque este representa as coisas como eles próprios estão acostumados a ver. E eles as vêem assim, por seu turno, porque um outro poeta assim as mostrou a seus pais; a relação entre eles baseia-se por conseguinte numa tradição que se perde em primórdios sombrios, mas que pode fundamentalmente ser compreendida como contribuição de um poeta,⁴² que percebe e encontra o ritmo latente e a maneira de expressão de seu povo, e indica a esse povo por intermédio da poesia os fundamentos sobre os quais ele se pode assentar. Daí em diante os germens da linguagem continuam aluando e, no fim, tudo esta anotado como os gregos o vêem, fixado e ordenado em longa e ininterrupta paralaxe:

"Was bleibet aber, stiften die Dichter" *

Em lugar algum se adaptam tão bem nas palavras, como na poesia épica. A epopéia é a contribuição verdadeiramente original, a que estabelece os fundamentos em torno dos quais um povo unifica-se à maneira épica, para reconhecer os fatos tal como o poeta — já empenhado com este povo — os representa; antes dela nenhuma outra forma estruturada de poesia é, portanto, possível. O mesmo deduz-se da afirmação-; de Heródoto de que Homero e Hesíodo leriam legado aos gregos seus deuses. Dentre o que os poetas criam, são os deuses, o que há de mais duradouro, que nascem mas não morrem nunca, e em cujos domínios tudo que se passa é perceptível.

Não conhecemos precursores de Homero. É para nós o mais antigo, poeta da comunidade lingüística européia e é o representante de todos aqueles que de algum modo deixaram vestígios em suas duas epopéias. Se considerarmos a tradição como um elo entre os povos europeus, Homero pode ser considerado o pai da Europa. Se a tradição liga os povos europeus, Homero é também o único poeta em quem a essência do épico ainda aparece até certo ponto pura. O épico puro mais tarde torna-se impossível, pelo simples motivo de que a *Iliada*, a *Odisséia* e todo o ciclo de poesias épicas são já então conhecidos e se tornam por seu lado matéria para uma nova atividade criativa. Assim como o homem adulto não pode novamente tornar-se criança, assim também a humanidade não pode, em tradição indissolúvel, voltar ao plano do épico e satisfazer-se com o simples registro de fatos, depois que se começou o relacionamento lógico, e a subordinação das partes. E isto se torna uma realidade irrevogável assim que se consegue uma certa etapa conclusiva, e, portanto, uma

⁴² Compare-se Martin Heidegger, *Hölderlin e a Essência da Poesia*, Munique, 1936.

* "Mas o que fica é contribuição do poeta."

outra seqüência paratática não mais se justifica. Até mesmo a invenção da escrita concorre para isso; ao facilitar uma visão geral, a escrita exige também novos prismas para observação dos fatos. Assim, Homero representa ao mesmo tempo o fim do mundo épico e do mundo oral. Somente a povos cujo nada sabem sobre ele, é possível ainda, assim que aparecem à luz da história, uma poesia aos moldes de Homero. Não vamos falar desses povos já que aqui o histórico serve apenas como esclarecimento ao sistemático. Também não nos preocupa o fato do épico em nenhum outro lugar alcançar tão grande apogeu como na Hélade. Atemo-nos, exclusivamente, no maior exemplo de todos, o único pois que merece o nome de "pai", e, cial História da Épica, abordamos apenas alguns capítulos básicos relacionados com Homero e capazes de esclarecer melhor a essência de sua poesia.

Só se pode, como vemos, falar de uma História da Épica, enquanto o conceito se refira a obras poéticas que externamente, segundo sua maneira de recitação, possam ser consideradas epopéias, portanto de narrações de bom tamanho feitas em versos. Epopéias, neste sentido, surgem também depois de Homero e em grande número. O que não passa de uma imitação da poesia homérica, vamos deixar de lado. Mas toda vez que a inocência própria da realidade épica tiver sido destruída, teremos também que falar de imitação, e não de uma posterior elaboração da obra épica. O documento mais cabal de tal destruição é a crítica de Xenófanos que pelos fins do século VI, em hexâmetros, portanto ainda preso à linguagem de Homero, debate-se com desvelo contra os ensinamentos divinos e a moral da poesia homérica. Em seus "Silas" encontram-se as frases:

Homero e Hesíodo atribuíram* aos deuses tudo que entre os homens é blasfêmia e vergonha: "Roubos, adultério, traições mútuas".⁴³

Aqui o "Bem" e o "Mal" já se desligaram das figuras individuais e se tornaram, assim, valores abstratos, que apenas lhes são atribuídos quando de seu aparecimento. Com isso destrói-se a despreocupada autonomia do indivíduo.

"Se os bois, cavalos e leões tivessem mãos ou soubessem como os homens pintar com suas mãos e criar obras, os cavalos criariam figuras dê deuses em forma de cavalos, os bois em forma de bois..."⁴⁴

Aqui o relacionamento entre deus e homem sé torna problema, o que Homero ainda não captara. Não importa como Xenófanos solucione-o, no momento em que aventa o problema, deuses e homem tornam-se problemáticos e portanto já não mais se situam nos limites da poesia épica. Ao autor épico basta saber que alguma coisa existe, de onde procede e que ele a está criando em sua obra.

"Se deus é o mais poderoso de todos, só pode então ser uno; pois se tosem dois ou três, então não seria mais o mais poderoso e o melhor de todos."⁴⁵

Aqui Xenófanos chega a uma conclusão que faz desabar todo o Olimpo. Homero não tira conclusões, fala reiteradamente do deus mais poderoso e deixa os outros deuses, que limitam seu poder, coexistirem com ele. Naturalmente que Homero não procede de acordo com a lógica. E é possível que mesmo onde impere a lógica ele ainda seja louvado como artista. Entretanto, o belo que ele anuncia não é mais, como sempre fora, ao mesmo tempo o verdadeiro. Assim agora, sem mais contradizer a verdade e por isso ao mesmo tempo sem torça fundadora da História, continua florescendo uma poesia épica entre gregos e romanos, estes já, desde Ênio, e com muito mais razão com Virgílio, eternos devedores para com os gregos.

No Cristianismo, uma epopéia verdadeiramente épica não parece mais possível. A "autonomia das partes" é combatida então em todos os sentidos. O homem torna-se objeto de

* (anédekan).

⁴³ Diels-Kranz, *Fragmentos aos Pré-socráticos*. 5.^a ed., Berlim, 1934, 21 B 11 (1,132,2).

⁴⁴ Op. cit. 21 B 15 (1,132,19).

⁴⁵ Op. cit. 21 A 28 (1,117).

um plano santo. Ele se encontra sob o peso do pecado original de Adão e na expectativa do Juízo Final. Sua existência está preparada para um futuro grandioso, para o Além, diante do qual o mundo visível é apenas passagem, e o corpóreo é um véu ténue. O autor épico deste mundo é Dante. A transparência dos espaços e das figuras paradisíacas, a enorme força magnética de Deus, que atrai todos os seres para o alto, mostra claramente a nova orientação para a qual um momento perdido ou o endeusamento pessoal são nada mais que pecados. Entretanto existe também na *Divina Comédia* um domínio que não foi criado para Deus e permanecendo fora dessa tensão-divina aproxima-se da realidade épica; mas este domínio é o inferno. A polémica sobre se Dante conseguiu seu ponto alto no "Inferno" ou no "Paraíso" continua no ar. Quem aceita o ponto de vista de Dante, terá que dar preferência ao "Paraíso". Quem, porém, tende mais à medida do épico, vai achar o "Inferno" mais cheio de força; pois aí tudo se apresenta mais nitidamente configurado. Cada figura, isoladamente, aí está firme, consistente, numa solidez que assusta a vista. Àqueles mesmos traços que agradam aos familiarizados com Homero, no contexto da obra de Dante significam condenação. É condenado aquele que existe exclusivamente em si mesmo e cujo corpo lhe parece essencial; condenado outro cujo objetivo está em cada estágio de sua vida evolutiva e não unicamente naquele fim glorioso para o qual Deus criou o homem. Uma situação a analisar-se! O mundo épico tornou-se inferno, porque não participa do novo movimento de sublimação que começa com o Cristianismo. Fato semelhante ocorre com Milton e Klopstock. Também neles o infernal corresponde melhor à medida da arte épica. E já que Klopstock, na técnica de sua obra, aproxima-se muito de Homero, o julgamento sobre ele não pode vacilar: "apenas as descrições de esferas igualmente sem deus são estilisticamente harmônicas."

Pesquisas históricas incumbem-se de examinar qual a evolução das composições épicas na era cristã, se por exemplo na "Canção dos Nibelungos" ("Nibelungenlied"), se em Ariosto e Tasso há predominância de elementos líricos e dramáticos, Ao contrário, a epopéia animal, o "Reinke de vos" tem que ser lembrada, como aquela dentre as modernas epopéias que? mais revela características épicas. Os animais não ficam em tensão entre pecado original e Juízo Final. Não passam por nenhuma evolução. Uma raposa é sempre uma raposa e um texugo é um texugo, fixados irrevogavelmente em sua natureza por Deus, e podendo portanto ser agraciados como epítetos estereotipados. O animal vive exclusivamente seu tempo. Tem seu próprio círculo de vida. Cada um é um mundo por si e consegue como tal afirmar-se também contra o império do leão. Assim a raposa Reineke é realmente um novo Ulisses, cheio de astúcia. E não nos pode surpreender que Ulisses agora ressuscite em forma de animal. É que os homens se modificaram. Os animais porém continuaram o que eram desde sempre.

Ao lado dos animais estariam as crianças e os tolos, Till Eulenspiegel e os outros bufões, cuja essência os impulsiona às epopéias. Desconhecem qualquer responsabilidade frente aos padrões, como os heróis homéricos, que vivem e agem por conta própria. Se a comicidade resultante da inocência aproxima-se do épico, isso não nos deve perturbar. Mesmo Homero, quando o lemos com nossas consciências modernas, obriga-nos muitas vezes a sorrir. É verdade que ele próprio não sorri quando os deuses brigam entre si, ou quando Zeus explica sua maior inclinação pelos troianos por causa do vinho e do incenso que Príamo lhe dedicara. Sorrimos, porém, porque ele nos distensiona, afastando de nós pensamentos divinos mais penosos, ou porque a epopéia homérica nos livra por todos os lados das preocupações da cultura moderna e de quaisquer esforços do espírito.

Na época clássica da literatura alemã a epopéia floresce de novo, favorecida pelas traduções de Homero feitas por Voss. De primeira qualidade são a "Luise" de Voss, o "Hermano e Dorotéia" de Goethe, "Mutter und Kind" ("Mãe e Filho") de Hebbel e "Idylle vom Bodensee" ("Idílio no Lago de Constança") de Mörike. A técnica da composição assemelha-se à técnica de Homero nos menores detalhes. Os autores escolhem temas idílicos.

Somente no idílio eles conseguem ainda realizar até certo ponto a autonomia das cenas; isoladas da vida. Se eles saíssem do idílio para o vasto campo da História Moderna ou das grandes instituições políticas, sua técnica homérica tropeçaria com o assunto e estaria fadada a talhar. Quando tudo se entrelaça na mais complexa organização, o cidadão isolado com o Estado, o Estado com o direito e a moral pública, moral e direito com a religião, uma simples apresentação paratática não os consegue mais decantar. Somente a mais cautelosa abstração de tudo, que envolve interminavelmente o cotidiano de um homem do século passado, permite uma Épica Classicista, cuja ansiedade só Goethe soube vencer ou dissimular.

Entretanto, apesar de sábia limitação aos moldes de uma poesia idílica, "Hermano e Dorotéia" distancia-se da épica homérica. O próprio Goethe considerava não-épica aquela constante, ainda que sutil, ânsia de avançar, e a ausência de motivo de retrocesso. E quando Schiller, em sua carta de 26 de dezembro de 1797, fala da "estreiteza da cena", da "economia das figuras", da "curta duração da ação" e registra nesta com tateação uma tendência do poema para a tragédia, quando além disso aponta a "ocupação íntima do coração", e o "interesse patológico" — que em nossos conceitos só podem representar qualidades líricas — vemos como a epopéia situa-se muito peculiarmente em relação aos outros gêneros literários, como ela (e isso não apenas no sentido geral que se adapta a qualquer obra de arte) participa do gênero lírico, do épico e ainda do dramático. Ó mesmo pode-se dizer do "Aquileu", em que Goethe escolheu novamente uma ação que se esforça para atingir a meta final, e em que o amor do herói por Polixena teria constituído um episódio lírico tão característico, que quase não foi possível apresentá-lo em versos e técnica homéricos. Em compensação a "Ifigênia de Tauris", como Schiller observa na mesma carta, tende para o épico. Se ponderamos ainda que nas poesias, até em muitas canções de Goethe, o motivo, a narrativa, tem papel importante, que ao contrário, mesmo o "Wanderers Nachtlied" e a canção "An den Mond" são coroados com um final significativo que resume o todo, descobrimos que a essência mesma de Goethe participa eximamente das três idéias de gênero. Isso não significa exclusivamente que sua força criativa concebe organicamente. Um organismo é, segundo a interpretação kantiana na *Crítica do Juízo*, uma estrutura cujas partes são ao mesmo tempo meta final e meio. A autonomia das partes corresponde à lei que rege o gênero épico, a funcionalidade das partes à lei do dramático, a modificação individual do tipo orgânico à do lírico, que é sempre casual e singular. Seria bom seguirmos utilizando o conceito de orgânico em seu sentido inequívoco e não ficar a vendê-lo barato como predicado valorativo estético.

Chegamos finalmente ainda a Spitteler, o poeta que provou que sua força era o épico, criou a "Olympischer Frühling", ("Primavera no Olimpo"), uma extensa epopéia que não pode ser esquecida, por mais que nos cause um esquisito mal estar. Todas as reservas que possamos ter quanto à linguagem de Spitteler não nos devem impedir de reconhecer que seus traços épicos apresentam-se com uma nitidez e pureza raramente encontradas em poesia mais moderna. Sucumbimos frente à multiplicidade de imagens luminosas e imponentes. Tudo se apresenta plasticamente configurado, não apenas inumeráveis coisas e seres divinos, mas ainda aquele mundo que consideramos íntimo e invisível: emoções, paixões, tudo se reveste de forma corpórea. Até o mais profundo imperscrutável tudo afirma sua existência individual. Coisas originárias, pré-históricas, respostas minuciosas à velha questão épica "de onde?" surpreendem o leitor e multiplicam-se, negligenciando qualquer objetivo a que a narração, sendo um todo, queira talvez conduzir. A poesia consta de episódios, que poderiam faltar, ou poderiam ser em maior número. A ação central parece ser aqui também mero pretexto para dar lugar a uma multiplicidade razoável de fatos isolados. Um final, o próprio poeta confessa não ter encontrado. Na opinião de Schiller, em sua dignidade o fim aproxima-se muito do início, que por seu lado também não se impõe como exposição, pois que conduz a qualquer ponto, e vale por si mesmo.

Seu involuntário ou mesmo indesejado parentesco com Homero — o que, como tudo

que diz respeito aos esquemas de gênero, não pode ser tomado como valoração — pesa muito aqui. Podemos aventar também algumas incompatibilidades, contradições topográficas por exemplo, que nos impedem de conceber todas as afirmações sobre o Olimpo e a terra dos homens num mesmo e único todo. Sentimo-nos obrigados a ler a obra com uma espécie de leviandade ingênua, embora Spitteler, por outro lado, aparente uma certa profundidade através das alegorias, e perturbe com isso a integridade épica da obra.

Um fenômeno poético raro. Mais compreensível talvez, se lembramo-nos que aflorou numa época que já começa a afastar-se da chamada era cristã, não apenas desprezando aquele plano divino do cristão, mas ainda perdendo toda tensão secular orientada para o futuro, a idéia do progresso, a escatologia no sentido da espiral dialética de Kant e Hegel. A resposta à pergunta "com que fim?" não se leva em conta principalmente em Spitteler que, como Nietzsche, acentua a total falta de objetivo para a existência. O reaparecimento de "um autêntico estilo épico não está intrinsecamente ligado a isso? O mundo que cerca o poeta seguramente não abdica da condição de seu tempo. Assim a epopéia que surge não pode, também, encontrar pontos de contato com ele. Na mais brusca oposição a Homero, Spitteler constrói um mundo de beleza forjado ou sonhado e cria mitos que não dizem respeito a nenhum círculo e muito menos a um povo qualquer. Nesses mitos, entretanto, ele ainda não pode prescindir de nomes e características de deuses gregos, o que prova com máxima clareza a carência de fundamentação para uma poesia realmente épica em nossos tempos.

Reserva-se à pesquisa futura a tarefa de explorar convenientemente esses indícios históricos. Aqui eles se prestam apenas ao reconhecimento de Homero, à opinião de que a poesia épica no sentido homérico não pode repetir-se. O próprio fenômeno épico permanece, sem dúvida, conservado em toda poesia como fundamento imprescindível. Mesmo o lírico só encontra palavras, porque o épico as pronunciara antes (veja-se pág. 162). Sobretudo o dramático constrói-se sobre o terreno firme do épico.

ESTILO DRAMÁTICO: A TENSÃO

Entendidos em arte poética costumam inferir a essência do estilo dramático de sua adaptação ou não ao palco, e mantêm a esperança de poder orientar e mesmo incentivar escritores nesse campo, já que ficou claro que nem a teoria da Épica e menos ainda a da Lírica oferecem utilidade prática. Não há dúvida que todo escritor que pensa em criar peças para teatro precisa ter conhecimento exato das possibilidades do palco; e que a orientação de alguém experiente facilita consideravelmente seu caminho. Apenas fica aqui a ressalva de que palco se presta igualmente aos mais diversos gêneros literários. Uma peça social moderna, construída totalmente em diálogo, não se adapta menos ao palco que uma ópera barroca, em que a palavra tem papel secundário. A apresentação de uma festividade nacional com quadros vivos ou uma tragédia de Sófocles conseguem êxito em ambientes semelhantes. Entretanto ninguém ousaria chamar a tudo isso sem distinção de "dramático", apesar de estar fora de dúvidas sua possibilidade de encenação. Por outro lado, existe uma criação dramática de alto nível que não se realiza, nem se destina ao palco, como por exemplo as novelas e mesmo alguns dramas de Heinrich von Kleist nos quais a história não tem o necessário caráter de espetáculo. "Teatral" e "dramático" não significam, portanto, o mesmo. Contudo, a negação de interdependência dos dois conceitos viria contrariar toda a terminologia tradicional. Seria, então, aconselhável explicar essa relação dizendo que o dramático não tem que ser compreendido a partir de sua adaptação ao palco, e sim que a instituição histórica do palco decorre da essência do estilo dramático? Um enfoque fenomenológico só permite essa interpretação. O palco foi, realmente, criado segundo o espírito da obra dramática, como único instrumento que se adaptava ao novo gênero poético. Mas uma vez existente, esse mesmo instrumento pode servir a outras formas de criação e tem sido utilizado das maneiras

mais diversas através dos tempos. Procuraremos tornar isso mais claro adiante. Aqui pretendo apenas explicar porque o capítulo não começa com o palco mas, apesar de estar sempre em contato com o drama, ocupa-se inicialmente de duas expressões do estilo de tensão — o *pathos* e o problema — que também fora do palco são ambos possíveis e legítimos.

A linguagem do *pathos* confunde-se, facilmente, com a linguagem lírica. Tanto o êxtase lírico como igualmente o arrebatamento patético podem fazer alguém, solitário, deixar escapar palavras espontâneas, ou mesmo simples balbucios. O, clímax do *pathos* em um drama pode vir a transformar o verso regular do diálogo em construções bem mais complicadas, que aparentemente quase não se diferenciam de estrofes líricas, como acontece nos "comas" de Sófocles e em alguns monólogos de Corneille. Assim como o autor lírico faz diluir a frase em fragmentos, às vezes mesmo em palavras isoladas, o patético quebra freqüentemente concordâncias gramaticais, e vai direto de um ponto alto a outro em seu discurso.

O pasân keina pléon améra elthous' echthísta dé moi;

õ nyx, õ deípnon arréton ekgpagl' áchthe;?

Ó dor, aquele dia rompeu para mim, inimigo maior que os outros todos! noite de festim inenarrável, sofrimentos terríveis!

(Sófocles, Electra 201,4)

"Père, maitresse, honneur, amour,

Noble et dure contrainte, aimable tyrannie..."

(Corneille, Cid 1,3)

"A jovem me pertencei eu, seu deus há pouco, agora seu demônio! Eternamente torturados com o suplício da perdição; olhos arraigando-se em outros olhos, cabelos de pé contra cabelos e até nossos gemidos -vazios a ecoar juntos! E então repetir meus carinhos e decantar-lhe as próprias juras. Deus, ó Deus.

(Schiller, Intriga e Amor IV, 4)

O *pathos* foi assim, não raras vezes considerado como gênero lírico, até certo ponto com razão, pois que o patético e o lírico transformam-se, com freqüência, um no outro, surgindo daí uma nova harmonia, a ode,⁴⁶ que cria uma tensão toda particular.

Já tendo chegado a uma noção de lírico tão pura quanto possível, somos forçados agora a reconhecer o patético como gênero especial. Num todo objetivo, uma imposição dessa natureza só nos pode parecer racional e de bom gosto.

Começamos aqui examinando o uso de termo. Nos dicionários encontramos *pathos* traduzido por "vivência, desgraça, sofrimento, paixão" e muitas outras expressões. Cícero opina⁴⁷ que a palavra significa literalmente "morbus" (doença), mas prefere usar a expressão mais moderna "perturbado" (perturbação). Disso não concluímos nada. Sabemos que uma desgraça pode suscitar cenas patéticas num drama e que a paixão é geralmente expressa por palavras e gestos patéticos. Mas não é patética a paixão do Tasso de Goethe, e a desgraça do carroceiro Henschel de Hauptmann prende justamente pelo seu estilo não patético.

Aristóteles pode vir em nosso auxílio: na *Ética* a Nicômaco a alma humana é dividida em páthe, dynámeis e héxeis. A patética compreende as "paixões", no sentido mais geral da palavra. O homem é movido por paixões. É por isso que Aristóteles em sua *Retórica* (T, 7) exige de um bom discurso que seja fiel ao tema, apropriado às circunstâncias e, além disso, "patético", isto é, atue sobre as paixões, dominando' o homem. Aí também já se sugere a possibilidade do *pathos* vazio: "Os ouvintes participam do pathos (synomoiopathein) do

⁴⁶ Compare-se E. Staiger, *Obras Primas da Língua Alemã*, Zurique, 1943, págs. 23-24.

⁴⁷ De finibus bonorum et malorum III,10.

orador patético, mesmo quando este não diz nada. É assim que muitos conquistam a assembléia apenas pelo tom".

A expressão moderna tem portanto outro sentido que não a grega, Entendemos com o termo *pathos* não tanto a própria paixão, como o tom patético que provoca paixões: páthe. Mas esse esclarecimento não é o bastante. Justamente aquela fala patética que comove é que mais se aproxima da tocante linguagem lírica. Já notamos que a este respeito os gregos não nos podem prestar serviço, pois consideram "patológico tudo que comove ou que de algum modo perturba o espírito. Daí não terem necessidade de fazer a distinção entre Lírica e *Pathos*. Nosso problema é bem mais delicado, e necessitamos de tal diferenciação.

Dissemos que o lírico descontraí (pág. 66). Falamos do derreter-se lírico. Ele derrama-se em nosso íntimo como substância fluida, diluindo o que estava firme, levando nossa existência em seu curso. A ação quase não se nota, é interior; pressupõe a simpatia de uma alma igualmente disposta. Onde não existe essa compreensão, a ação se perde, desaparece.

A ação do *pathos*, ao contrário, não é tão discreta. Pressupõe sempre uma resistência — choque brusco ou simples apatia — que tenta romper com ímpeto. Particularidades estilísticas explicam-se, assim, a partir dessa nova situação. O *pathos* não se derrama em nosso íntimo; tem muitas vezes que nos ser gravado à força. O contexto da frase não se dilui oniricamente como na obra lírica, mas toda a força da fala concentra-se em palavras soltas, a exemplo das parakopá, paraphorá, phrenoplanés das Eumênides de Esquilo, ou do monólogo de D. Diego no "Cid", que deixa claro, graças à nova ortografia com o uso dos pontos de exclamação, um sentido totalmente avesso ao lírico:

"O rage! o désespoir! o vieillesse ennemi!" (I, 4)

Do mesmo modo, a repetição aqui não traduz a espera vigilante de um som de encantamento. A palavra, que deverá abalar a alma do ouvinte, é arrancada cada vez com grande esforço íntimo:

"Rome, l'unique objet de mon ressentiment!

Rome, à qui vient ton bras immoler mon amant! Rome, qui t'a vu naitre, et que ton coeur adore! Rome enfin que je hais parce qu'elle t'honore!"

(Corneille, Horace VI, 5)

Enfim o objetivo do ritmo mais complicado no *pathos* não é contagiar-nos com a "disposição anímica", e sim purificar a atmosfera com pancadas rudes como as de uma tempestade. Gryphius, que quase nunca atingiu um tom lírico, é surpreendente a esse respeito, como no monólogo de desespero da rainha Júlia em "Papiniano":

"Götter! schaut ihr dieses an! Schaut ihr und mögt ruhig sitzen?

Ist kein Strahl der treffen kan?

Waffnet ihr euch nur umsonst mit den Donner-schwangern Blitzen

Oder tragt ihr eure Pfeil' auf die Laster-losen Eichen?

Oder kan dis Mord-Geschrey nicht an eur Gehöre reichen?

O Weh!

O Ach!

Heilge Themis! Rach! O Rach!

Heilge Themis, wo du nicht

Vor gekrönte taub und blind;

Wo noch iemand Urthel spricht;

Wo noch eine Straffen sind;

Blitze! verheere! zustöre! verbrenne!

Wüte! verderbe! verwüste! zutrenne!

Reiss alle Grundfest um, auf die der Mörder baut!

Zuschmetter was ihn schützt! zustoss auf was er traut!"

(II V. 311 e segs.)

"Deuses, olhai isso!

Olhais e continuais sentados calmamente?

Não há raios capazes de atingir?

Armai-vos em vão com raios trovejantes,

ou tendes os arcos contra carvalhos sem culpa,

ou será que esse grito dilacerante não chega a vossos ouvidos?

ó dor

ó dor

Santa Temis! Vingança! Vingança!

Santa Temis se não estás

muda e surda para monarcas,

se ainda há alguém que saiba condenar

se ainda há algum Deus para os rijos

fulmina! assola! estorva! queima!

odeia! destrói! devasta! aparta!

demove todo alicerce sobre o qual o assassino constrói

arremessa longe o que o protege! golpeia tudo em que ele
contia!

(II, V. 311 e segs.)

Não se pode deixar de reconhecer quão proposital é a música desses versos. Raro é o leitor que "será capaz de reproduzi-los imediatamente sem qualquer embate. Ele terá que reparar se o verso começa ou não com tésis e terá que passar conscientemente dos troqueus aos dáctilos e dos dáctilos aos iambos. Isso prova que o poeta aqui violenta o verso e o faz voluntariamente.

Aqui fica claro que a fala patética, de novo ao contrário da lírica, pressupõe algo fora de si, uma assistência. Diferente da linguagem épica, a patética não quer reconhecer esse algo, e procura suprimi-lo, quer deixando o orador conquistar o ouvinte, quer abatendo o mesmo ouvinte pela violência do discurso. No drama "Tell", as palavras de Stauffacher no Ríitli conseguem provocar grande emoção entre os camponeses que, de pé, puxam das espadas e repetem juntamente com o orador:

"Defendemos nossa terra e nossos filhos." Um *synomoiopatheín* perfeito como poucos.

Mesmo quando alguém sozinho expressa-se pateticamente — o monólogo de um herói trágico, os versos filosóficos de Schiller, ou como em Gryphius, o próprio poeta expando sua opinião, — há sempre uma presença objetiva (*Gegenüber*), não apenas porque esses versos exigem recitação frente a um público, mas, o que é mais decisivo, porque o orador nesses casos dirige-se a si mesmo e impetuosamente blasfema contra ou procura persuadir-se da subcondição de sua existência no mundo.

Qualquer ouvinte sofre o impacto de um discurso patético. Mas quando o *pathos* é autêntico, contagia o próprio orador. Não me refiro a uma situação insolúvel, como por exemplo o perigo que ameaça a pátria para Stauffacher ou a morte do filho que abala Júlia em "Papiniano". Tais sofrimentos dispensariam o *pathos*, pois saberiam atuar pela melancolia, "dispor" o homem melancolicamente. Além disso, não existe apenas o *pathos* da dor, mas também o do prazer, como o de Fiesco inebriado a contemplar Gênova, ou de Electra ao conseguir a almejada vingança. A impetuosidade que se apodera de Stauffacher como orador patético, e que se transfere à multidão, é a liberdade; a impetuosidade que contagia Júlia é a justiça e Fiesco é levado ao patético pelo poder.

Pode-se estranhar essa referência a conceitos tão concretos como simples impetuosidade. Isso é aceitável até certo ponto no caso do amor, da ambição; mas liberdade, direito, verdade parecem-nos antes pensamentos que o homem adota refletidamente e que

depois, então, defende "com" paixão. Consideramos, ao contrário, como impetuosidade algo nascido da vontade, que só mais tarde vem residir no pensamento. Mas essa vontade em potência, sem finalidade clara e que só aos poucos vai tornando-se disponível, não existe. A vontade é o próprio ímpeto daquilo que virá a realizar-se. Apenas por isso é que ela pode tornar-se eficaz, mesmo antes do conhecimento dos objetivos. Às vezes, há a princípio apenas uma certeza: a situação atual não se pode manter, deverá ser substituída por outra. Qual? Não se sabe ainda. Apenas mais tarde reconhece-se o objetivo e coloca-se um ideal claramente esboçado em substituição à vida real.

Portanto, é até possível que o *pathos* venha a acender-se em decorrência de um ideal, mas ele independe da mediação desse ideal. É uma comoção espontânea, sem necessidade de conscientização de sua origem ou finalidade. Mas tem tanto origem, como objetivo, o que não acontece com o arrebatamento lírico. O homem patético é levado pelo que deve ser e seu arrebatamento investe contra o *status quo*.

Não é possível, nem há necessidade de examinarmos a esse respeito todas as grandes cenas de *pathos*. O *pathos* do discurso político enquadra-se aqui sem mais problemas. O *pathos* da dor parece sem forças, mas abrange tanto o momento em que o próprio herói e os que o cercam reconhecem o terrível sofrimento, como também o grau de consciência que capta essa dor. Senão, qual o sentido da impaciência de Antígona e dos gritos de Filoctetes? Os príncipes das tragédias barrocas são a personificação da pretensão patética, subjugando seu meio e evocando para isso a origem divina de seus poderes.

O *status quo* está sempre aquém daquilo que move o *pathos*. Dito de outro modo, o *pathos* é nobre. A grandeza o caracteriza. Fala-se do *pathos* "elevado". Entretanto, enquanto comumente podemos alternar os conceitos "elevado" e "profundo" e dizer por exemplo isso é por demais elevado para mim, pois é profundo demais, não é possível falar do *pathos* profundo. E a expressão "baixo" *pathos* não faz sentido nenhum. Para criticarmos uma fala patética, taxamo-la de pretensiosa, denunciando assim, de sua parte, certa ilegítima aspiração à grandeza. Mas não nos libertamos do conceito de grandeza. Daí advém a vantagem do autor que eleva socialmente seus personagens. Isso, entretanto, não é imprescindível. No drama revolucionário, um camponês ou um operário são também capazes do *pathos*. A grandeza reside apenas no "estar adiante". A altitude até então vazia e infinita é a imagem esquemática da área do futuro como o chão em que pisamos é a do passado. Até certo ponto pode-se, pois, censurar o *pathos* como vazio. Principalmente em comparação com a "disposição anímica" lírica, sempre já realizada, o *pathos* parece vazio, pois aqui a emoção decorre de algo que ainda *não é*.

Mas o que ainda não é deve vir a ser. E tudo leva a isso: o ritmo fogoso decorrente da tensão entre o presente e o futuro, os golpes que abalam qual exigência irrefutável, e as pausas que mostram o vazio do inexistente como vácuo em que é absorvido o *status quo*, a situação a ser mudada. Até as elipses gramaticais têm aqui um sentido exato: "Dor!" quer dizer: *é dor!*; no lamento de Electra, "aquele dia" significa *foi* aquele dia, e quando Ferdinando imagina seu destino e o da amada, ele quer dizer: *seremos* "eternamente torturados com o suplício da perdição". A forma do verbo "ser", que falta às frases, subentende-se do próprio *pathos*, como realidade da consciência, apenas ainda não alcançada pela linguagem.

Além da língua, também os gestos integram a expressão patética. Os braços estirados aos céus parecem elevar o homem acima de sua condição terrena, e carregam de força a emoção. Stauffacher esclarece o sentido de tal gesto:

"quando o peso se torna insuportável,
ele avança confiante em direção ao céu
e traz para a terra seus direitos eternos".

Antígona recorre igualmente à legislação dos deuses. Medeia ou Hécuba, dilacerada de dor, ao levantar os braços e esfregar as mãos, quer trazer à terra algo que não encontra nem sabe o que é. Não desconfia o que pode vir a ser. Mas já a comove a força do que vai desencadear-se do campo do possível. Seu gesto assemelha-se, assim, a uma prece fervorosa.

Há gestos patéticos que se dirigem ao espectador: a mão que descreve horizontalmente uma curva à altura do busto do ator sugere espaço com algum objetivo; dedos ou pulsos cerrados captam o conceito como uma coisa e trazem-no forçosamente para o mundo existente. Quem fala e gesticula desta maneira não pode colocar-se como um simples narrador entre ouvintes. Terá que estar de algum modo separado ou diferenciado deles, quer em um estrado, quer usando máscara e coturno, ou fazendo tremer o público de sobre uma plataforma.

O estilo patético exige, conseqüentemente, um palco qualquer, mesmo que seja simplesmente uma tribuna. Já o primeiro homem que subiu a uma pedra, ou a uma elevação para falar a algumas pessoas e mostrar-lhes que estava adiante ou mais avançado que eles, preparava o palco. A ribalta, ou outra elevação, dissipa qualquer engano de que haja um mesmo nível entre orador e ouvinte, quando aquele toma a palavra. Deixa visivelmente claro o quanto o ouvinte indolente terá ainda que se elevar para alcançar o orador, ativando assim a força patética. Portanto, quando dramaturgos modernos tentam suprimir a ribalta, mostram que lhes falta o sentido do patético, que esperam do teatro algo diferente, talvez efeitos líricos ou espetáculos épicos. Entretanto, mesmo desse modo, podem ainda surgir peças para o palco, e com certas vantagens sobre a obra patética, como nuance psicológica na mímica e na voz, ou ligeiras insinuações no diálogo. Tudo isso num palco elevado perde muito de seu efeito, tanto mais quanto maior a elevação.

O "Tasso" de Goethe, os dramas de Ibsen são peças de câmara, para salas pequenas de espetáculo. Quando a ribalta, por pequena que seja a elevação, é usada nesses casos, tem outro valor estilístico: a separação entre o mundo da aparência artística e o da realidade. Por essa razão, seu papel não pode ser enfatizado. O mimo patético, ao contrário, procura dar ênfase à ribalta. Seu êxito é tanto maior, quanto mais nítida aquela separação, quanto mais amplo o mundo profano do público. Ele não tem nada a perder, pois o herói patético não é caracterizado psicologicamente. O *pathos* domina-o por completo. A dor, a fé, a ambição são tremendamente simples e planas, e destroem tudo que a alma poderia encobrir. O *pathos* consome a individualidade. Quem foi arrebatado por ele, desconhece a singularidade de sua existência: Stauffacher no Rütli supera de longe o aburguesado von Steinen que lamenta a própria sorte. Polyeucte não se preocupa com o lar, nem com sua existência privada, mas quer apenas morrer como testemunha da fé cristã. Sófocles coloca, sem sombras de dúvida, o homem patético ao lado do sensato e frio: Ismênia e Crisóstemis preocupam-se igualmente com suas origens, sexo e vulnerabilidade. Electra e Antígona são totalmente desprovidas de escrúpulos e vivem apenas para seus objetivos.

Tudo isso pode parecer inverossímil e podemos lamentar o desprezo da brilhante profundidade do homem aqui quase sempre posta em dúvida. Mas não se trata aqui do real e sim, do que virá a ser. Se a coisa apresenta-se de algum modo como tentativa de modificação do *status quo*, terá não só ela, mas tudo de que se serve, que ser do mesmo modo inverossímil, naturalmente dentro de limites que não escapem à capacidade de percepção do homem. Os heróis patéticos parecem irrealis ao público, aos outros personagens do drama, e até a si mesmos. Antígona, em sua dor, não se compara com outras virgens tebanas, mas com Niobe, que virou pedra no alto do Sípilos Em Lessing Marwood apresenta-se como "uma nova Medeia". À altura de sua consciência situam-se apenas as grandes figuras mitológicas do *pathos*.

O herói patético é incondicionado. As coisas, as circunstâncias, o meio, a atmosfera reinante não o atingem, inexistem totalmente para ele, como para o próprio autor. Na tragédia

da antiguidade e no drama francês clássico não há indicações de cenas. Há, para tanto, razões históricas, mas essas são dispensáveis para considerações puramente estéticas. O céu azul sobre a cena ou a arquitetura pomposa são os únicos a adaptarem-se ao estilo patético de um Sófocles ou de um Corneille. Somente em espaços assim abertos e livres o autor ousaria captar acontecimentos ao mesmo tempo simples e de grande força, que conseguiriam empolgar todo um povo ou toda uma sociedade.

O *pathos* deixa sempre clara a sua força progressiva. Na opinião de Schiller, ele consegue uma "precipitação" violenta. Há tragédias antigas que, mesmo abrindo mão da ação, precipitam-se irresistivelmente. Em *Electra*, a ação propriamente tem lugar apenas no final, mas Electra e Orestes são tão dominados pelo que virá, Clitemnestra teme tanto esse desfecho, que sua torça magnética paira acima de tudo. Nos "Persas", o único acontecimento é a notícia da derrota de Salamina. Mas o medo do relato e depois dele o esforço pela compreensão do abominável, até finalmente a vivência do auge da dor (uma dor persa que é o maior júbilo para os ouvintes), tudo isso abrevia tanto a significação do presente e tão fortemente, que a obra supera de longe em tensão qualquer peça moderna de intriga. Enfim, quando se atinge o clímax da dor, os autores trágicos gregos dizem "Ális, apopauestheín", terminemos, basta. Preencheu-se o vazio do *pathos* nada mais falta. Tanto os personagens do autor quanto os espectadores atingiram seu objetivo.

Acreditamos ter encaminhado a compreensão do palco, tomando como ponto de referência o *pathos*. Naturalmente apenas algumas 'de suas possibilidades foram então abordadas. Há, além disso, também uma poesia de tensão não patética. As primeiras provas que examinaremos agora não se referem ao teatro; mas após um longo desvio chegaremos a uma nova via que conduz à ribalta. Começemos por uma pequena e insignificante narração em versos de Lessing:

"Faustino

Faustino que passara quinze anos
longe de casa e pertences, de esposa e filhos,
depois de enriquecido na usura,
voltava de navio para os seus.

"Oh Deus", suspirou o honrado Faustino
ao avistar ao longe a terra natal,
"não me castigues pelos pecados
nem me recompenses por quaisquer merecimentos.

Apenas, porque és dadivoso, deixa-me encontrar
sadios e alegres filha, filho e esposa".

Assim suspirou Faustino e Deus ouviu o pecador.

Ele chegou e encontrou seu lar em paz e prosperidade.

Ele encontrou a esposa e seus dois filhos,

e — com a bênção de Deus — outros dois."

A viagem e a volta de Faustino são narrados apenas por causa do verso final. Todo o valor da narração está nessa "pointe".** Desde o início o leitor espera o desfecho já que nada de particular consegue prender sua atenção. A importância vai crescendo depois da prece, quando o "ele" se repete no início de dois versos consecutivos, e atinge o ponto máximo depois do "com a bênção de Deus". Restam apenas duas palavras para salvar o todo e quando ditas, surpreendemo-nos e lembramos com prazer tudo mais. Só agora podemos compreender porque Faustino tem que enriquecer de usura. No fim, a bem do riso, não podemos sentir compaixão, e a dádiva anedótica de Deus consiste justamente em que a esposa também multiplicara indevidamente seus talentos. Todas as minúcias da poesia são determinadas pelo desfecho. O objetivo do poeta não é cada passagem da narrativa, como na

* Confira pág. 91.

Épica, nem a maneira de desenvolver o tema, como na lírica, mas a meta a alcançar. Tudo depende do final, no sentido estrito da palavra.

O temperamento inquieto de Lessing quase sempre agiu assim. Mestre do epigrama, considera ele que este se deve dividir em "expectativa" e "desfecho", e que a primeira parte, a expectativa, deve ser conduzida de tal modo que a conclusão ganhe o máximo em clareza e ênfase. Marcial aqui parece-lhe modelar:

"Quod magni Thraseae consummatique Catonis Dogmata sic sequeris, salvus ut esse velis;

Pectore nec nudo strictos incurris in enses. Quod fecisse velim te, Deciane, facis.

Nolo virum, facili redimit qui sanguine famam:

Hunc volo, laudari qui sine morte potest." (I,9)

Não é intenção de Marcial narrar algo sobre Thrasea ou Catão; ele apenas usa os nomes para dizer que uma vida longa e proveitosa lhe parece de maior mérito do que uma súbita morte heróica. Tudo se resume nesse pensamento.

A antiga Poética classifica o epigrama dentro do gênero lírico. Existem, realmente, epigramas líricos, como por exemplo os delicados quadros paisagísticos de Anita de Tegea. Mas a maioria dos epigramas não provoca "disposição anímica" alguma. Distinguem-se antes por uma clareza fria muito particular, e não falam à alma, mas ao espírito.

O mesmo acontece com a fábula, segundo Lessing: "Se quero através da fábula tornar-me consciente de uma verdade moral, terei que ter de um só relance uma visão total da fábula. Para dar essa visão de imediato, a fábula terá que ser tão curta quanto possível."⁴⁸

Vejamos como Lessing conta a fábula dos pardais:

"Uma velha igreja que proporcionava aos pardais inúmeros ninhos, fora restaurada. Quando ficou pronta e em todo seu brilho, os pardais voltaram a procurar suas antigas moradas. Mas encontraram-nas todas fechadas com muros. "Então de que serve agora esse monumento grandioso?" gritaram eles. "Vamos, abandonemos esse inútil monte de pedras."

La Fontaine teria fantasiado essa mesma fábula e nos teria deliciado com uma descrição do edifício e dos pássaros. Lessing ocupa-se apenas em enfatizar o realismo do objetivo e fazer-nos fixar a diferença entre utilidade e beleza. Tal qual um asceta, despreza tudo que não serve diretamente a seus propósitos. As fábulas de La Fontaine, com toda sua pompa, parecem-lhe descambar para o épico.

Aqui também evitaremos qualquer valoração e citaremos exemplos, apenas, porque nada esclarece melhor que eles as diferenças de estilos.

As composições com que nos defrontamos aqui, não podemos chamar de épicas, nem patéticas, nem líricas. Também não se deixam interpretar como "gêneros mistos", como é o caso da balada ou da ode. Devemos considerá-las "problemáticas", compreendendo a expressão "problema" em sua acepção real de "proposto" (das "Vorgeworfene") que o autor em seu percurso terá que atingir. Na fábula de Lessing, esse proposto é a idéia da conveniência. Em Marcial, a sentença da virtude na vida e na morte, e no "Faustino", a pointe espirituosa com a inesperada bênção de Deus. Esse proposto desencadeia-se necessariamente de um ponto de partida. A composição é dividida desse ponto de partida até o desfecho por uma linha reta. Assim acontece em casos ideais, cujos exemplos mais numerosos encontram-se dentre os epigramas. Em contos, dependendo da natureza do tema e da idéia do autor, as formas de apresentação variam entre mais problemática ou mais épica. O mesmo objeto pode ser concebido de diferentes maneiras. Goethe ficou em dúvida se seu plano para "A Caça" prestava-se realmente ao gênero épico, ou se tudo ali se desenrolava em linha reta demais. Schiller tranqüilizou-o, dizendo que não apenas o roteiro, mas também a maneira de conduzir o assunto dependia da vontade do autor.⁴⁹ Se o artista opta pelo desenrolar épico, sua

⁴⁸ Obras *Completas*, editadas por K. Lachmann e Fr. Muncker, Stuttgart 1891, vol. VII, pág. 470.

⁴⁹ Carta a Goethe, 15 de abril de 1797.

narrativa deverá prender o leitor. Se ele, ao contrário, procede mais problemáticamente, consegue a tensão. Cria-se essa tensão graças à interdependência das partes. Nenhuma parte se basta, nem basta ao leitor. Necessita sempre de complementação. A próxima parte também não é bastante, gera uma nova questão, exige novo complemento. Somente no fim não falta mais nada, satisfaz-se à impaciência.

Falou-se, entretanto, também no estilo lírico em coordenação das partes. Certo, mas em outro sentido. Na criação lírica, as partes são coordenadas e não se relacionam umas com as outras. Gramaticalmente nota-se isso nas frases curtas — mesmo quando algumas vezes completas — separadas por vírgulas. (Pag. 42). Ao contrário, as partes dependentes aqui são inter-relacionadas. O início tem mais ou menos o caráter de uma premissa, o fim de uma conclusão. Não é necessário expressar-se gramaticalmente essas relações. O autor pode dar uma seqüência de orações independentes e deixar a cargo do leitor organizar o contexto lógico. Mas se ele próprio o quer expressar, as conjunções hão de adquirir papel importante em sua linguagem: "para que, porque, afim de que, de modo que, em conseqüência do que, embora, se", surge aqui o sistema todo das relações concessivas, consecutivas e principalmente finais. A paralaxe do estilo épico é substituída pela intrincada hipotaxe, como nas novelas de Kleist que atingem o máximo

em problemática e dão, às vezes, a impressão de que o autor quer contar toda a estória em apenas *um* período, de modo que gramaticalmente não haja simplesmente uma seqüência de orações, mas que o valor e a ordem de colocação de cada circunstância esteja logicamente determinado.⁵⁰

A prosa de Lessing consegue efeitos semelhantes com interrogativas audaciosas e o uso dos dois pontos a interromper subitamente o fluxo da frase, e conceder assim enorme ênfase à oração seguinte. Isso acontece, enfim, em Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel ou quando quer que se use generosamente da pontuação, conseguindo, ao invés da enumeração de frases isoladas, um todo dividido em partes devidamente ordenadas.

A obra épica é composta de partes isoladas; mas no estilo problemático o todo tem que ficar claro antes do poeta determinar natureza e proporção das partes. Ele resolve inicialmente que ponto quer atingir e depois considera como orientar o trabalho para esse ponto. Somente assim poderá ele conseguir relacionamento entre as partes, de modo que na obra não venha a haver nada supérfluo, ou, como disse Schiller, "nichts Blindes"⁵¹ (nada sem orientação). Quanto a isso, as fábulas, as narrações curtas em verso, os epigramas, dos quais tentamos até agora por razões práticas deduzir a essência da obra problemática, quase não oferecem dificuldade. Nesses casos capta-se o todo facilmente. Mas em novelas longas ou em romances, como nos de Dostoiewski, quando além da fábula há ainda sérios e intrincados problemas a se desvendar, o criador é então obrigado a muita concentração e cautela. É necessário sugerir o secundário em parcas pinceladas, e acentuar o essencial por meio de acontecimentos importantes ou de "momentos concentrados".⁵² De tempos em tempos, serão feitas considerações resumindo o que aconteceu e auxiliando a memória. Tenta-se por todos os meios facilitar a reflexão a si próprio e ao leitor. Não se tem direito ao "cochilo de Homero". Também o público não tem direito de deixar escapar um instante sequer do desenrolar. Quem esquece algo, corre o perigo de não captar o todo.

Com isso apenas repetimos algumas exigências feitas de há muito ao dramaturgo. O palco torna-se novamente importante, mas não mais como tribuna, como elevação de alguém que está mais avançado, e sim como enquadramento cênico para o desenrolar de um acontecimento variado. O público aglomera-se em torno da antiga orquestra, ou em frente de um tablado que na era moderna deverá representar o mundo. Por algumas horas consegue

⁵⁰ Compare-se E. Staiger, *Obras Primas da Língua Alemã*, Zurique, 1943, pág. 82 e segs.

⁵¹ Carta a Goethe, 2 de outubro de 1797.

⁵² Schiller a Goethe, 2 de outubro de 1797

conservar os olhos fixos no lugar em que se passa a ação. Daí surgiu a expressão — unidade de lugar, ação e tempo. No drama moderno desaparece o coro que entre os gregos permanecia durante todo o espetáculo no palco, e torna-se possível, graças aos bastidores modificar-se a cena à vontade. Com isso acreditou-se poder destruir a antiga lei das três unidades, segundo o exemplo de Shakespeare. Mas não é isso o que mostra o inventário histórico. No tempo de Shakespeare desconhecem-se ainda os bastidores. Mesmo assim ele modifica a cena à vontade e estende a ação por semanas ou até meses. O teatro barroco abusa do luxo cênico. Não há limites para as modificações de palco, uso de maquinarias, efeitos cênicos de todos os tipos, orientados entusiasticamente para *baleis* e óperas. Mas Corneille e Racine atêm-se à unidade de tempo e lugar e não se pode dizer que somente o exemplo dos gregos os leva a isso. Até no Sturm und Drang alemão, movimento subordinado aos manes shakes-peareanos, a figura de Schiller sobressai-se, por evitar a dispersão do drama em cenas curtas e apresentar já em "Intriga e Amor" as unidades de tempo e lugar. O Ibsen maduro escolhe sempre como fundo para suas peças *uma* cena ou *um* cômodo qualquer, estende a ação em um dia ou em algumas horas e desse ponto de vista aproxima-se novamente como Corneille e Racine dos autores trágicos gregos, sem qualquer necessidade aparente.

Isso mostra que a regra de contenção, ditada pelo teatro clássico da antiguidade, é aceita entre um grande número de modernos dramaturgos, ao que tudo indica justamente aqueles autores "problemáticos". É verdade que eles lançam mão, não raro, de mudanças de cenas e permitem-se estender a ação, além das clássicas vinte e quatro horas, pois ninguém se debate mais tão ardorosamente sobre as antigas leis como Corneille. Mas não deixam também de lhes reconhecer o valor. Apenas o que Goethe quer expressar com o "Götz", ou a mensagem de Shakespeare no *Rei Lear*; dispensam, para maior eficiência, essas mesmas leis.

A outros autores como Corneille, Racine, Gryphius, Lessing, Schiller, Kleist, Hebbel, Ibsen, convém restringir o tempo, economizar espaço e escolher um momento expressivo da longa história, um momento pouco antes do final, e daí desse ponto reduzir a extensão a uma unidade sensivelmente palpável, para que ao invés de partes, grupos coesos, ao invés de passagens isoladas, o sentido global fique claro, e nada do que o espectador deve fixar se perca. As paredes do palco contêm, por assim dizer, significativamente, a obra, pois também esta, em resumo, concentra-se.

Abordemos aqui, embora apenas superficialmente, algumas conhecidas regras de dramaturgia, que vêm reafirmar esse traço característico do palco. A exposição terá que ser justificável, isto é, deverá já estar envolvida na ação principal. Nenhum retardamento da ação é permitido. Episódios são considerados prejudiciais. Todas essas são conseqüências práticas da idéia do estilo problemático, em que o objetivo da história está no fim, e, assim sendo, cada parte terá que ser examinada exclusivamente em função do todo que no fim virá a se revelar. Num drama mais ou menos puro, os atos, isolados também não são independentes. Pode-se, por exemplo, considerar o terceiro ato da "Filha Natural", o lamento do príncipe pela suposta morte de Eugenia, como um ato independente, uma peça mais ou menos completa. Mas isso, porque esse drama de Goethe não se "precipita" propriamente. Não há sentido em examinarmos um ato isolado do "Intriga e Amor" ou do "Príncipe Friedrich von Homburg", a não ser que estejamos certos do conhecimento prévio dessas obras. O entreato não é como o silêncio do épico que continua no dia seguinte, ou quando os ouvintes o desejarem. Quando desce o pano, o público pensa no que assistiu e procura examinar como isso virá a preparar o que se segue, papel que cabia em parte ao coro no teatro grego. Os atos facilitam a visão geral, são uma espécie de balancetes. Mesmo dentro de cada ato, há; às vezes esses balanços parciais. Tanto herói como coadjuvantes resumem, por vezes, em uma frase, suas idéias ou seus pontos de vista. Vemos Marx e Wallenstein defrontarem-se longamente sem que fiquemos completamente certos de suas posições. Quando, porém, Wallenstein começa:

"O mundo é estreito, e vasto o cérebro..."

dá um resumo do já visto, e leva-nos a considerar o que se segue como um confronto entre idealismo e realismo. Acontecimentos plasticamente marcantes adquirem a mesma importância: em "Ottokar" de Grillparzer quando Zawisch parte a corda da tenda e mostra a todo o exército o rei ajoelhado, tomamos conhecimento da situação de Ottokar, dos vassalos e do poder do rei. A queda do arco de Pentésiléa faz evocar o estado das amazonas e, por associação, a conversa decisiva da mesma com Aquiles.

O essencial nesses quadros e passagens é que tenham significação para o todo. Quadros realmente épicos não têm essa significação. Devem ser admirados por si mesmos e apenas têm efeito para os olhos. Tanto a lona da tenda, que cai, como o arco de Pentésiléa ao tilintar, significam algo, esclarecem de súbito o que passou e iluminam ainda o caminho que poeta e leitores têm a percorrer. Frente a eles, temos que imaginar algo.

Aqui vem o palco de novo em auxílio do dramaturgo. Não interessa a este descrever arco nem tenda — como Homero o faz com o arco de Pândaro e a tenda de Aquiles — pois esses elementos estão aí apenas para descobrir algo sobre o contexto, e o dramaturgo então, satisfeito, desincumbe-se deles numa simples indicação da cena, entregando-os ao cenógrafo, e apressando-se em discutir e interpretar o que é visto.

Tenha-se sempre em mente tal diferença: a guerra dos trinta anos, narrada à maneira épica, exige uma descrição de Wallenstein e de Gustavo Adolfo, e mais, indicações minuciosas sobre os cenários e os diferentes campos de batalha, como Lützen, Pilsen e Eger. Ao contrário, o dramaturgo limita-se a fazer um índice com os nomes de pessoas e escrever no alto da cena: "Eger". No caso de acrescentar dados mais precisos sobre o quadro, não se preocupará sequer com a formulação de belas frases. Como visto, o dramaturgo reduz o épico a simples pressuposto; essa, aliás, a mesma concepção do espectador. Ao levantar-se a cortina no drama de Ibsen "Hedda Gabler", o espectador sabe que não vai ficar a admirar um belo aposento, antes irá procurar descobrir porque o palco está assim decorado. De início, seu estorço é vão; mas aos poucos compreende a intenção de Ibsen: ostentar aquela elegância, para significar com ela despesas além das posses de Tesman. O retrato do general, pendente da parede, mostra que a heroína, Hedda Gabler, continua muito ligado ao pai e a seu refinado padrão de vida. O colorido outonal das árvores, brilhando através da janela, assusta-a, despertando-lhe a idéia do fenecer, da transitoriedade da vida. Seus cabelos rarefeitos são a maneira que o autor achou para colocá-la em desvantagem frente à senhora Elvsted, e assim, dar razão a seus ciúmes. Tudo determinado por um "para quê", e exigindo a pergunta "por que razão?". Os diálogos, do mesmo modo. Toda frase, por casual e arbitrária que pareça, tem uma função determinada. Somos tentados a afirmar que para compreensão exata e completa do drama, não se pode deixar escapar uma única frase. Leva-se a funcionalidade das partes às últimas conseqüências. Se consideramos inicialmente a obra um drama de caráter, vamos convencer-nos no final que a própria figura de Hedda tem sua função: colocar em questão o valor da sociedade burguesa, as relações entre as idiosincrasias da nobreza e a ordem medíocre generalizada, ou entre a beleza estéril e o vazio da vida. A ação aponta um "problema" — no sentido tradicional do termo, sentido esse que não passa de um esforço daquele mesmo "proposto", de significação mais lata. O problema de idéias é o que importa no fim de contas, para o escritor o que importa antes de mais nada. Assim como as sentenças formam uma espécie de parcelas do diálogo, poderíamos pensar em sentenças chaves que resumam o todo, ou o prolonguem em forma de questão. Em "Braut von Messina" ("A Noiva de Messina"), foi essa a idéia de Schiller, baseado no modelo antigo, em que o coro, freqüentemente, enquadrava o destino passivo dentro das leis eternas de existência. Geralmente, o escritor não procede tão abertamente, prefere satisfazer-se com um gesto mais geral, que não pareça estrangular a vida da peça, como o faz a sentença. Em Hebbel por exemplo, nos "Nibelungen", Dietrich toma a coroa ao rei dos hunos e promete dominar a

humanidade em nome do Salvador, presságio de que o mundo pagão, sobre o qual mantêm-se a trilogia, os planos e o ideal dos heróis, será destruído, e de que o mundo cristão desponta.

O todo e o sentido capital da história só se revelam no final. Se não se pretende a insegurança do espectador até o fim, se ele deve se orientar de algum modo, o poeta terá que vir em seu auxílio. O prólogo de Eurípedes tem muitas vezes essa função. Lessing aprovou tal procedimento e fez notar que somente o ignorante pensa que o inesperado é que provoca o melhor efeito no drama. Entretanto, um relatório feito por um Deus onisciente também não seria a melhor solução para a árdua tarefa. Não se trata de revelar de antemão todo o caminho, e sim de dar uma orientação, um sinal itinerário que nos deixe claro se devemos seguir a direita ou a esquerda, costuma-se dizer que grandes acontecimentos lançam antes de si suas sombras. São essas sombras lançadas em avanço que o autor tenta mostrar por meio de pressentimentos, expectativa temerosa, de sinais que ainda não anunciam nada de exato, mas que deixam prever algo fatal ou então bastante animador. Lembremo-nos do estado de espírito de Apiani em "Emilia Galotti", ou no mal-estar de Adão durante a primeira cena do "Cântaro Quebrado". Prepara-te para algo perigoso, espera a punição do patife, é o que dizem ao público Lessing e Kleist. Há inúmeros meios de sugerir o que vem sem o revelar diretamente. Um mestre maneja-os com destreza, um diletante os profana. Para distinguir-se entre o certo e o errado, é mister uma interpretação cuidadosíssima.

Há, todavia, dois métodos a salientar: primeiro, o antigo oráculo. Sua intensa significação poética, tão eficaz em Sófocles, principalmente no "Rei Édipo", decorre de que por um lado o deus Apoio sabe de há muito desenrolar do destino, mas por outro o homem não pode deixar de encarar o futuro como decorrência incerta de sua liberdade. Com isso estão afiados dois gumes: o espectador sabe como deverá ser o desfecho. Pode, portanto, relacionar cada gesto, cada palavra, com a cena final. Mas ao mesmo tempo forja planos e tem esperanças com o herói, apaixonadamente muitas vezes, já que não se chega a abolir totalmente a suspeita de que o oráculo possa vir a enganar-se. Caso típico em que se consegue unir a mais clara antecipação do futuro a uma vivíssima tensão, e fazer contrastar o claro-escuro da "ironia trágica".

O segundo método é a concepção e nascimento. O tema da tragédia de Gretchen, de "Maria Madalena" de Hebbel ou da "Marquesa de O." de Kleist são tão fecundos, porque o acontecimento nesses casos está literalmente grávido do futuro, e a concepção fundamenta o que virá à luz oportunamente, e produzirá efeitos impossíveis de se antever com nitidez, mas que se pode pressentir.

Finalmente, toda intenção, todo empreendimento projetado tem caráter de uma concepção. O homem que planeja, que espera ou que age, antecipa sempre de algum modo uma existência futura. Mesmo quando ele não está certo de que o futuro realizará seu plano ou sua esperança, quando ele tem que confiar sua ação aos desígnios incertos do destino, sua vontade transmite, ainda assim, ao espectador um sinal que serve de orientação a seu pensamento. Nisso se baseia a regra

de que o herói de um drama deve ser ativo; um herói passivo não é dramático. Entretanto, o sentido dessa regra esgota-se ao reconhecermos que algo futuro precisa ser antecipado. Se podemos conseguir essa antecipação por outros métodos, o herói tem o direito de continuar passivo como Electra, Aias, Berenice, Maria Stuart, a Clara de Hebbel ou João Gabriel Borkmann de Ibsen.

Aqui conseguimos compreender porque as duas modalidades do estilo de tensão — o patético e o problemático — unem-se tão facilmente. Um como o outro conduzem a ação para adiante. O *phatos* quer, o problema pergunta. Querem e questionar residem igualmente numa existência futura, que a depender da índole e da intensidade, decide-se por um ou outro caminho. E enquanto as questões de um problema podem ameaçar uma abstração excessiva, exigindo a mais refinada arte para assegurar a participação do público, o *pathos* leva esse

público obrigatoriamente à simpatia e lança questões ao coração do espectador, não a sua mente. Na tragédia da antiguidade, no drama clássico francês, ou em Schiller atinge-se magistralmente a união do *pathos* e do problema. No "Rei Édipo", o *pathos* do herói e a problematização, identificam-se. A ópera italiana tende mais ao *pathos*, enquanto o drama de Kleist, Grillparzer, Hebbel ou Ibsen concentra-se no problema, e consegue captar e conservar a participação do público com métodos outros que não patéticos.

É condição do homem avançar-se sempre a si mesmo e nisso fundamenta-se a perspectiva da criação problemática e patética, ou — resumindo as duas — da criação dramática. Aqui se segue um exemplo desse avanço: no mesmo momento em que alguém reconhece algo, ou simplesmente percebe esse algo, já está a mover-se dentro de um contexto que o articula. O mesmo objeto pode subordinar-se a diferentes contextos e ser, assim, coisas diferentes. O camponês, por exemplo, que pisa sua terra, considera-a fértil, visando a colheita, ou vê as encostas de um morro como impraticáveis à plantação. O oficial considera essa mesma terra com vistas a táticas militares, como campo de tiro, ponto cego ou cobertura. O pintor — pensando num quadro — vê, apenas, linhas e complexo de cores. Ninguém vê algo sem esse "enfoque" dado previamente. O que determina "a prion" o mesmo enfoque é o que Heidegger chama de mundo.⁵³ Assim, falamos do mundo do camponês, do oficial, do pintor, sem querer dizer com isso a soma das coisas com que eles se ocupam, mas sim a organização, o cosmos, dentro do qual e só então uma coisa passa a poder aparecer como tal coisa.

É no mesmo sentido que falamos do mundo antigo, cristão, do mundo da bíblia, de Dante, de Shakespeare. Também aqui o mesmo ente apresenta-se diferentemente quando em mundos diversos. O corpo humano em Sófocles não significa a mesma coisa que em Dante, apesar de representar o mesmo objeto, quando considerado do ponto de vista anatômico, biológico ou outro qualquer. As diferenças decorrentes dos mundos" são diferenças estilísticas,⁵⁴ de tal modo que podemos em análises estéticas usar sem escrúpulos "mundo" e "estilo" como sinônimos. Um verdadeiro poeta tem estilo próprio, isto é, seu próprio mundo.

Será então que o escritor lírico e o épico não estarão também adiante de si mesmos? Também eles não criam sob um enfoque, e as coisas não se aproximam deles dentro de um mundo, aberto aprioristicamente, que igualmente se apresenta e se afirma pelas coisas? Exato. Do contrário um como outro deixariam de ser homens, ou não falariam linguagem humana. Do mesmo modo que qualquer pessoa ao dizer uma frase terá que ter em mente desde a primeira palavra toda a estrutura frasal, assim também quem observa algo terá que conhecer o todo a que esse algo pertence. Para o homem não existe nada. isolado, ele éo *zōon lōgon échon.*, ser que agrupa e seleciona.

Com isso apenas repetimos que qualquer obra poética participa de todos os gêneros, do mesmo modo que qualquer comunicação lingüística, por mais primitiva que seja, envolve toda a índole da língua, ou pelo menos, baseia-se nela. Em realidade, conhecemos apenas criação predominantemente lírica ou acentuadamente épica, ou dramática. E esses três tipos classificam-se também de acordo com seu relacionamento com o mundo. O poeta lírico não *sabe* nada do mundo. É "alheio" a ele. Uma vez comove-o algo; em seguida emociona-o outra coisa. Nunca se interessa pelo todo, nem se preocupa com seus relacionamentos, apesar de nada poder comovei-lo, nem ele poder perceber nada emocionante, sem a prévia constatação de um mundo. O autor épico é comparável a um navegante ou a um andarilho. Lança-se a caminho em companhia de seu herói, para ver terra e homens desconhecidos. Percorre o orbis terrarum. Aqui e ali sempre vem algo novo de encontro a sua curiosidade. O

⁵³ Compare-se a Essência do Fundamento, 2. "Ed., 1931. Em *Ser e Tempo*: o conceito de "mundo" ainda não está claramente elaborado.

⁵⁴ Compare-se E. Staiger, "Ensaio Sobre o Conceito do Belo", in *Trivium*, ano III, 1945, pág. 189 e segs,

passado desaparece como uma cidade no horizonte. Mas como ele observa tudo dentro de uma mesma ótica, a *sua*, considera tudo que existe pertencente a um mesmo cosmos. Já a entronização de Zeus em Homero mostra que o mundo de onde as coisas saem a seu encontro começa a alvorecer em sua consciência. Mas Zeus é o deus supremo mais em nome que de fato; os outros deuses o atacam, e a Moir, num mistério impenetrável, reina realmente sobre ele. Isto quer dizer que o mundo como que ainda permanece aberto. Homero não percebe conscientemente seus contornos e estes, ao invés de fecharem-se, perdem-se nas brumas de seu esquecimento, que busca sem cessar algo de novo, tomando a si levemente indefinições e contradições.

Totalmente diverso é o que se dá com o espírito dramático. Este não se preocupa absolutamente com novidades. Seu interesse dirige-se menos às coisas, que à finalidade que ela tenciona dar-lhes. Toma-as como sinal, justificação ou evidência de seu problema. Como "problema" continuamos entendendo a "proposição", o lance antecipado que o lançador terá que recuperar. Pode isso ser uma bela "pointe" como no Faustino de Lessing, ou uma moral como na fábula de Esopo. Num sentido mais complexo, trata-se de uma problemática de idéias. A tão citada "idéia" da obra dramática não se limita absolutamente a uma questão lançada entre tantas outras. Encabeça uma fila em movimento. A própria pergunta "por que razão?", que orienta o autor dramático, pode, por exemplo, por fraqueza contentar-se com uma ou outra resposta. Mas lançada com vigor conduz incansavelmente para diante e só descansa quando chega a um último sentido da existência. E esse sentido último, essa última causa é aquele mundo que já antes, como uma organização incompreendida, determinava desejo, conhecimento, sentimento e ação, e agora, finalmente, cristaliza-se em uma clara "visão do mundo". É assim que o mesmo mundo que já na língua de Lutero impera obscuro, revela-se no "Fausto" de Goethe como idéia consciente.⁵⁵ E o mesmo mundo que sustenta os hexâmetros de Homero desperta como conceitos da filosofia pré-socrática.

De acordo com o mundo conscientemente apreendido, o autor dramático ordena todas as particularidades do drama e não descansa até fazer tudo girar em torno dessa idéia única, dirigir-se a ela, e tornar-se à sua luz inteiramente claro e transparente. Afasta indiferentemente tudo que não lhe diga respeito. Por isso, olhando-se de parte, pode-se julgar sua obra mais pobre que a composição épica. Seus personagens não terão aquela versatilidade despreocupada que nos encanta nos heróis homéricos. Desaparece aquela quantidade de utensílios que cerca Homero, armas, arreios de animais, cântaros, taças, a não ser que um tal objeto por acaso vá servir como *corpus delicti*, como o cântaro quebrado em Kleist, ou venha a ter qualquer significação para o todo. Via de regra não se dá mais atenção especial ao comer ou beber, o autor dramático negligencia-os como a tudo que não se relacione intimamente com o problema central. É comparável aqui ao juiz a quem apresentamos um caso a julgar. Ele se esforça por um conhecimento exato do caso, mas deixará de ser exato, se examinar minuciosamente tudo que tiver alguma relação com o réu. Deverá, escolher dentre todo o material apenas o que lhe venha a servir para o justo veredicto. Pedirá igualmente ao advogado para evitar abordar fatos que não digam respeito ao crime, pois seu tempo é limitado e divagações só farão dificultar a visão global. Por outro lado, submete às mais detalhadas provas tudo que se relacionar ao fato. Combina ocorrências as mais distantes. Tem uma rede de relacionamentos, forja com honestidade as premissas, deduz grande número de conclusões, e dá o veredicto segundo a lei já de antemão vigente e reconhecida. Tudo depende desse julgamento baseado na lei preexistente. Novamente sob este ponto de vista, encontram-se lado a lado ambas as modalidades do estilo dramático — o problemático e o patético.

O herói patético esforça-se por uma decisão, decide-se e vai, então, à ação. Decisão e

⁵⁵ Compare Hannes Maeder, *Estudo Sobre o Relacionamento entre História da Língua e História do Pensamento*, Zurique 1945, pág. 35 e segs.

ação são, porém, condenadas, ao menos, pelo fato de que a ação penitencia-se com o desfecho. Até a passagem de monólogo a diálogo e vice-versa lembra um tribunal. O monólogo comunica a intenção e as razões ocultas do agir. Esclarece-nos sobre como uma ação deve ser apreciada, quais as suas circunstâncias agravantes ou atenuantes. No diálogo discutem-se prós e contras, em interlocuções longas ou em rápidos dísticos. Um questiona, o outro discorre. Um acusa o outro defende. Assim nem no drama nem no tribunal, representamos a vida, e sim a julgamos.

Por isso, essa índole do drama tende também a uma forma aparente de julgamento, testemunho de grande número de peças teatrais de épocas diversas. A "Orestíade" de Esquilo culmina na cena violenta frente ao Areópago de Atenas, em que deuses e homens são levados ao tribunal. Os discursos de acusação e defesa e mais que tudo a sentença de Atenas fazem um retrospecto desde a partida para Tróia até a morte de Agamenon e Clitemnestra, só então esclarecendo-se tudo. Sófocles no "Rei Édipo" descobre a forma mais significativa da poesia dramática: o herói apresenta-se como juiz culpado; o inquérito acirrado e o *pathos* do direito acabam por destruí-lo. Em "Antígona" há um julgamento humano e depois um divino, anunciados respectivamente por Creonte e Tiresias. Na tragédia barroca surge freqüentemente o príncipe, para apaziguar uma disputa. No "Cântaro Quebrado", Kleist faz descambar o antigo tema para o cômico e nó "Príncipe Friedrich. von Homburg" tira ao juiz "corujão", intérprete literal das leis, a responsabilidade do julgamento, para submetê-la a um tribunal superior, ao príncipe representante do senhor. Ibsen comparou sua própria obra a um "Juízo Final", e embora só muito raro deixe desenrolar-se um julgamento no palco, redige o enredo como para os atos de um processo. A última instância, diante da qual se desenrola o processo, não decide sobre a perfeição do drama, sobre sua harmonia estilística; e sim sobre seu nível, sua significação mais profunda. Um Kotzebue, um Wildenbruch satisfaz-se com primeiras instâncias, problemas de estado, ou o bem da sociedade. Já entre os gregos resolve-se tudo diretamente com os deuses. Às vezes, entretanto, um caso é levado de uma instância a outra, seus direitos sempre discutidos, até que finalmente chega ao tribunal competente e não pode mais ir adiante. Isso cria artisticamente a tensão. De coluna em coluna, a abóbada esforça-se para alcançar a cúpula vertiginosa.

O maior exemplo em língua alemã traz "Wallenstein" de Schiller. A obra é uma trilogia e na primeira parte, o "Acampamento de Wallenstein", os soldados opinam sobre a pessoa e o plano do general. Não têm muito conhecimento da situação e contentam-se facilmente com suposições e boatos. Seu horizonte, seu mundo, é muito limitado. Interessa-lhes, apenas a guerra e querem que a vida de soldado, sem preocupações, perdure sempre. Quem compartilha de suas aspirações, a este querem como chefe. Afloram, porém, embora raras, idéias sobre novos valores e outras possibilidades, através do burguês que quer deter o recruta e do capuchinho que prega virtudes cristãs. Mas os soldados zombam do burguês, e toleram o capuchinho apenas porque um acampamento deve ter um vigário. E mesmo este acaba por perder a autoridade quando procura tirar conclusões práticas de suas virtudes, chegando difamar Wallenstein. Uma coisa a igreja santa, outra muito diferente a guerra profana. Os soldados desprezam a coerência justamente daí decorre o traço decididamente épico que o acampamento ainda apresenta. É mais um espetáculo para os olhos que um drama. Fatos soltos abundam e se avolumam, como coisas vagas que passeiam pela mente dos soldados.

A segunda parte, "Os Piccolomini", desenrola-se entre oficiais. Deles exige-se imediatamente uma maior consciência de seus feitos. Têm que relacionar o plano de Wallenstein e a decisão que tomarem com o juramento do imperador e a própria honra. Alguns percebem realmente a profundidade da coisa; a outros ela passa despercebida como a Isolane, cujo comportamento é comparável ao dos soldados. A segunda parte serve, assim, de ponte entre o acampamento e o general. Essa posição intermediária realiza-se plasticamente

num quadro do quarto ato: em primeiro plano (o da responsabilidade) está o papel a ser assinado, e ao fundo tem lugar um banquete durante o qual o vinho rouba a consciência e afoga a pergunta "por que razão?". Os oficiais movem-se entre o primeiro e segundo plano, como reflexo de uma humanidade vacilante entre seriedade e descompromisso.

A terceira parte, a "Morte de Wallenstein", vai aos poucos afastando o descompromisso, ainda presente apenas para recapitulação de situações anteriores e conseqüente realce de certos fatos. Toda cena, toda palavra tem funcionalidade dramática. Wallenstein se dispõe a prestar contas a si mesmo e examina sua decisão frente a todas as instâncias competentes. Uma das primeiras é seu orgulho. O imperador insultou-o. Ele é tentado a vingar-se do insulto. Se essa atitude o contentasse não estaria agindo muito diferente de um simples mordomo. Mas é o direito que o leva avante. A condessa Terzky convence-o de que o direito exige outro direito recíproco. O imperador injustiçou-o publicamente e praticou ações ilegais por meio de seu general. Wallenstein está ainda mais disposto a reconhecer tais fatos depois de apelar para uma instância mais elevada, o bem do estado, a salvação da humanidade: o imperador, traço, não pode estabelecer a paz na Alemanha oprimida, enquanto Wallenstein, com o apoio do exército, pode ousar a tentativa. Finalmente Wallenstein procura ir além do presente e perscrutar o julgamento da História. É o vencedor que escreve a História, e Wallenstein ficará coberto de fama para a posteridade, como ficou Júlio César. Com tal argumentação delimita-se o mundo realista e as idéias vagas transformam-se em noções bem sedimentadas. A crença astrológica vem ainda coroar a idéia que dá razão à vida de Wallenstein. Não parece existir mais nada superior. Porém Max Piccolomini prossegue a investigar "por que razão" e apela para uma instância além do plano terreno, para o julgamento absoluto. O homem existe para ocupar-se, comover-se e afirmar-se. Quando ele tem que escolher entre a volúpia dos sentidos e a paz de espírito, ou simplesmente entre sobrevivência terrena e dever terá que escolher o dever. Não há mais que argumentar. O imperativo categórico traz em si mesmo sua fundamentação e é, sem dúvida, o mais alto tribunal de apelação.

O autor também se coloca ao lado de Max e diria com o profeta: "o que é bom, você mesmo o sabe, homem!". A conversa de Max e Wallenstein revela o texto da lei diante da qual se irá julgar toda a ação humana, e portanto também a do próprio Wallenstein. Ela revela o mundo idealista, tema central da obra, o problema que Schiller tenciona focalizar desde a primeira cena. O que ainda se segue, e que o autor talvez tenha prolongado exageradamente, por razões técnicas, é apenas o cumprimento da sentença.

Essa rápida exposição nos mostra que o móvel do drama, a torça que o leva adiante, é exclusivamente uma inexorável coerência com a questão final, que no fundo é a mesma inicial. Durante todo o desenrolar, o homem tem a liberdade de romper com ela ou de resignar-se. A soldadesca não se deixa implicar nos problemas e vive, indiferentemente, à margem. Com isso perde, naturalmente, sua dignidade. Mas até Jocasta, no "Rei Édipo" grita ao esposo:

"Evite por favor, sugerir respostas a suas próprias perguntas"
(V. 1057)

Caso ela conseguisse com isso abafar a pergunta, esta se transformaria em angústia, que destrói a vida, zombando de toda pretensa proteção. Jocasta participou da sorte de Clitemnestra. Quem se envolveu num problema, não consegue livrar-se dele ileso. Não terá paz até o momento em que à custa de muita reflexão solucionou-o, ou em que faça justiça com suas ações. Esse o papel do herói no drama que visa um objetivo, geral-mente um ideal último do homem.

Pode acontecer que o movimento ainda vá mais adiante que o objetivo. Pode acontecer que a ação do drama se prolongue para além da meta visada e que a pergunta "por que razão"

venha desaguar rio Vazio. Ao planejar, ainda jovem, a meta de sua vida,⁵⁶ Kleist considerou a verdade e a virtude, seus dois mais altos valores. Ele indica o caminho que permitirá ao homem com absoluta segurança atingir essa meta. Suas cartas nos mostram como ele dirigiu sua vida de acordo com seu plano, numa coerência prussiana, e com a "precisão nórdica do hipocondríaco",⁵⁷ e como procurou relacionar cada hora, cada dia, cada pensamento seu com aquela idéia mestra. Em pouco tempo, porém, Kleist compreende que não pode prosseguir naquele caminho aparentemente seguro, não porque lhe faltassem os esforços, mas porque nota que não está preparado para a menor transigência. No momento em que seus protestos de virtude vêm a colidir com a necessidade do dever, os princípios sucumbem. Kleist não sabe se deve agir como oficial ou como homem. Por outro lado, seu desejo de verdade vem reforçar o ensinamento Kantiano de que é impossível uma verdade desligada do ser do homem. Uma preocupação mais prolongada com o problema deixa claro que ele mesmo se contradiz.

"Afundou-se meu único e mais elevado objetivo; agora não tenho mais nenhum".⁵⁸

Com a "Família Schroffenstein" revela-se a insuficiência da verdade pregada por Deus, um deus misterioso, um *deus absconditus*. Este primeiro drama já revela um mundo superior, o mundo "do sentimento" como o chama Kleist, o mundo do amor, cuja ventura não depende da tranqüila posse da virtude nem do conhecimento discursivo, mas da identificação com o amado. Com uma coerência ferrenha Kleist destrói, entretanto, também este ideal. A identificação deverá ser perfeita. O "eu em você e você em mim" das canções de amor tem que ser válido para o homem total. Nem beijo e abraço podem satisfazer-se com o contato do corpo. Pentasiléia lança-se para Aquiles e dilacera-o em amor, esforçando-se por destruir a insuportável distância existente entre dois seres. A paixão é levada ao absurdo na "organização deficiente do mundo", em que a felicidade amorosa é impossível. Se a paixão tivesse sido menos impetuosa, ter-se-ia satisfeito com a felicidade relativa.

O fracasso da verdade na "Família Schroffenstein" ou do amor em "Pentasiléia" são considerados acontecimentos trágicos. Quando se destrói a razão de uma existência humana, quando uma causa final e única cessa de existir, nasce o trágico. Dito de outro modo, há no trágico a explosão do mundo de um homem, de um povo, ou de uma classe.

Precisamos esclarecer o uso da palavra trágico. Provém do grego e refere-se à poesia de Esquilo, Sófocles e Eurípides. Mas temos que reconhecer que muitas de suas obras — todas consideradas tragédias — fogem do sentido de trágico que definimos. Nem a "Orestíade" de Esquilo, nem o "Filoctetes" de Sófocles ou "Ifigênia em Táurida" de Eurípides terminam tragicamente. Ao contrário, as relações entre os homens e os deuses, bastante ameaçadas no desenrolar do drama, são claramente reatadas no fim, de tal modo que todos sabem no que estão.

A teoria aristotélica da catarsis — em suas interpretações mais diversas — também não condiz com a nossa explicação do termo.

Somente Goethe, Schelling, Hegel e Hebbel, quando tentam interpretar uma determinada situação-limite — a crise em que entra a visão do mundo do idealismo — aproximam-se dela. Mas mesmo essa interpretação só se adapta a uma modalidade especial do que denominamos de crise trágica, a que nasce da contradição insolúvel entre livre arbítrio e destino. A nova definição do conceito procura libertar-se de tal limitação. Não é trágica, apenas, a crise do mundo idealista mas a de qualquer mundo possível, - antigo, burguês, cristão ou germânico. E com isso não nos referimos apenas à crise, mas a um fracasso irrecorrível, um desespero mortífero que não visualiza salvação. Necessitamos um termo definido para designar tal situação. A única expressão que se apresenta com intenção

⁵⁶ Compare-se "Ensaio Sobre como Encontrar o Caminho Seguro da Felicidade".

⁵⁷ Goethe a Falk, cerca de 1809.

⁵⁸ Carta a Wilhelmine von Zenge, 22 de março de 1801.

semelhante nos vem do idealismo alemão. Teremos que levar em conta a divergência da tradição antiga e estar cientes! de que nem toda obra chamada "tragédia", poderá ser considerada "trágica". Novamente não vai aqui nenhum julgamento de valor. Muitas obras de Shakespeare, que apesar de sofridas e comoventes não são trágicas, têm sem dúvida maior importância que a "Família Schroffenstein". Os últimos dramas de Schiller que não abordam o problema do sentido último da existência têm vantagens preciosas sobre os "Bandidos", obra trágica.

A Trágica, assim compreendida, não se relaciona à dramaturgia, mas à metafísica. Um cético que fracassa em sua verdade leva seu ceticismo a sério, e desesperado dá cabo de sua existência; ou um crente que vê seu amor a deus escarnecido por algo terrível, como por exemplo o terremoto de Lisboa no século XVIII, e por isso não consegue mais se aprumar; ou ainda um amante como Werther para quem a paixão é o valor supremo e que chega a conclusão de que sua paixão destrói a ele e aos outros; todas essas são figuras trágicas e terminam naquela situação-limite em que se rompem todas as normas e anula-se a realidade humana. O Deus desmoronou-se e sem Deus nenhum homem pode sobreviver como homem. Portanto, nem toda desgraça é trágica, mas apenas aquela que rouba ao homem seu pouso, sua meta final, de modo que ele passa a cambalear e fica fora de si. Nisso baseia-se a conhecida afirmação de que o acaso não é trágico; o acontecimento trágico requer uma certa necessidade. É fácil comprovarmos quando lembramos de que nenhum acontecimento isolado consegue abalar realmente a fé. O trágico, porém, não frustra apenas um desejo ou uma esperança casual, mas destrói a lógica de um contexto, do mundo mesmo. Quando a idéia da existência exclui o acaso, como no mundo do racionalismo por exemplo, quando o homem confia em que nada pode acontecer que venha a contradizer a razão, nesses casos o próprio acaso é também trágico, e uma telha que venha a cair do teto, esmigalhando o crânio de um talento, não vai abalar menos o racionalista conseqüente que a Kleist abalou a descoberta da subjetividade da verdade.

Para que o trágico apareça como verdadeira catástrofe "mundial" é necessário inferir um mundo e compreendê-lo como a ordem generalizada. Para que o trágico cause efeito e espalhe sua torça fatal, deverá atingir um homem que viva! coerente com sua idéia e não vacile um momento sobre a validade desta idéia. Somente o espírito dramático satisfaz essas exigências. Conhecemo-lo como força que retém com firmeza a singularidade e relaciona-a com o objetivo central, o problema. Falta essa coerência ao autor épico. Como seu mundo não está consolidado, também não se pode despedaçar. Seu poder de esquecimento o protege contra toda constatação que pudesse vir a ser fatal. Se algo desaba, não tem obrigatoriamente que trazer atrás de si todo um edifício, porque as partes são independentes umas das outras. O épico contempla estarecido aquela fatalidade e volta-se para novos acontecimentos! (Quanto ao autor lírico, este mesmo é que não consegue, absolutamente, uma aproximação trágica. Ele não observa fatos, e fala somente quando em uníssono com as coisas. Mas o espírito dramático está sempre exposto ao perigo do trágico. Não que este perigo tenha obrigatoriamente que irromper à aproximação do final. Pode ocorrer que no fim o todo esteja acorde com seu intento inicial, e o satisfaça como consciência de uma estrutura duradoura. Porém quanto mais conseqüente o poeta, quanto mais impetuosamente ele conduza sempre adiante o questionamento "por que razão", tanto mais cedo arroja-se aos limites do incompatível; pois toda idéia, todo mundo é finito. E só perante um deus desconhecido detém-se o vivente. A Trágica apresenta-se, assim, como resultado sempre possível embora não obrigatório — do estilo dramático.

O trágico surpreende o herói dramático inesperadamente. Este preocupa-se com seu problema, seu deus ou sua idéia. Abandona o que não se relaciona com essa idéia, e não lhe dá maiores atenções, como já insinuamos. Pode acontecer que o que ele deixa de lado não possa ajustar-se à sua idéia, mas também não lhe seja indiferente, hostilize-a. É o que se dá

com o príncipe de Homburg, que obcecado por seu objetivo negligencia a ordem do marechal, não atenta com o conselho do príncipe eleitor * e não percebe a situação da cabeça de ponte em Rhyn. Igualmente Wallenstein, confiante nas estrelas, menospreza a problemática de seu meio e tendo olhos não vê. O perigo verdadeiro decorre, portanto, exatamente daquilo que ambos negligenciaram por que não perceberam. O julgamento do príncipe eleitor destrói a idéia que Homburg fazia da harmonia da vida, que para seu eu parecia preestabelecida, destrói portanto, em outras palavras, seu mundo romântico. A simples traição de Otávio vem a destruir todos os cálculos minuciosos de Wallenstein, que não tinha deixado de observar nem a aprovação dos soldados nem a aquiescência decisiva de Júpiter.

Homburg precipitara-se, isso é claro. Mas também Wallenstein, considerado indeciso, age precipitadamente. Prova de que a precipitação caracteriza toda idéia humana. O espírito, passando por cima de muitas possibilidades reais, apressa-se para atingir seu objetivo final e, enquanto isso, afasta tudo o que está tora desse objetivo. A teodicéia torna-se, por conseguinte, a idéia do melhor dos mundos possíveis, onde nem o mal nem o sofrimento são levados a sério. O apaixonado eleva-se acima das exigências da sociedade, enquanto o bom burguês desconhece a linguagem de uma paixão desordenada. Todo homem que consagra sua existência a uma divindade, por mais poderosa e grande que ela seja, está automaticamente sacrificando, outros que não sejam deuses. O mundo antigo completa-se excluindo de si a interiorização. No mundo cristão asceta não há lugar para os sentidos e estes se vingam pela rebelião. Por toda a parte,

"Quando sirvo a um, falta-me o outro..."⁵⁹

Quanto mais leal o culto, quanto mais coerente a dedicação, mais difícil fica libertar-me da maldição do "falta-me o outro". O indeciso que hesita tomar uma posição não está agindo de melhor maneira, pois apenas mascara sua finitude. Essa finitude é a culpa que já existe com a essência do homem e funda toda culpa verdadeira.⁶⁰

O modo como a questão da culpa trágica é abordada na Estética leva a crer que seu papel seja antes aplacar o trágico do que fazer aflorar uma possibilidade intrínseca do homem. Dá a impressão de que a "culpa inocente" é apenas o destino de alguns a que uma desgraça demoníaca persegue. Em verdade, entretanto, ela preexiste à ação e apenas torna-se evidente com o ato assumido e a consciência de sua responsabilidade. O visionário também se precipita, esse então sem a menor dúvida. Mas sua culpa não se apresenta em catástrofes, claras. Quem teria sido mais precipitado que o romântico cuja existência o príncipe de Homburg representou no primeiro ato? Schlegel, Tieck e Novalis, entretanto, nunca se defrontaram com o trágico. Este só se apresenta se a idéia tenta realizar-se no presente. Se Édipo sonhasse de mãos no bolso com a justiça não conseguiria de modo algum deixar claro o contraste entre o direito humano e o divino. Seu *pathos* o leva compulsoriamente à comprovação do sonho. E pela ação ele chega à realidade horrenda, como Homburg chegou, em consequência da batalha de Fehrbellin. A ação comprova a hipótese. Se o presente se opõe, se algo negligenciado quer fazer valer seus direitos, a ação dramática torna-se trágica. O homem trágico tem a coragem da culpa já existente na essência humana.

Não esqueçamos que em qualquer caso deve-se tratar do objetivo último e mais elevado a que o homem esteja ligado como ser humano. O Wallenstein que se vê enganado pelas estrelas deixa de ser Wallenstein. No momento da traição de Otávio, pode tentar convencer-se ainda de que aquilo acontecia "contra o aviso das estrelas e contra o destino". Mas seu espírito conseqüente não mais tem descanso quando a lançado assassino brilha diante dele no

* Apenas o príncipe eleitor (Kurfürst), e não qualquer príncipe (Fürst), tinha o direito de eleger com seu voto o rei alemão.

⁵⁹ Hölderlin "O Único".

⁶⁰ Compare-se Martin Heidegger, *Ser e Tempo*. Halle, 1927, pág. 280 e segs.

escuro, quando percebe definitivamente o engano; ele já está destruído antes que a lança o alcance. O mesmo se dá em "Maria Madalena" de Hebbel. Mestre António já não é o mesmo quando a honra do burguês é maculada em sua frente. Ele "não compreende mais o mundo". Como poderá ele ainda planejar e agir?

Com isso procuro mostrar a fatalidade do trágico percebida por Goethe,⁶¹ e reafirmada pelo fim funesto de Kleist. * Apenas um espírito extraordinariamente conseqüente pode vir a conhecer o trágico. Mas esse espírito assim conseqüente será destruído por ele. Terminará louco ou suicidando-se, a menos que o cansaço cubra sua alma com uma sombra protetora. Por isso o trágico não pode ser expresso pura e diretamente na poesia. Aquele que poderia expressá-lo terá no mesmo momento deixado a esfera da realidade compreensível dos homens. A compreensão, baseia-se na comunidade de um mundo limitado. Mas o desespero trágico faz justamente explodir os limites desse mundo.

A obra que mais se aproxima do trágico puro é a "Família Schroffenstein"; na estridente gargalhada final de Johann, o espectador, como que atingido pelo hálito gélido de zonas-inimigas, teme pressentir o romper da loucura de Kleist. Por isso mesmo essa sua primeira obra é artisticamente quase insuportável. Mais tarde Kleist compõe a catástrofe da verdade ou do amor de uma torre de observação bem mais elevada e distante. Em "Alquimene", nos últimos gestos e palavras de Pentésiléia, no brilho da segunda noite de luar de Homburg, expressa-se a possibilidade de um estado de graça que a insondabilidade dos desígnios divinos pode conceder ao homem num dado momento. Kleist só veio a duvidar dessa possibilidade em relação a si mesmo nos últimos dias de sua vida.

Schiller realiza com "Wallenstein" a tragédia do realismo. Mas ele próprio já abandona com a obra o terreno do realismo que pisava quando jovem, e contempla o destino de seu herói da perspectiva da liberdade kantiana. Isso reflete que o autor se vê capaz de destruir os limites de um mundo, porque para ele a existência já se deixa coordenar dentro de outro mundo maior. É esse o fenômeno considerado há muito pela Estética como "reconciliação". Depois de sofrer a morte *como* romântico, o príncipe de Homburg consegue essa reconciliação na perspectiva de um mundo sem mais antinomia entre conhecimento discursivo e intuição. Enquanto o próprio Wallenstein não se reconcilia, reconcilia-se aquele que testemunha sua sorte, conduzido pelo autor — a partir do momento em que desaparece a fundamentação de esperança e planejamento terrenos — da perspectiva do idealismo. Hebbel esmerou-se quase pedantemente em mostrar vezes repetidas a explosão de um contorno mais acanhado, para a formação de um mais amplo. Tanto o mundo burguês de "Maria Madalena", como o mundo do despotismo oriental em "Herodes e Mariana", como ainda o mundo germânico dos "Nibelungos" resolvem-se no mundo cristão. Todavia no "Rei Édipo" de Sófocles tem-se a impressão que o autor condena uma pretensão justa do homem, a nova crença, e conserva-se na crença dos antepassados com uma lealdade inflexível.

Essa reconciliação aplaca tanto autor como público. Teria sido possível que este contínuo esforço para adiante recomeçasse, e que o próximo mundo fosse como o anterior igualmente posto em questão. Não se pode prever um fim decisivo, pois, por mais que o homem se esforce não consegue livrar-se de suas limitações. E não se dá por satisfeito com elas. Assim, é uma sorte para ele que as forças de seu espírito sejam também limitadas, que ele se canse e pare de perscrutar, que não continue desperto e sim adormeça e receba diariamente da natureza a dádiva imprescindível do esquecimento.

O homem é, contudo, uma criatura tenaz e a mesma sina da limitação, que o ameaça de desespero trágico, abre-lhe uma saída inesperada para a comodidade do cômico. Se dizemos que o trágico faz explodir os contornos de um mundo, diremos do cômico que ele extravasa

⁶¹ Carta a Schiller, 9 de dezembro de 1797.

* Kleist suicidou-se em 21 de novembro de 1811 a tiros de revólver, às margens do Wannsee, um lago das imediações de Berlim.

as bordas desse mundo e acomoda-se à margem numa evidência despreocupada.⁶²

Esse extravasar-se fica bem claro em algumas tiradas da comédia, conservadas desde Aristóфанes até hoje; um personagem, ao invés de falar ao companheiro ou a alguma testemunha ideal, dirige-se subitamente ao público; outro chama o público em auxílio contra um adversário, ou confia timidamente algo à orquestra. Esses casos já se tornaram regra na parábase da antiga comédia, e de tão evidentes já são esperados, não provocando mais o riso imediato.

Falo e Pança, criações de Aristóфанes, um nariz tremendamente vermelho ou uma orelha em forma de colher, excedem igualmente os contornos normais, aqui criados pelo contexto de um todo orgânico, que temos em mente ao examinar um corpo humano. Ludibria-se, com isso, uma expectativa apriorística, ou se deixa subitamente de realizar um plano.

O mesmo se dá com sons da língua que provocam o riso. Quando lemos na paródia "Judith" de Nestroy os versos desconcertantes.

"Uma refeição frugal faz o Holofela apenas uma galinha com salada e porco, uma vitela..."

nossa atenção dispersa-se, fugindo do sentido global, atraída à torça pela rima excessivamente importuna. A tensão que o objetivo da frase cria em nós não se sustenta, e como que escorregamos pelo lado e declinamo-nos com o jogo de palavras gratuito. As rimas líricas comuns não despertam o riso, porque a suave consonância leva o sentido apenas a pairar e a ressoar, mas não foge à rede de significação. Também não é cômica a cadência que condiciona discretamente as palavras! do verso, e sim aquela que chama a atenção sobre si e zomba de qualquer esforço por adaptar-se ao sentido, como na balada de Schiller "Der Gang nach dem Eisenhammer" ("Ao Ritmo do Martelo"), ou alguns versos de Wilhelm Busch.

O que extravasa pelas bordas do mundo cômico deve ser agradável e bastar-se a si mesmo. Se um ator não domina seu papel e procura em volta alguém que possa ajudá-lo, isso deixa de ser cômico, e causa apenas aborrecimento. Nenhum adulto sorri de um corcunda, porque sabe calcular os sofrimentos causados por tal deformação. Mas por mais sérias que sejam as anomalias de Falo, Pança e Traseiro, suas hipertrofias indicam apenas excesso de prazer. Se alguém exhibe uma pança descomunal, deixa claro que tem uma vida mais fácil que a nasça, e o está provando pela aparência. Um engano do texto também desvia nossa atenção do encadeamento global, mas não provocará o riso do mesmo modo que a rima e a cadência exageradamente marcadas, na medida em que não conduza a algo que se baste por si mesmo e prestigie uma existência irrefletida.

A teoria do ridículo vem de há muito apaixonando e ao mesmo tempo desgastando a Estética. Alguns célicos comprazem-se em apontar incongruências nas tentativas de sistematização. Mas se examinamos, minuciosamente, o caso não é tão desanimador. Cada qual consegue esclarecer pelo menos seus próprios exemplos e assim contribui para a interpretação da fenomenologia do ridículo. Não é aqui o lugar para examinarmos a quantidade incalculável de ensaios sobre o assunto, já que apenas nos preocupa o que se relaciona com o estilo dramático. Vamos tentar esclarecer a tese através de poucas referências:

Kant diz na "Crítica do Juízo":

"O riso é a paixão decorrente da transformação súbita de uma expectativa densa em nada".⁶³

O que Kant chama "expectativa" corresponde ao a priori do "mundo", do projeto, dentro do qual o homem está sempre adiante de si mesmo em qualquer ato de conhecimento, em qualquer vivência. Essa expectativa não se transforma porém num nada — o que seria

⁶² Compare-se com Emil Staiger, *O Tempo como Força de Imaginação ao Poeta*. Zurique, 1939, pág. 173 e segs.

⁶³ Edição Insel, Leipzig, 1924, vol. VI. pág. 213.

decepção — e sim decai, porque algo mais espontâneo e mais desconexo vem despontando.

Sigmund Freud explica a sensação de comodidade do riso a partir das "energias armazenadas".⁶⁴

Friedrich Theodor Vischer procura definir a "expectativa" do que se aproxima, esclarecendo que ela é devida a "algo que se vem enunciando como sublime e que é captado num impulso mais ou menos patético".⁶⁵ Essa expectativa dissipa-se pela "bagatela de qualquer coisa pertencente ao mundo inferior das aparências, coisa essa que de súbito se intromete pelo sublime, antes oculto, derrubando-o ao nível do chão. Mas assim restringe-se muito o sentido da "expectativa". Pode-se explicar dessa maneira a comicidade do "Dom Quixote", ou coisa semelhante. Mas em muitas das "peças" pregadas por Eulenspiegel a expectativa não é sublime, mas no máximo racional. Vischer, portanto, examina apenas um dos meios — por sinal dos mais ricos — de desencadear o riso, aquele em que o riso provém da economia de um projeto *sublime*.

Para Schopenhauer é a "percepção da incongruência entre o que se pensa e o que se vê" que provoca o riso. Ouçamos o que ele diz na segunda parte do "Welt als Wille und Vorstellung" ("Mundo como Vontade e Imaginação").

"Do conflito repentino entre o que se contempla e o que se tem na mente, conclui-se que o contemplado tem sempre razão indubitável: não está sujeito a engano, não necessita de uma comprovação de fora, testemunha-se pela simples presença. O conflito com o pensado nasce em última análise, porque este não pode rebaixar suas noções abstraias às modalidades; e nuances do que se contempla. Essa vitória do conhecimento visual sobre o pensar alegra-nos, porque o primeiro é o modo original de conhecimento, próprio da natureza animal, e representa a satisfação imediata de um impulso. É o instrumento do presente, do prazer e da alegria, e não requer qualquer esforço. O contrário se pode dizer do pensar: é a segunda potência do conhecimento, cuja prática exige em geral grande; esforço e cujos conceitos vão muitas vezes se opor à satisfação de nossos desejos espontâneos, servindo como instrumento do passado, do futuro, e das coisas graves, ou de veículo a nossos temores, a nosso remorso e a toda as nossas preocupações".⁶⁶

Poderíamos fundamentar tal esclarecimento com uma infinidade de exemplos convincentes. Ele capta magistralmente a chamada "altura da queda", o relacionamento dos dois planos entre os quais impera o riso. Apenas os termos "pensar" e "contemplar" são dúbios. Nem sempre projetar é pensar. O desejo, a curiosidade sensual, o medo cego lambem fazer projetos. Quando nos "Sonhos de uma Noite de Verão" aparece de repente a cabeça de burro do tecelão, não se tinha pensado absolutamente em tal coisa; é diante daquela grotesca e inesperada aparência que se faz notar em contraste a atmosfera florestal temerosamente romântica. A consideração da coerência de um todo orgânico que torna Pança e Falo cômicos é, na verdade, uma *visão* que se projeta. Porém as risadas são provocadas por qualquer tipo de projeto que se mostre inadequado, que crie uma tensão exagerada. Com isso distensionamo-nos do que — na expressão de Schopenhauer — constitui a essência mais elevada do homem, isto é do esforço de síntese que, torna possível qualquer experiência e qualquer conhecimento, segundo o esquema "adiantar-se" e "voltar a". Nem sempre descemos logo ao plano animal; já o cotidiano e o prosaico fogem muito aos limites do sublime e se tornam ridículos; em Keller, por exemplo, Viggi Slörteler escreve cartas de amor buriladíssimas e põe um postscriptum falando sobre os *troços* da loja, coisa que, entretanto, numa simples carta comercial não resultaria ridícula. Do cotidiano passa-se então ao ingênuo e daí ao indecente. É essencial aqui que o fático exija menos gasto de energia que o projetado, e que o esforço que vai tentar realizar o projeto se veja de súbito desnecessário. O

⁶⁴ A Anedota e sua Relação com o Inconsciente, 4.ª ed., Leipzig, 1925.

⁶⁵ *Sobre o Sublime e o Cômico*, Stuttgart, 1837, pág. 158

⁶⁶ *Obras Completas*, editadas por O. Weiss, Leipzig, 1919, vol. II, pág. 120.

nome John Kabys-Ervinha desliga-nos das elevadas paragens anglo-saxônicas para uma conhecida e abundante planta de nossos jardins. O efeito cômico das nádegas de Pompeu, em Shakespeare, nasce do desnível entre a grandiosidade romana, e uma das partes do corpo de menor dignidade, sobre a qual qualquer pessoa se conserva quando sentada, por mais diferentes movimentos que faça.

Não é fácil analisar-se os exemplos capazes de produzir efeitos cômicos, e algo no homem procura quase sempre evitar o fenômeno e sua interpretação. Mas interessa saber *de que* o riso relaxa e *a que* ele nos quer conduzir. A comédia do racionalismo contenta-se com uma modesta "altura da queda". Seus heróis são doentes imaginários, o hipocondríaco, o avaro — um tipo que dificulta sem necessidade a própria vida e a de outros. O sublime conceito de honra de Tellheim na "Minna von Barnhelm" representa já uma variedade última bem refinada do jogo. O riso, aí, provém de uma seriedade de certa forma exagerada e vai terminar na certeza de uma vida racional que não necessita qualquer esforço para ser agradável e íntegra, e portanto ainda não desce a baixezas mas se conserva no plano do quotidiano aprazível de uma boa sociedade. Já a farsa de Goethe "Deuses, Heróis e Wieland" começa a este nível, para terminar na rude evidência da vitalidade de Hércules. Mas ainda aí a "altura da queda" não é grande. Ela chega até as bases da eroticidade mais elementar (que Goethe, aliás, procura só descobrir parcialmente), mas não se inicia em nível bastante alto. A comédia do barroco, essa sim que se desenrola do alto das mais pomposas pretensões até desfazer-se em indecorosidades quase animais. Hoje assustamo-nos ao ler o "Horribilieribifax", ou dentre as comédias antigas, a "Lisístrata", em que o problema sério "guerra ou paz", a salvação da própria cidade, vai descambar na simples satisfação dos desejos sexuais, tanto que o político lascivo abandona: de bom grado os interesses do estado, exclusivamente para alcançar o objetivo imediato para o qual seus instintos o arrastam desesperadamente.

O leitor mais delicado perguntará como dar a tais obras o título de grande criação. Mas só no riso que o cômico provoca já há um grande triunfo e uma verdade indestrutível. Novamente o homem percebe seus limites, mas agora ele não pode deixar de louvar essa limitação. Ele planeja, projeta, reflete e relaciona. Está sempre adiante de si mesmo e procura resumir a totalidade da vida sob *uma* perspectiva. Por isso, justamente, ele fica sempre atrás de si. E do mesmo modo que o trágico, o cômico o toma de emboscada mas não para destruí-lo, e sim para fazê-lo silenciar com o grito: "parei para que isso?". Sócias no "Amphitryon" considera inteiramente dispensáveis as minuciosas investigações sobre a essência da identidade, e há em nós algo que lhe dá razão, uma teimosia da vida que não deixa roubar seu direito natural e despreza de bom grado toda fundamentação.

Aqui já podemos fazer uma idéia de como o cômico pertence ao estilo dramático. O autor cômico cria a tensão, para desfazê-la em seguida. Ele finge que quer ir muito longe, para no momento em que nós fazemos os preparativos, economizá-los e ir, então, provar algo, cuja evidência dispensa quaisquer esforços. "Com que fim para que isso?", este é o ritmo em que) se move nossa razão. O problema, o *pathos*, resolvem-se sempre sucessivamente por si mesmos. Com isso naturalmente põem em perigo a unidade da obra dramática. O esforço em direção ao objetivo é interrompido. Aristófanes começa as "Rãs" diretamente com o efeito do riso. O ouvinte espera uma ação e prepara-se para prestar atenção. Ao invés disso, aparece Dionísio com o escravo Xantias, que lhe pergunta se ele não vai dizer nada indecente, como é costume entre os escritores de comédias. Essas palavras e atitudes deseducadas tornam desde já desnecessárias quaisquer previsões e esforços e contêm, além disso, um certo sentido polêmico em relação aos rivais do poeta. Abandona-se, assim, o círculo da ilusão, antes mesmo dele formar-se totalmente. Dessa maneira ficamos impossibilitados de prosseguir. Chegamos a um beco sem saída e precisamos! ser iniciados de novo no contexto de uma ação. Assim prossegue-se sempre, no antagonismo da tensão

dramática e distensão cômica. Os autores cômicos modernos procedem igualmente. Lembremos agora apenas a cena de "Diamante do Rei dos Espíritos" de Raimund. O herói amável, Eduardo, está muito preocupado. Tentamos, então, uma solução, para o bem ou para o mal. Enfim, depois de várias cerimônias, evoca-se o espírito de seu pai. O espírito aparece, fala a Eduardo:

"Sou seu pai Zéfiso, e não tenho mais nada a dizer-lhe além disso".

e desaparece em seguida. Com isso, não se chega a nada, ou melhor, chega-se tão somente a um jogo de sons bem agradável a nossos instintos lúdicos e que nos faz inicialmente abrir mão da decisão esperada. Assim, contrariando inteiramente a objetividade dramática, chegamos freqüentes vezes a algo essencialmente gratuito mas sem dúvidas deveras satisfatório.

Quanto mais um autor tende ao cômico, tanto mais é tentado a criar tensão dramática, mas apenas para desencadear o riso, e dispersar-se em uma infinidade de minúcias ridículas. Aristófanes, Flauto, Shakespeare em suas peças mais rudes, Molière em suas farsas, Gryphius, Raimund não se inibem a esse respeito. Entretanto a comédia está sendo freqüentemente reformada como criação literária. Estabelece-se, assim, aquele tipo em que se mantém uma tensão uniforme e o ridículo atua apenas como auxiliar da ação, tipo que na língua alemã a "Minna von Barnhelm" representa magistralmente. Merece destaque a comédia de Kleist "O Cântaro Quebrado". A forma de júri garante do princípio ao fim o traço dramático. O juiz mesmo é o réu, e por isso tenta fervorosamente desviar a atenção do assunto que realmente interessa. A comicidade de suas digressões e disfarces oferecem a necessária resistência que Walter, membro do tribunal terá que romper. Essa resistência novamente faz crescer a tensão. Uma vem em auxílio da outra. É a peça mais espirituosa que um dramaturgo já concebeu em todos os tempos, tão perfeita no cômico como o "Rei Édipo" no trágico.

Não nos surpreenderemos com o fato de Kleist, o melhor autor trágico dentre os dramaturgos da idade moderna, ter sido também o maior cômico. Se a sentença de Sócrates, no final do "Banquete" de Platão, dizendo que o autor trágico será também cômico, quer realmente expressar algo definitivo, terá que significar o seguinte: que o trágico em seu ofício só consegue algo verdadeiramente aniquilador, quando, ao invés de despencar-se no precipício do nada, cai no terreno do cômico, e por sobre os destroços de seu mundo faz entoar a risada autêntica daquele que sabe que o espírito não pode ser real semi uma base física, que essa base física, ao contrário, pode dispensar o espírito e se basta a si mesma em gozo igualmente elementar.

DA FUNDAMENTAÇÃO DOS GÊNEROS POÉTICOS

Nos três primeiros capítulos respondemos pela delimitação e elaboração dos gêneros poéticos. Este trabalho, só o levamos a termo mediante uma abstração imperturbável, a de colhemos de obras poéticas seus traços líricos, épicos e dramáticos, apoiando-nos em idéias a priori. Seria aqui a ocasião de comparar tal processo com a tipologia de Goethe. Numa carta a Sommering, de 28 de agosto de 1796, lê-se:

"Uma idéia sobre objetos da experiência é como um órgão de que me sirvo para captar esses objetos e apossar-me deles".

O órgão não é formado *a partir* da experiência e sim *nele* e *por* ela, como o olho é formado e equipado por meio da luz para a luz, a águia por meio do espaço para o espaço. A idéia da planta-originária (Urpflanze) é um órgão para captar a diversidade do mundo vegetal; a idéia do tipo osteológico permite abarcar o mundo animal. No sentido de um tal a priori é que será válida também a idéia do fenômeno lírico, épico e dramático.

Somente que a relação entre cada obra poética e a idéia do gênero é diferente da relação existente entre cada planta e a planta-originária, ou entre cada animal e o tipo animal. Nenhuma planta determinada representa com pureza o tipo vegetal. A "planta-originária" não existe na realidade, do mesmo modo que não existe uma obra puramente lírica, épica' ou dramática. Entretanto, isso na espécie vegetal quer apenas dizer que cada planta é determinada e condicionada por milhares de contingências. Mesmo nesse condicionamento a planta não é outra coisa senão planta. A cor vermelha, as folhas dentadas, que são indiferentes para a idéia, não as aproximam do mundo animal ou do reino inorgânico, mas mostram o tipo individualizado. Uma poesia lírica ao contrário, justamente porque se trata de um poema, não pode ser exclusivamente lírica. Participa em diversos graus e modos de todos os gêneros, e apenas a *primana* do lírico nos autoriza chamar os versos de líricos.

Finalmente temos que ter um conhecimento mais exato deste estado de coisas a que já nos referimos bastantes vezes. Somente então pode-se mostrar o que são realmente os gêneros e em que se fundamenta essa divisão tripartida.

Não se trata de simples questão de analogia, se, para explicar a relação lírico-épico-dramático, lembramos a relação sílaba, palavra e frase. A sílaba pode atuar como o elemento propriamente lírico da língua. Não tem significação, soa apenas, e chega a ser, portanto, capaz da expressão, mas não da designação fixa. Surpreendemo-nos diante de seqüências silábicas como eia, popeia, ach, eleleú, aílino, om, como se deparássemos com fenômenos lingüísticos de caráter musical. As sílabas também não registram nenhum objeto. Dispensam a intencionalidade. E são compreensíveis diretamente como "gritos emotivos", como Herder as descreveu (veja-se pág. 53). Onde quer que o poder das sílabas se faça acentuar na linguagem podemos falar de efeitos líricos.

No estilo épico, é a palavra isolada a designar um objeto que por sua vez clama por seus direitos (pág. 83). Já no vocabulário das epopéias homéricas acreditamos reconhecer a atuação do poeta épico. A torrente de palavras registra a multiplicidade dos fatos da vida em contínuo fluir, e admiramos o poeta épico, porque ele nos apresenta a plenitude da vida.

A funcionalidade das partes, essência do estilo dramático, imprime-se no todo da frase, em que o sujeito existe em relação ao predicado, a oração subordinada em relação à principal, e em que se faz necessário um relance do todo, para compreensão das partes isoladas.

Como, entretanto, nas frases podem prevalecer ora as relações das partes, ora noções isoladas, ora os elementos sonoros, também numa obra poética ressalta ora o lírico, ora o épico, ora o dramático, sem que por isso falem os demais, nem possam jamais — integrando uma obra de arte lingüística — estar totalmente ausentes. Uma mesma frase soará acentuadamente lírica, épica ou dramática conforme minha entonação. Como por exemplo os versos do "Retorno" de Eichendorff pág. 40):

"Da hört ich geigen, pfeifen..." "Então ouvi violinos, assovios..."

No contexto do poema essas palavras soam rítmica e melodicamente naquele tom fluante que colhe toda sílaba na magia da "disposição anímica" dolente. A mesma frase poderia estar numa narração mais sóbria em versos épicos, em um hexâmetro por exemplo:

"Abends kam ich ins Dorf. Da hört ich geigen und pfeifen". À noite cheguei à aldeia. Então ouvi violinos e assovios."

Aqui, ao invés da "disposição anímica", seria evocada a apresentação da música. A apresentação por seu lado estaria em função de um todo superior, se se tratasse por exemplo de um viandante ameaçado, seguindo com medo seu caminho e que visse algo indefinido na escuridão, ficasse em tensão a escutar e mais tarde relatasse este momento com as seguintes palavras:

"Então ouvi — ahl violinos, assovios! homens alegres — e me senti protegido".

Naturalmente que é difícil tornar clara a funcionalidade das partes a partir de exemplos tão simples, como seria por outro lado difícil receptar encantamento lírico de construções

trasais hipotáticas. O exemplo vem apenas provar que a Estilística tem razões de atentar — ao lado do tom já superficialmente perceptível — para um outro menos facilmente comprovável.

A seqüência sílaba — palavra — frase explica também porque os gêneros são aqui enumerados segundo a ordem lírico-épico-dramático. Os gêneros especificados posteriormente não podem prescindir dos anteriores. Posso, claro, formar sílabas e o faço como criança ou sob o impacto de um forte afeto - sem dizer com isso uma palavra, nem designar

um

objeto.

Mas não posso expressar nenhuma palavra sem formar ao mesmo tempo uma sílaba, nem posso formular uma frase sem empregar palavras, e com elas sílabas. Assim o gênero dramático depende do gênero épico. A objetividade nele reduz-se a simples pressuposto (pág. 136), tem, entretanto, que estar presente, para que possa ser julgada no conjunto. Se a visibilidade diminui, o estilo dramático torna-se abstrato como às vezes nas novelas de Kleist, pois, em favor de um rigorosíssimo relacionamento entre as partes, ele sacrifica por vezes cada uma delas, expondo-as com excessiva brevidade. Que o gênero épico continua na dependência do lírico parece menos evidente. Contudo, quem quer apresentar uma coisa, terá que antes introjetá-la, senão essa coisa não o sensibiliza, nem a nós, e sua exposição será "seca" — justamente porque abdica do fluido do elemento lírico. Os atos originários da apresentação. pressupõem o *um-no-outro*. Não podem proceder de outro ponto.

O lírico é, portanto, o último fundamento perscrutável do fenômeno poético (veja pág 51); é o "sunder warumbe", a plenitude da profundidade e intimidade de onde ele procede, para elevar-se à altura da poesia dramática, para além da qual não há saída, a não ser que para as situações-limites — o trágico e o cômico — em que o homem se destrói a si mesmo como ser físico ou espiritual.

Esta seqüência não pode ser interpretada de um ponto de vista histórico-literário, como se fossemos assegurar que o *ofício poético* de um homem ou de um povo começa com o lírico e termina com o dramático. O lírico como *criação* lírica, o épico como *criação* épica surgem somente quando a linguagem da poesia já está mais ou menos nitidamente elaborada, quando, portanto, o homem já se encontra ao nível do dramático, de onde só então o lírico e o épico vão poder ganhar realce. O historiador literário não atenta para esse estado de coisas, porque este se furta à sua comprovação. Ele recorre aos textos mais antigos, e lá encontra uma poesia participante dos três gêneros. A problemática pode estar ainda mal estruturada, a funcionalidade da frase ou da narração ser ainda primitiva, tudo isso pouco importa: sem argumentação, sem, tensão de alguma espécie, mesmo o poeta mais ingênuo não: se lança à obra. Mas a razão porque de início destaca-se predominantemente o épico ou o lírico nenhuma "Filosofia da Criação Poética" pode esclarecer-nos, e sim exclusivamente uma pesquisa histórica enfocando a situação irreproduzível de um povo ou de um poeta.

Aproximamo-nos do ponto em que se tem que mostrar o que é propriamente a essência de um gênero e em que ele se fundamenta. Onde uma sistemática ciência da Poesia falha efetivamente, a Filosofia e a História da Língua vêm em nosso auxílio. A sucessão gradual lírico-épico-dramático, sílaba-palavra-frase corresponde aos planos da linguagem descritos por Cassirer: ⁶⁷ a linguagem na fase da expressão sensorial, a linguagem na fase da expressão figurativa, a linguagem, como expressão do pensamento conceitual. A "Filosofia das Formas Simbólicas", no primeiro volume, acompanha a evolução da linguagem com tamanha atenção, que não temos nada a acrescentar, ao contrário, surpreendemo-nos a cada passo por tão luminosa orientação. A linguagem desenvolve-se, por natureza, da expressão emocional para a expressão lógica, Em tradição escrita, pode-se antes deduzir isso, do que

⁶⁷ *Filosofia das Formas Simbólicas*, Berlim, 1923, Parte I

propriamente comprovar, pois quando uma língua é documentada por escrito, o processo já vai bem adiantado. Assim é que — já com Wilhelm von Humboldt — as pesquisas estão em estágio anterior às pesquisas da Literatura, e ocupam-se generosamente com povos primitivos. Contamos com uma infinidade de provas. Todas coincidem entre si. Toda língua desenvolve-se na orientação indicada, como o homem desenvolve-se de criança a jovem, de jovem a adulto e a velho. No espírito moderno confirma-se o romance de Herber sobre as idades da língua. E como já se notou em Herder tanto em relação a um homem como a povos inteiros, fica também compreensível em Cassirer que todos ainda tomam o caminho que os mais antigos tiveram que abrir. A criancinha demora-se na fase da expressão emocional, até que suas palavras aos poucos adquiram significação intencional e passem a designar fixamente os objetos. Referir-se a objetos, estabelecer relacionamentos é uma conquista que, inesquecível aos pais, assinalar-se pela pergunta sempre repetida "por quê?" Naturalmente o que aflora mais tarde estava subjacente no passado, como no menino já está latente o jovem, a folha já aponta a florescência. Assim também nas fases mais elevadas não se perde totalmente o que foi superado. Não desapareceu, está "suspensão". Num momento de admiração pode escapar ao adulto uma palavra que registra um objeto como se o visse pela primeira vez, com a mesma alegria e originalidade própria da criança. E no ímpeto do afeto irrompe sem atentar para a significação o, "grito emotivo" que ainda não participa da modalidade da compreensão discursiva.

Ainda é de estranhar-se a seqüência lírico-épico-dramático em tal contexto? Há muito ficou claro que os gêneros referem-se a algo que não pertence somente à Literatura. Agora se nota nitidamente o que se processa. Os conceitos lírico, épico e dramático são termos da Ciência da Literatura para as virtualidades fundamentais da existência humana, e a Lírica, a Épica e a Dramática só existem porque os domínios do emocional, do figurativo e do lógico constituem a essência do homem quer como unidade, quer como sucessão, representada esta pela idade pueril, juventude e idade adulta. Isso autoriza-nos um esclarecimento. Cassirer interpreta o caminho do emocional para o figurativo e para o lógico como uma objetivação progressiva, em que só então se visualiza uma objetividade válida. A categoria do distanciamento incumbe-se de preparar-nos para esta objetividade. No modo de ser lírico ainda não existe distância entre sujeito e objeto. O eu escoa-se com o transitório. No épico, forma-se algo contraposto (Gegenüber) a uma perspectiva. No ato da contemplação fixam-se o objeto e ao mesmo tempo o eu que observa este objeto. Eu e o objeto ainda estão ligados nesse mostrar-se e olhar-se mútuo. Cada um provém e realiza-se no outro. No modo de ser dramático, entretanto, o objeto está como que orientado ad acta. O homem não observa, julga. A medida, o sentido, enfim a ordem que, sempre em contato com as coisas e os homens, revelou-se uma vez ao observador em sua peregrinação épica, desliga-se agora dos objetos e é apreendida e afirmada em si mesma, abstratamente, de modo que o novo adquire validade apenas em relação a este "pré-conceito". O projeto do mundo cristaliza-se. O mundo, o "se" espiritual, torna-se "absoluto", quer dizer "absolvido" e na absolvição válido puro e simplesmente. Desta altura o autor dramático abarca a vida em sua diversificação.

Sentir-mostrar-provar: nesse sentido cresce o distanciamento. Pensemos no caráter abstrato da concepção dramática da vida e por outro lado no íntimo, no indemonstrável da "disposição anímica" lírica, e assim não hesitemos mais em denominar espírito à essência dramática e alma à lírica como já aconteceu até então, sem que contudo tenhamos enfatizado os dois termos. Mas não podemos ver espírito e alma como qualidades ou faculdades que o homem possui. Também afastamos de ambos os conceitos toda interpretação teológica. O que chamamos alma não tem nada a ver com aquela parte imortal do homem que habita o corpo. O que denominamos espírito não é uma luz interior animada por Deus. Mas em ambos os casos trata-se de virtualidades fundamentais de ser, que não têm outra realidade senão o "como" do ente, ou seja dos objetos e estados cognoscíveis. Alma é a fluidez de uma

paisagem na recordação; espírito é a funcionalidade em que se configura um todo mais amplo.

Pode-se perguntar quem nos dá o direito de emprestarmos nova significação a palavras tão antigas e respeitáveis. Em pouco tempo mostraremos que as significações não são absolutamente novas, mas apenas selecionam determinados pontos dentre tudo que se chama há muito de "alma" e "espírito". Quando dizemos de alguém que tem espírito, referimo-nos à sua capacidade de relacionar elementos que, para outros, apresentam-se desligados. A pilhéria é um ato do espírito, um ato "indevido" em verdade, porque relaciona o que não tem objetivamente relação alguma. O espírito é frio. O que é gerado somente no espírito e não ao mesmo tempo na alma espalha claridade, mas não calor. Admira-se a realização do espírito; ama-se o encanto da alma. Um olhar, uma rima, uma voz provinda da alma, cria aquela simpatia irresistível, que foi minuciosamente descrita como o *estar-no-outro* lírico (pág. 59). Também nisso não nos afastamos do uso antigo da língua, em que a alma, a existência lírica, parece ter traços femininos cada vez mais nítidos; o espírito, a existência dramática, traços masculinos mais duros. No conhecido epigrama de Schiller:

"Por que o espírito vivo não pode revelar-se ao espírito?"

Se a alma *fala*, ah! já não é mais a *alma* que fala", tudo é concebido exatamente como no sentido até aqui exposto. Que a alma não pode falar sem eliminar a si própria fôra-nos explicado pela força dialética da linguagem elaborada (pág. 71), que nunca é meramente musical, sempre é ao mesmo tempo intencional, quer dizer, cria um confronto (Gegenüber). Mas Schiller não usa os termos espírito e alma como sinônimos? Isso quase não se pode deduzir de uma poesia tão concentrada. Não o espírito em si, mas o espírito vivo, é que não pode aparecer ao espírito. A vida, porém, quem a mantém é a alma. Ela é a plenitude da vida, sua dedução imediata, um tesouro de graças não adquirido, mas recebido como presente de uma mão cuja essência é desconhecida, que não pode ser denominada por nenhuma palavra da língua, Dessa plenitude da vida deve-se elevar o espírito pensante e espalhar sobre tudo que lhe é dado sua arguta clareza, como em Hölderlin, Júpiter eleva-se sobre o reino escuro de Saturno. Mas "ele não se envergonha do agradecimento". Se ele se imaginasse onipotente, se então, o manancial se esgotasse, não lhe restaria senão a lei morta, um projeto que já não abrigaria nada do projetado. Logo, estaria também ele exposto ao lôgro e ao erro. Schelling diz: "existe, em verdade, um equívoco rico em espírito, mas nenhum com alma".⁶⁸ Também aí os termos espírito e alma são usados em nosso sentido. A alma não se pode enganar, porque ela própria não toma posição mas constitui uma unidade com o curso dos acontecimentos. O espírito pode enganar-se porque seleciona o verdadeiro do sentir e do contemplar, e preserva-o em sinais, em palavras e na escrita. O lôgro e o engano consistem no emprego falso do sinal. O que possibilita esse erro é o distanciamento que o espírito toma-frente às coisas. Uma voz de advertência chama-o a si. O homem reconhece porque uma ânsia sem medidas arrasta-o para a mulher. Cada gesto de amor — o beijo, a renúncia à posição livre e altaneira, a afeição e a união, em que lhe sobrevêm um esquecimento de toda a vida objetiva e com isso de si próprio, para que ele de novo reconquiste esta vida em suas origens. — cada gesto testemunha quanto o espírito deve à alma. O mesmo ocorre ao recordarmos os primeiros dias da meninice, quando nosso espírito era sem forças, mas nossa alma por isto mesmo mais rica. Quem não pode mais criar a partir das profundezas de tal recordação, nem pôde em outros tempos vivenciar nenhum amor, empobrece e morre. Quem também fica apenas na recordação não consegue apreender-se a si mesmo, nem comunicar-se com outros; é um espírito abafado, dependente de poucos outros como ele, e insuficiente para as exigências de uma sociedade seguramente estabelecida. Uma sociedade só se afirma e se consolida graças ao espírito dramático, ao mundo compreendido em sua totalidade, em que cada pessoa sabe *o que* se passa, e onde já se imprimiram palavras de crença e leis de caráter obrigatório. O

⁶⁸ Schelling, *Obras*, editadas por Manfred Scferöter, Munique, 1927, pág. 361, vol. IV.

príncipe de Homburg conhece o caminho que leva do ser lírico ao dramático, da individualidade sonhadora ao "si" que sustenta um espírito coletivo. Se deixamos de lado as bases morais de sua problematização, Schiller também terá tentado expressar o mesmo nas "Cartas sobre a Educação Estética do Homem". A polaridade de pessoa e estado é descrita de tal modo, que qualquer um aí descobre rapidamente a relação entre dramático e lírico e consegue-se explicar fenomenologicamente uma doutrina kantiana. Assim como ninguém pode existir só como estado nem só como pessoa, como estado permaneceria obscuro, como pessoa, vazio, nenhum homem pode existir somente como espírito ou somente como alma, só masculino ou só feminino, dramático ou lírico. Como espírito-corre o risco de enrijecer-se, como alma poderá diluir-se. No dramático, ameaça-o a morte da destruição, o fracasso trágico de seu mundo. No lírico, ameaça-o a dissolução — ele não pode mais conter-se. Disso sabia muito bem Franz Baader, que denomina o desvanecer-se e o manter-se rijo de zonas extremas, nas quais nenhuma vida pode florescer.⁶⁹ Uma primazia do modo de ser lírico ou dramático é igualmente patológica, como o mostram Brentano de um lado, que como poeta e como homem parece diluir-se diante de nossos olhos, e Kleist do outro, cuja crueldade, rigor e dureza assombram-nos. O épico encontra-se numa posição intermediária. O fluir acaba, de firmar-se, a individualidade sempre idêntica descobre-se apenas. Não podemos dar a essa "sã" existência nenhum título corriqueiro, a não ser que a denominemos "corpo" (Körper) "materialidade" (Körperlichkeit) (de acordo com a pág. 88), mas não no sentido de um objeto, e, sim de um "como-ser" (veja pág. 156).

Tais esquemas são arriscados. Quem os idealiza, tem que estar ciente do que está propriamente a realizar. Eles não sub-dividem a natureza psíquica (Gemüt) do homem, como cabeça, tronco e membros dividem a figura humana. Mas num todo que vai imperceptivelmente de um extremo a outro, como o espectro de cores, registra-se esta ou aquela fase e diz-se então: assim ela se chama. Entretanto,

"... wenn wir unterschieden haben,
Dann müssen wir lebendige Gaben
Dem Abgesonderten wieder verleihn
Und uns eins Folge-Lebens erfreun"⁷⁰ *

A passagem do fluido ao consistente poderia também *ser* denominada por quatro nomes diferentes, ao invés de três. E também seria bem viável pensar-se que um sueco, um russo, um espanhol, um turco que partem de outras experiências, dividam o mesmo todo de outra maneira — como a palavra grega chlorós, do espectro de cores, destaca uma parte que vai mais ou menos da metade do nosso verde à metade do nosso amarelo.

A esta altura, a divisão tripartida lírico-épico-dramático ganha finalmente uma dignidade toda peculiar, pois se conclui que ela se fundamenta no tempo tridimensional. No fluir do lírico, ouve-se a corrente da transitoriedade que flui ininterruptamente, de tal modo que, segundo Heráclito, ninguém se banha duas vezes no mesmo rio. Recordando, o homem emerge do presente e mergulha na corrente, deixando levar-se pelas ondas que passam. Não há parar. Arrastam-no:

"Hielte diesen frühen Segen
Ach, nur Eine Stunde fest!
Aber vollen Blütenregen
"Schüttelt schon der laue West.
Soll ich mich dès Grünen freuen, Dem ich Schatten erst verdankt?"

⁶⁹ Franz Baader, Obras *Completas*, Leipzig, 1851-60, vol. III. pág. 269 e segs.

⁷⁰ Goethe, Obras *Completas*, Edição Insel, vol. XV, pág. 283.

* "... quando já distinguimos, / temos então que dotes vivos / ao distinto de novo emprestar, / e alegrarmo-nos de uma vida logicamente encadeada",

Bald wird Sturm auch das zerstreuen, Wenn es falb im Herbits geschwankt.

Willst du nach den Früchten greifen,
Eilig nimm dein Teil davon!
Diese fangen an zu reifen,
Und die andern keimen schon;
Gleich mit jedem Regengusse
Andert sich dein holdes Tal,
Ach, und in demselben Flusse
Schwimmst du nicht zum zweitenmal" ⁷¹ *

Ainda quando, observando-se de fora, pareça ocorrer recordarmos "o mesmo" de novo, na disposição lírica já não será o mesmo. O jovem recorda-se da meninice de modo diferente' do adulto e do ancião. Não há aqui identidade possível:

"Du nun selbst! Was felsenfeste
Sich vor dir hervorgetan,
Mauren siehst du, siehst Paläste
Stets mit andern Augen an. Weggeschwunden ist die Lippe,
Die im Kusse sonst genas,
Jener Fuss, der an der Klippe,
Sich mit Gensenfrenche mass.
Jene Hand, die gern und milde
Sich bewegte, wohlzutun,
Das gegliederte Gebilde,
Alles ist ein andres nun.
Und was sich an jener Stelle
Nun mit deinem Namen nennt,
Kam herbei wie eine Welle,
Und só eilt's zum Element" *

A última estrofe, porém,
"Lass den Anfang mit dem Ende sich in Eins zusammenziehn! Schneller als die
Gegenstände

Selber dich vorüberfliehn!
Danke, dass die Gunst der Musen Unvergänglichliches verheisst,
Den Gehalt in deinem Busen
Und die Form in deinem Geist". **

O "conteúdo no peito" ("Gehalt im Busen"), que Goethe considerava já uma expressão consagrada, não gostaríamos ainda de distinguir do transitório. Na "forma no espírito" ("Form im Geist"), entretanto, que empresta uma permanência ao transitório, reconhecemos a realidade épica, que registra as coisas como tais e as entrega à memória, dizendo: assim elas

⁷¹ Goethe, op. cit. vol. XIV, pág. 490.

* "Se esta bem-aventurança tão súbita / durasse uma hora ao menos! / Mas já qual chuva de flores / agita-se ao tépido vento. / Devo alegrar-me com o verde, / ao qual agradeço as sombras? / em breve a tempestade o destruirá / já amarelado, no outono, a balouçar. //

Queres colher os frutos, / tira logo tua parte / uns a madurar começam / os outros a germinar / a cada queda de chuva / outra é a face do vale / e no mesmo rio, ah / não nadarás segunda vez. /

** "Agora mesmo tu, outrora / rocha plantada a tua frente, / vês muros e palácios / sempre com olhos novos; / longe e perdido está o lábio / que antes com o beijo era prazer / e aquele pé que saltava / na rocha qual fresca camurça. //

Aquela mão terna e prestável / a agir e fazer bem / todo o ser e sua forma / é agora de outro modo / e o que em seu lugar / conserva agora teu nome / veio célere como ondas / e apressa-se para o elemento.

** "Deixa início e último fim / unirem-se juntos em um só! Mais rápido que os objetos / deixa-te passar também; / agradece o favor das musas / que te promete o imortal; / em teu peito, o conteúdo / e em teu espírito, a forma. /

são constituídas. Então o homem observa, plantado na margem do presente, a corrente do passageiro. E já que indicamos a "forma", algo corpóreo, como própria do épico, diremos que o "espírito" examina a vida já assim configurada com vistas à realização do plano último. Ele faz a pergunta: com que finalidade? Em outras palavras a existência lírica recorda, a épica torna presente, a dramática projeta. A essa altura os termos, recordar, tornar presente e projetar devem estar bem definidos. Mas como ousamos agora a interpretação temporal, que sempre conduz a enganos, nenhuma explicação faz-se supérflua.

O poeta lírico, já ficou dito (pág. 59), pode recordar fenômenos presentes, passados, e mesmo futuros. Ao contrário, agora, o recordar recebe evidente conotação pretérita. Mas nisso não vai uma contradição. Quando dizemos que o poeta lírico é capaz de recordar presente, passado e futuro, tomamos já as dimensões como tempo tornado presente, como sucede quando olhamos um mostrador de relógio e um calendário com as folhas ainda por destacar. Mas a recordação lírica é uma volta ao seio materno, no sentido de que tudo ressurgue naquele estado pretérito do qual emergimos. Em si, não há na recordação tempo algum; ela se esgota no momentâneo. Entretanto, da perspectiva do presente, recordação é o passado pura e simplesmente. Que isso não é apenas teoria, comprova-o o sentimento de "afundar-se" nas origens, que sobrevêm ao que recorda, mesmo quando ele recorda algo futuro, coma aquele lírico dolente, na "Repetição" ("Wiederholung") de Kierkegaard.⁷² Ele está no modo de ser que existiu desde sempre antes de surgir um presente, e com tudo o que o completa encontra-se ele de volta a essa existência anterior de modo que a próxima torna-se com ele uma unidade sem diferenciação, pois nela ele se perdeu e perdeu qualquer orientação temporal.

O que o poeta lírico recorda, o épico torna presente. Isso quer dizer que para ele a vida, como quer que esteja datada, está aí defronte. Quer narre o pecado de Adão e Eva ou o Juízo Final, o épico traz tudo para diante de nossos olhos, como se estivesse vendo com os seus. Não dizemos portanto que ele se restringe ao que acontece agora. Isso ocorre quando ele resolve uma vez descrever seu próprio tempo, como Goethe no "Hermano e Dorotéia". Mas sem dúvida alguma, ele *configura* o presente e fundamenta a vida tornada presente, mostrando de onde ela procede. Sua arte é a mais fácil de compreendermos, porque nossa existência cotidiana move-se quase sempre por vias épicas. Nós também tornamos comumente o passado presente e delineamo-nos, tornando presente o futuro. Tal modo de proceder em relação ao futuro não tem, porém, nada que ver com a existência dramática. Aqui deveríamos dizer:

O que o autor épico torna presente, o dramático projeta. Este vive tão pouco "no" futuro como o épico "no" presente. Sua existência dirige-se, tensiona-se em relação ao que virá a ser. O que será a sua saída, o que vai interessar no fim, é que. ele grava de antemão nos olhos. Na poesia problemática de antemão está claro o que lhe vai interessar; na patética, ele ainda seleciona e procura no escuro o objetivo. Mas aqui e lá, move-se do mesmo modo num futuro pressuposto. Nesse pressupor é que se baseia o julgamento. Só posso julgar, quando examino algo com vistas a uma ordem pré-estabelecida. A expressão "com vistas a..." resume todas as possibilidades de atitude dramática, desde aquela que simplesmente pergunta por uma resposta, àquela outra que se esforça apaixonadamente por encontrá-la.

O poeta lírico, o épico e o dramático, portanto, ocupam-se do mesmo ente, da corrente do transitório e insondável. Mas cada um o aprende diferentemente. Os três diferentes modos de compreensão baseiam-se no "tempo originário". Este tempo é o ser do homem e o ser do ente que o homem, como essência catalizadora, "deixa ser". Assim, a Poética desemboca no problema de "Ser e Tempo" de Martin Heidegger problema que foi amadurecendo nos ensaios "Da Essência do Fundamento", "Kant e o Problema da Metafísica", "Da Essência da Verdade", e nos escritos sobre Hölderlin. Em nenhum desses encontramos qualquer

⁷² Kierkegaard, *Obras Completas*, 2.^a ed., Iena, 1909, vol III, pág. 122 e segs

referência aos gêneros literários. Mas como os conceitos de gênero revelaram-se termos da Ciência da Literatura para virtualidades da existência humana, não nos podemos mais surpreender quando algo tão geral como uma pesquisa sobre "Existência e Temporalidade" nos leva a eles. No capítulo de "Ser e Tempo" com aquele título diz-se: "compreender, entendido em seu sentido originariamente existencial, quer dizer: ser projetando-se para um poder-ser, em' virtude do qual existe em algum tempo a existência".⁷³

A compreensão no sentido de um fato existencial fundamental, manifesta-se poeticamente no estilo dramático.

"A disposição baseia-se, primariamente, no "passado-presente..." o caráter básico existencial do humor é um retornar a."⁷⁴

A disposição, ou o humor, manifesta-se poeticamente no estado lírico.

"Como o futuro possibilita primariamente a compreensão, e o passado-presente a disposição, assim o terceiro momento estrutural constitutivo da preocupação, a decadência, tem seu; sentido existencial no presente".⁷⁵ "Esquecimento", "Curiosidade", ambos em significação bem definida, incluem-se aqui.

A decadência corresponde ao estilo épico.

Projeto, disposição e decadência constituem juntos a "preocupação" com que se denomina em "Ser e Tempo" o ser do homem como tempo.

Esse pouco basta como referência. Não teria sentido querer recapitular toda a Ontologia de Heidegger. Seria talvez até contraproducente, já que "Ser e Tempo", pelo menos na maneira de expressão ainda está muito denso de um rigor sombrio (já sensível no conceito "decadência"), que não parece muito apropriado para incentivar nossos esforços de elaborar] a essência da Poesia. Os ensaios posteriores, entretanto, mais amplos, mais claros e mais abertos detêm-se conscientemente em análises do tempo, apesar de tomarem o pensamento básico ser — tempo como pressuposto. Assim nossa primeira tarefa seria apropriar-nos das conquistas já feitas por "Ser e Tempo", de início no espírito dos ensaios sobre Hölderlin e da "Essência da Verdade", e só então palmilhar a ponte que conduz da pesquisa ontológica à Estética. Mas quem quiser penetrar no âmago da Poesia, e por isso parte da vivência de sua quantidade estonteante de obras, e somente "em meio ao caminho chega à idéia" (Goethe), vai sentir-se atraído a relegar este trabalho ao silêncio, para falar apenas do que lhe toca o coração. A Poética com isso não perde coisa alguma. Pois se ela, embora continuamente de referência à idéia do tempo originário, tenta desenvolver os três gêneros poéticos a partir da coisa mesma, terá também que convencer de imediato, e nenhuma filosofia conseguiria "de fora" assegurar um resultado que não estivesse fundamentado empiricamente. Contudo, sentimo-nos fortalecidos, quando a Poética ratifica a Ontologia, a Ontologia ratifica a Poética. Gostaríamos de poder esperar ter elaborado um setor daquela ciência exata da existência que a Ontologia anuncia. Esperança bem mais tentadora, quando o tempo — e não por Heidegger primeiramente — foi elevado ao primeiro plano do pensar filosófico. Desde a; Estética Transcendental de Kant que o problema não mais deixou de ser aventado. A Filosofia do Idealismo gira em torno dele mais ou menos conscientemente. Kierkegaard e Nietzsche sentem-se levados a ele de um modo todo peculiar. Bergson consegue um grande passo, que vai provocar refutação ou aprovação de pesquisadores mais jovens, como Minkowski⁷⁶ e Gaston Bachelard⁷⁷. As *Preleções sobre a fenomenologia da Consciência Interna do Tempo*⁷⁸ de Husserl atacam com o método fenomenológico a "antiquíssima encruzilhada da Psicologia

⁷³ op. cit., pág. 336.

⁷⁴ op. cit., pág. 340.

⁷⁵ op. cit. pág. 346.

⁷⁶ E. Minkowski *Le temps vécu*, Paris, 1936.

⁷⁷ G. Bachelard: *La dialectique de la durée*, Paris, 1936.

⁷⁸ Editado por M. Heidegger, Halle, pág. 1928.

Descritiva e da Teoria do Conhecimento". Muitos outros nomes teríamos ainda que lembrar. A questão diversifica-se cada vez mais e põe a descoberto, à proporção que se avoluma, sua gravidade e enigmaticidade. Em particular apresenta-se a dificuldade de abordar o tempo como "consciência interna do tempo" ou como "forma da sensibilidade" com meios lingüísticos. Os três conceitos passado, presente e futuro não satisfazem de modo algum, já que, evidentemente, encerram um preconceito generalizado sobre o tempo. Contra o preconceito apoiado na linguagem, ter-se-á que adquirir passo a passo novos conhecimentos, provocando desprazeres a um vasto público.

Contudo, o tempo continua ainda a ser compreendido entre outras coisas como fenômeno. Somente Martin Heidegger ousou suspeitar nele o ser em si, e dedica a esta única idéia toda sua Filosofia da Existência. Sua obra ainda não está concluída. Parece que a ele próprio abriu-se durante seu trabalho em "Ser e Tempo" um horizonte mais amplo, no qual os conhecimentos já alcançados se modificam e crescem em significação. Por isso não nos seria aconselhável aceitar alguns de seus resultados isolados ou agrupar-nos temerosamente à sua linguagem ainda não estabelecida em definitivo e muitas vezes até arbitrária. Mais essencial que qualquer resultado é a força da própria questão. Como em sua época a pergunta de Kant: "Como são possíveis juízos sintéticos a priori?" abriu uma nova etapa às Ciências do Espírito, assim também deveria ser inerente à torça de formação da História a questão do ser como tempo. Um destino cujo sentido não podemos avaliar decidirá se a questão vai conseguir impor-se ou não. A questão levantada por Heidegger faculta-nos hoje, sem dúvida, uma nova abordagem da tradição espiritual. Fenômenos aparentemente contraditórios esclarecem-se de um mesmo modo, quando relacionados ao tempo. A ciência do espírito não é mais, como para Schopenhauer, um hospício em que ninguém quer ouvir os outros e ninguém entende a palavra do outro. Mas evidencia-se que os mais altos expoentes no fundo dizem a mesma coisa.

Em particular a "obsessão do Idealismo Alemão", o número três e o compasso ternário, adquirem sua legitimação a partir do tempo. Expusemos as dimensões, ou como diríamos com Heidegger, as três "Extasen" do tempo na divisão tripartida dos gêneros poéticos. Não rios pode escapar que o número três na Estética impõe-se também em outros contextos. Distinguimos três espécies de ridículo: a "tirada espirituosa", a comicidade e o humor. É fácil suspeitar que o humor seja o Ridículo-Lírico, a comicidade, o Ridículo-Épico e a tirada espirituosa, o Ridículo-Dramático. Da mesma maneira compreenderíamos as três divisões: Música, Artes Plástica e Poesia. A estética de Hegel e a de Vischer traçam paralelos semelhantes sem perceber a verdadeira razão de sua possibilidade, o império do tempo puro.

Aqui faz-se necessária uma advertência: nada seria mais prejudicial que um jogo leviano com os conceitos temporais, e nada produz aquele que tenta transplantar sem mais estudos os resultados de uma pesquisa determinada. Somente o conhecimento mais radical do fato merece uma exposição científica. Entretanto como princípio heurístico ao qual nenhum pesquisador pode furtar-se totalmente, por mais que se julgue livre de todo pressuposto, a interpretação temporal poderia sempre afirmar-se.

Mas mesmo ela não é nenhum arcano que possa assegurar de antemão resultados positivos a todos que a dominam. Muito ao contrário. Como a dialética de Hegel, o método só pode ser nocivo quando não participa estreitamente do sentimento espontâneo pelos valores artísticos. Já vimos que o espírito dramático não se afirma quando falta a base épica e conseqüentemente a profundidade insondável do lírico. Assim também deixa de ser válido qualquer juízo científico que proceda diretamente de conceitos rígidos, ao invés de ir esclarecendo-se aos poucos de sua obscura intimidade. Em outras palavras: o especialista que não se conserva ao mesmo tempo amador, torna-se vaidoso e toda sua opinião é fadada a falhar. Mas o amor ninguém pode desejar nem aprender, muito menos o amor feliz, fonte originária da vida.

No campo específico da Ciência da Poesia, teremos que ainda limitar a amplitude de nossos resultados. Estamos convencidos de ter descoberto o fundamento da Lírica, Épica e Dramática. A casualidade da aparência exterior de uma poesia, se ela se apresenta como conto ou epigrama, balada, hino ou ode, deixá-los agora de lado completamente, e procuraríamos esclarecer-nos acerca do fenômeno lírico, épico e dramático. Se os conceitos foram explicados corretamente do ponto de vista do uso da língua, surgirá sem dúvida uma relação com a Lírica, a Epopéia e o Drama. Assim é que encontramos o mais puro estilo lírico em canções, o mais puro estilo épico nas epopéias homéricas, enquanto que o palco, próprio a diversas finalidades, foi de início compreendido como consequência do estilo dramático. Do ponto de vista da língua alemã, não se apresentariam aqui quaisquer dificuldades. É verdade que existem também dramaturgos alemães que não apresentam qualquer traço dramático. Mas estes quase não são tomados em consideração ao lado dos grandes clássicos do teatro. Do mesmo modo, existem numerosas poesias alemães que não são absolutamente líricas. Apesar disso, a canção lírica habita o âmago do que se qualifica lírico. Em inglês e nas línguas românicas, por sua vez, tudo tem outra configuração. O inglês não compreenderá que Shakespeare não seja considerado, sem sombra de dúvida, como poeta dramático. O italiano quando pronuncia a palavra "Lírica", pensa nos "Canzoniere" de Petrarca. Para nós alemães, porém, a obra de Pétrarca não é absolutamente o protótipo do estilo lírico.

Tais diferenças são exaustivas e quase não poderão ser eliminadas. Contudo, bem observado, apresenta-se aqui apenas um problema técnico como se dá sempre quando homens de línguas diversas começam a conversar entre si. Se pudermos comunicar ao inglês qual o nosso conceito dos gêneros, ele aceitará talvez uma interpretação da obra teatral de Shakespeare segundo nossos critérios. E não excluíamos que com isso se pudesse abordar muitas coisas que até então não foram aventadas. Tampouco teríamos dúvida em interpretar Calderón e Lope de Vega do ponto de vista temporal. E enfim, somente depois de postas em prática, poderíamos aquilatar a viabilidade e a força desta idéia.

Mas existem outros poetas em relação aos quais uma tentativa desse gênero parece excluir-se de antemão. Cito aqui o nome de Horácio. Qualquer um é livre de interpretar a ode horaciana segundo o critério do tempo. Provavelmente evidenciaríamos — o que também é válido para as odes de Hölderlin — que estamos diante de uma estrutura que, segundo nossos conceitos, apresenta grande tensão entre o estilo lírico e o patético. Mas o que lucraríamos com isso? Se afirmamos o mesmo com relação às odes de Hölderlin, então sim, aclaram-se por si mesmos os grandes relacionamentos lógicos: o elemento lírico pertence aos domínios da natureza íntima, o patético aos domínios da arte que livra o poeta de desvanecer-se numa espécie de esquecimento próprio e o impele a evocar em seu mundo o espírito vivo, Hölderlin vive entre arte e natureza e interpreta este *entre* no sentido de tempo intermediário, que Kant e Fichte descrevem como destino do homem moderno. Sua ode orienta-se segundo um espírito que não reconhece nenhum presente e que dirige o olhar do passado ao futuro e de novo de volta ao passado. Quem quisesse afirmar o mesmo de Horácio, erraria profundamente, pois a métrica das odes nas línguas antigas tem sem dúvida um sentido todo diverso do alemão. Não sabemos como se comporta o poeta frente às regras métricas rígidas, não sabemos se por exemplo uma estrofe alcaica, como se dá em Hölderlin ora está determinada por uma organização inexorável, ora sustenta espontaneamente a "disposição anímica". Além disso, as medidas horacianas não se baseiam absolutamente na "essência", no "espírito" ou na "alma" do poeta. Horácio compõe à maneira de Alceu, Safo, Anacreonte e Asclepiades. Também versifica à maneira grega na construção da frase e escolha dos motivos, e o encanto de sua poesia deve-se à liberdade criadora e ao poder soberano de reproduzir gestos e tons que lhe são estranhos e de movimentar-se dentro de um mundo artístico, conservando, entretanto, sua alma fora desse mesmo mundo. Quem quer interpretar

Horácio, tem que atentar para esse particular. Qualquer outra interpretação conduzirá a resultados falsos. Se isso se justifica para todo Horácio ou apenas para partes de sua obra, não precisamos examinar aqui, desde que o trouxemos apenas a título de ilustração.

O exemplo se presta para domínios inteiros de uma poesia que pode ser facilmente negligenciada pelo historiador da literatura alemã formado segundo Goethe, ou que, vista por este mesmo historiador, pode não ser apreciada à altura, mas que em domínios da literatura universal, principalmente dos povos românicos, adquire tão elevada importância e papel histórico tão relevante, que qualquer um que a menospreze está apenas a dar mostras dos estreitos limites de sua formação ou de sua visão literária. Então essa formação esteve sempre tão nitidamente afastada da "originária"? Basta-me apenas citar Mörike ou o "Divã Ocidental e Oriental" de Goethe para lembrarmos-nos com que frequência, mesmo na época de Goethe, a reminiscência e o jogo artístico participam da essência e do valor de uma poesia. Para compreender-se tais características, a Poética fundamental não é o instrumento apropriado, pois já que esta poética assenta a criação no tempo puro como no ser do homem, ela se presta diretamente apenas àquelas obras que foram criadas do fundo mesmo desse modo de ser originário. Diretamente, convém insistir, pois indiretamente pode-se achar daqui também um acesso ao artístico puro. Mas para isto faz-se necessário uma intuição histórica, um sentido das nuances artísticas, que uma pesquisa sistemática pode orientar, mas nunca despertar. Frise-se aqui que a Poética fundamental apenas prepara a pesquisa histórica; como propedêutica ela permanecerá sempre deficiente.

E ainda um último comentário. Há pouco trouxemos a expressão "valor". Contudo, até então, abtivemo-nos de falar do valor de uma obra poética. Uma Poética como a nossa não pode fundamentar nenhuma valoração estética. Pode-se registrar isso como sensível desvantagem, ou como vantagem, depende. É uma vantagem, se qualquer valoração for apenas possível, partindo-se de uma situação histórica definida. Uma desvantagem, ao contrário, se existe, como somos obrigados a crer, uma ordem absoluta de classificação dos valores. O que julgamos, e que a pesquisa científica pode asseverar, escapa ainda à uma comprovação. Esta questão fica assim em aberto.

EPÍLOGO

Os "Conceitos Fundamentais da Poética" provocaram tantos mal-entendidos, o público parece tão pouco preparado para livrar-se dos conceitos da Poética tradicional, que na segunda edição faz-se mister aparecer um epílogo esclarecedor. Escolho com este fim o texto de algumas preleções feitas na primavera de 1948, em Oxford.

A palavra "Poética" é de origem grega e abrevia a expressão *poietikè téchne*. Quando imaginamos que isso significa "a arte de poetar", que Horácio reproduz a palavra grega com "art poética", Boileau emprega "art poétique" e finalmente Gottsched aparata seu muito combatido livro com o título "Critische Dichtkunst", criamos a impressão de que se trata apenas de uma instrução prática que tem para o poeta o mesmo efeito que o ensinamento do contraponto ou da harmonia para o compositor. Realmente Aristóteles diz já na primeira frase de seu ensaio que ele pretende falar sobre o modo como se compõe uma história, para a poesia deve ser bela. E Gottsched ainda se exprime mais claramente: seu livro, ele explica, torna iniciantes aptos a compor poesia da maneira irrepreensível.

Uma poesia vale como irrepreensível, quando corresponde a modelos existentes. Há modelos de vários tipos. O poeta pode imitar Homero, Píndaro, Sófocles ou Menandro. Assim, o ensinamento prático pressupõe um conhecimento de todas as possibilidades da criação poética. A Poética tem que fazer um inventário, reunir e ordenar os modelos e dar uma visão de conjunto. A divisão da Poesia apresenta-se como segundo problema. Mas ainda se precisa acrescentar um terceiro ponto. Como na Ética antiga, toda ação virtuosa pressupõe

um conhecimento exato da essência da virtude, assim também o antigo ensinamento da arte da poesia, de toda a poética que se apóia na antiga poietikè téchne, pressupõe o conhecimento da essência da poesia, se possível em sentido geral. Por conseguinte, a Poética ensina em que consiste a essência da poesia; ordena os modelos existentes e com isso cria o problema do gênero; orienta os inexperientes que pretendem ocupar-se com a atividade poética.

Até Gottsched, podemos dizer, os três problemas eram ainda um só. Praxis não é possível sem conhecimento teórico profundo, e o profundo conhecimento teórico possibilita, ou ao menos facilita, o exercício. Que se fale paralelamente também em um "ingenium", uma theia mania, a "loucura divina", e esteja-se pronto a reconhecer a "inspiração", isso deve arazoar as afirmações de muitos poetas sobre suas próprias criações, mas não perturba seriamente a unidade temática da poética. Somente depois de Gottsched é que começa a abalar-se na Ciência da Poesia a crença no ensinamento. Ainda se continua, aliás, considerando possível uma Ciência da Poesia. Justamente a téchne contudo, que pertence originariamente ao título "Poética", desaparece. Em particular o autor lírico não espera nada da teoria. O autor dramático é que ainda se impõe aprender sua arte e apropriar-se de uma mestria consciente. Entretanto, também ele está convencido de que tal comportamento não o auxilia absolutamente, se ele não for um poeta de nascença.

Essa dúvida sobre o ensinamento e aprendizagem da poesia serve como expressão de conhecimento verdadeiro e de veneração por seu segredo. Relaciona-se com isso que agora, principalmente no Idealismo alemão, a "rainha da sabedoria", a Filosofia, apropria-se do ensinamento da essência da Poesia. Quando a Poesia não é mais, como ainda para Gottsched, imitação da natureza e dos modelos existentes, e sim uma atividade criadora, e não exprime um ser derivado, e sim o mais puro ser do homem, somente o modo de pensar mais fundamental é adequado a este objeto.

Depois de Hegel, entretanto, a Metafísica entra em descrédito. E como desconfiam dela, desconfiam de todos os problemas sobre a "essência" e gostariam de prender-se exclusivamente ao "dado". Assim é que a Poética satisfaz-se há algum tempo em reunir o material, dividi-lo e descrever os gêneros. Hoje apresenta-se em geral como ensinamento das modalidades, das possibilidades distintas da Poesia. Quem anuncia uma Poética, promete tratar de tais coisas.

A tarefa parece não oferecer dúvida. Pergunta-se, porém, se ela pode livrar-se simplesmente dos outros problemas com os quais ligava-se antes, e ser abordada separadamente, e se o conceito do modelo, que se pensa afastar, não continua entretanto aluando, e causando a mais desagradável atrapalhação. Imaginemos que a Poética se esforce por definir o gênero lírico. Este lírico, na opinião geral, são poesias, e poesias de pequena extensão. Pois também uma epopéia é uma poesia e no entanto não pode ser considerada lírica. Assim, poesias de pequena extensão, canções, odes, hinos, sonetos, epigramas, etc. compõem o gênero lírico. C.F. Meyer escreveu, por exemplo, tais poesias. Segundo opinião geral, contudo, suas poesias são menos líricas que, por exemplo, as canções de Eichendorff. Qual a solução? Ao gênero dramático, diz-se, pertencem as obras teatrais. O que é escrito para o palco, o consenso lingüístico denomina drama. Quantos e quantos dramaturgos, entretanto, têm que ouvir a crítica afirmar que sua obra infelizmente não é essencialmente dramática? Que sentido fazem tais declarações? Uma obra teatral, um drama portanto, é considerado não-dramático. Sobre uma poesia, um trecho lírico, o leitor afirma que não é lírica. Isso pressupõe evidentemente que existe algum modelo segundo o qual se mede uma obra teatral e um outro segundo o qual se mede um trecho lírico. Inequivocamente é este o caso na seguinte frase, que extraio de uma publicação de poucos anos:

"Um drama é tão mais perfeito quanto mais drama é, uma composição épica, quanto mais caráter épico tenha, uma lírica quanto mais caráter lírico".⁷⁹

⁷⁹ Leonhard Beriger, *A Valoração Literária*, Halle, pág. 1938.

Um drama só pode ser mais drama, quando corresponde mais a dramas-modelos, e uma composição lírica, só pode ser mais lírica se aproxima-se mais de uma lírica considerada modelo. Contra tal julgamento, entretanto, investe o leitor e mais ainda o próprio poeta, alegando o direito à originalidade, àquele conceito que justamente a crença nos modelos abalara. Recuso-me terminantemente a deixar-me abalar em minha admiração pela Lírica de C.F. Meyer um mínimo que seja por causa de uma idéia da Lírica. Estou desde já pronto a reconhecer o "Florian Geyer" de Gerhart Hauptmann como uma peça teatral de alto nível, embora veja que ela não é propriamente o que se chama de "dramático".

Se a Poética quer respeitar tal sentimento, vê-se mais uma vez frente ao problema de diferenciar gênero e modelos, e de não prejudicar a liberdade do poeta, ao delimitar os gêneros separadamente. Então procura auxiliar-se, aumentando os gêneros a seu bem prazer. Louva a criação de Hofmannsthal e fala em "drama lírico". Romances em forma epistolar do tipo "Werther" e "Hyperion" considera como épica-lírica em prosa. Assim prossegue, até acreditar ter feito justiça a todas as manifestações poéticas. Traz a nós um esquema em leque, como Julius Petersen em sua "Ciência da Poesia"⁸⁰ uma roda, em que do eixo, a "poesia originária", partem três grossos raios, escritos "Épica" "Lírica" e "Drama", e em que todos os gêneros mistos aparecem ordenados entre os raios: o monodrama e a poesia monologada por exemplo, entre Drama e Épica; a oração, entre Épica e Lírica. A idéia não é que se possa pôr uma etiqueta em cada composição poética existente. Por exemplo o "Werther" é considerado na primeira parte como "romance lírico", colocando-se portanto entre Épica e Lírica, e na segunda aproxima-se da "narração dramática em primeira pessoa" e se desloca para a faixa entre a Épica e o Drama. Canção em diálogo, como "Der Edelknabe und die Mullerin" ("O Fidalgo e a Moleira") de Goethe, reúne elementos de balada, drama e lírica. As combinações não chegam a ser ilimitadas, mas são imprevisíveis. O esquema prova no fundo apenas que todas as manifestações se podem combinar entre si. É verdade que os três raios "Épica", "Lírica" e "Drama" distanciam-se longamente do eixo como gêneros fundamentais. Mas continua totalmente sem explicação a razão porque eles são tomados como gêneros fundamentais. Será porque eles são "simples" e os outros gêneros são "mistos"?

Poderia ser diferente. Não se compreende porque uma epopéia deve ser mais simples que uma oração, que aparece entre Épica e Lírica, ou um drama mais simples que a balada que se coloca entre Drama e Épica? Por que o drama, por exemplo, não aparece como uma combinação de Épica e Lírica, o que corresponde à doutrina antiga? E assim eu poderia prosseguir. Basta, já que ficou certo que a roda que Petersen constrói se deixaria substituir por um índice de formas poéticas, porém um índice que deixa no fim ainda algumas folhas vazias. Pois quem pode garantir que novos poetas não inventem novas formas? A situação parece insolúvel. Petersen livrou-se do perigo de falar em modelos. Com isso, porém, o princípio de sua divisão torna-se uma quimera.

A este ponto já é compreensível se uma pesquisa histórica refuta toda e qualquer Poética e limita-se, como se diz "sem pressupostos" à interpretação de cada obra. Antes de resolver-me a isso entretanto, sinto a necessidade de esclarecer uma certa confusão de conceitos, que ainda parece existir aqui. Formamos do substantivo "drama", o adjetivo "dramático". Dizer que um drama é dramático é evidentemente uma tautologia. Um drama é uma peça teatral. Toda peça teatral é dramática? Ainda se diria aqui: não! existem conhecidos "dramas líricos". Bertolt Brecht toma a si a criação do "drama épico". E o que se dá com a epopéia? Denomina-se epopéia uma longa narrativa em versos. Toda longa narrativa em versos é épica? Não! existem algumas que tendemos a chamar de líricas, como por exemplo o "Julian" do Eichendorff. Por outro lado chamamos também o romance de obra épica, embora ele não seja nenhuma -narrativa em versos e também nenhuma epopéia propriamente. Aqui há uma situação de impasse. Uma epopéia é uma narrativa em versos. Nem toda narrativa em versos

⁸⁰ J. Petersen, *A Ciência da Criação*, Berlim, 1939 pág. 124.

é épica. Um romance não é uma narrativa em versos, portanto não é uma epopéia, mas é ainda assim uma obra épica. Não é mais clara a situação da Lírica. Poesias são líricas, mas há poesia que não são líricas. Os epigramas, por exemplo, são agrupados na Lírica e costumam fazer parte de há muito tempo de antologias líricas. Mas ninguém pensa em chamar os magistras epigramas clássicos escritos por Schiller de líricos.

Uma confusão babilônica! exponho-a aqui como ela é, mas de modo drástico, porque costumam acusar minha tentativa de uma Poética justamente de fazer do uso lingüístico uma confusão. Não há aí mais nada a confundir. Os conceitos é que aí estão inteiramente desordenados, como restos da antiga Poética que perdeu seu alicerce. A ciência, entretanto, clama por clareza e ordem, ao menos até conseguir dizer o que significa uma palavra de que ela é obrigada a servir-se. Se o emprego da língua é múltiplo, e a ciência exige clareza inequívoca, ela apenas não poderá ser por demais melindrosa no que diga respeito à língua. Ela exigirá de conceitos vacilantes uma atitude retilínea; aqueles que admiram o furta-côr devem também reconhecer as cores. Além do mais, sua arbitrariedade também em questão terminológica é considerada odiosa. A ciência não diz "vermelho" onde todos dizem "verde", nem "marrom", onde todos dizem "lilás". O que *ela* chama de "lírico" todos têm que também considerar lírico, mesmo que ela não chame de lírico tudo que muitos estão acostumados a chamar.

Se observarmos minuciosamente, aquela confusão de conceitos dissipa-se com facilidade. Os *substantivos* Épica, Lírica, e Drama são usados em geral como terminologia para o ramo a que pertence uma obra poética considerada, globalmente, segundo características formais determinadas. A *Iliada* é uma narração em versos ou, como Petersen diz, um "relato monologado de uma ação". Assim ela enquadra-se dentro do ramo "Épica". A "Mondnacht" de Eichendorff é um poema, ou como diz Petersen, uma "exposição em monólogo de um estado. Portanto enquadra-se no ramo chamado "Lírica". No mesmo ramo, porém, coloco também os poemas de C. F. Meyer, pois aqui não me preocupo sobre como são compostos os poemas, se são mais ou menos impregnados de uma atmosfera anímica e musical. São poemas, e isso basta. São rubricados como Lírica.

Diferente a conotação dos *adjetivos* lírico, épico, dramático. Um trecho lírico não é apenas qualquer poema, qualquer exposição em monólogo de um estado. Mas fica nitidamente expresso que *esta* exposição em monólogo de um estado seja lírica, ao contrário de outras que não o são tão nitidamente. Um juízo de valor não precisa estar ligado a essas caracterizações. O exemplo de C.F. Meyer faz-nos acreditar antes que a questão do valor não tem nada que ver diretamente com estes problemas. Por outro lado existem "dramas líricos", portanto criações que como peças teatrais pertencem ao ramo "drama", mas que, entretanto, são "líricas". O que querem dizer esses adjetivos? Eles não se comportam em relação aos substantivos como os qualificativos "férreo" e "áureo" em relação aos substantivos "ferro" e "ouro", mas como o adjetivo humano comporta-se frente a "homem". O homem enquadra-se na rubrica definida dos animais vertebrados superiores ou, do ponto de vista teológico, na rubrica entre "animal" e "anjo". Mas nem todo homem é humano. "Humano" pode significar uma virtude ou uma fraqueza do homem. De qualquer modo, com isso está expresso um traço definido, uma essência da qual o homem pode participar mas não tem que participar obrigatoriamente. Lírico, épico, dramático, não são portanto nomes de ramos em que se pode vir a colocar obras poéticas. Os ramos, as classes, multiplicaram-se desde a antiguidade incalculavelmente. Os nomes Lírica, Épica, Drama não bastam de modo algum para designá-los. Os adjetivos lírico, épico, dramático, ao contrário, conservam-se como nomes de qualidades simples, das quais uma obra determinada pode participar ou não. Por isso eles funcionam como termo designativo de uma obra, qualquer que seja seu ramo. Podemos falar de baladas líricas, romances dramáticos, elegias e hinos épicos. Com isso não dizemos de modo algum que tal balada é exclusivamente lírica e tal romance apenas dramático. Dizemos

apenas que a essência do lírico ou a essência do dramático está aí expressa mais ou menos nitidamente, está aí de algum modo expressa.

O que advém daí para a Poética? Tornou-se sem sentido descrever todos os ramos nos quais se quer colocar as obras poéticas. Isso ensinou-nos a roda de Petersen. Mas não é sem sentido lançar a questão da essência do lírico, épico e dramático, pois essas qualidades são simples e não deixam perturbar sua aparência serena pelas fulgurações e oscilações do caráter de cada composição poética.

Ao contrário, só podemos declarar que o caráter de uma determinada composição apresenta diferentes nuances, a partir dessas significações simples e rígidas, assim como só posso aperceber-me e medir um movimento, quando me comporto frente a ele com atitude serena. Quem não percebe esse fato, não sabe também o que é falar nem pensar. Pois tudo que tem vida é dinâmico, e uma coisa transforma-se sempre em outra. O homem, porém, não se deixa levar simplesmente. Forma palavras e com palavras fixa uma permanência na aparente fluência constante, na medida em que encontra uma identificação qualquer entre uma coisa e outra e assim a denomina.

"Und was in schwankender

Ercheinung schwebt, Befestiget mit dauernden Gedanken".*

Com isso se diz tudo. Uma interpretação mais exata desses versos ficaria a cargo de uma Filosofia da Linguagem.

Como então começar, se pretendo captar a essência do lírico, épico e dramático? Se chamo um romance de lírico, uma novela de dramática, se sinto um poema como essencialmente lírico, épico ou dramático, então tenho que saber o que os conceitos lírico, épico e dramático significam. Não o apreendo a partir da obra que está agora a minha frente. Tenho antes que decidir se a obra é dramática, se é lírica ou épica, e não posso de modo algum extrair a medida do mesmo objeto a ser medido. Então chego rápido à conclusão:

"O que é lírico, conheço mais ou menos pelas leituras de poesia que se considera geralmente como lírica".

O que é que se considera, porém, geralmente como lírico? A Lírica?

"Não. Agora percebo quão problemática e dúbia é a relação do adjetivo para com o substantivo".

Mas então algumas formas da Lírica?

"Provavelmente, pois, conquanto a relação entre o adjetivo e o substantivo seja problemática, também os dois conceitos não se deixam distinguir assim tão completamente".

Então que formas da Lírica? O epigrama?

"Não obrigatoriamente. Certos epigramas são líricos. Mörike escreveu alguns desses. A outros, ao contrário, reconhece-se uma certa tensão dramática. Em todo caso, eu não chamaria epigramas de Schiller e de Lessing de líricos.

Então, escolha-se: o hino ou a ode?

Aí, hesitante e em apuros, dá-se a resposta:

"Claro, algumas odes são líricas. Algumas odes de Hölderlin têm sem dúvida um caráter lírico. Mas também parece-me que à expressão "lírico" prende-se uma idéia de intimidade, que não se presta a todas as odes. Eu preferiria dizer: a canção. Uma canção, quando perscruto meu sentimento da linguagem, não parece ser senão lírica".

Com isso, todavia, ainda não estou satisfeito. Chamo a atenção de que Lessing também escreveu canções e pergunto se ele está disposto a reconhecer tais canções também como líricas. Meu interlocutor replicaria:

"Não. Mas esses poemas reivindicam injustamente o título de "canções". Não podem ser cantados. Terá um final espirituoso e às vezes quase não se distinguem dos epigramas de Lessing.

* "E o que paira em fenômeno mutável / sustenta-se no pensamento duradouro".

Sugiro outras canções, por exemplo as canções de Eichendorff, as canções de Goethe ou a canção folclórica. Acho que nesses poemas, o lírico manifesta-se mais visivelmente. E se alguém me pergunta qual meu critério para considerar um poema como lírico, digo que aquele que os poemas citados me revelam".

Aqui interrompo a conversa. Pode-se replicar que orientei o pequeno diálogo socrático a meu bel-prazer para a meta desejada. Eu protestaria. O interlocutor não é uma criatura que eu criei à minha vontade. É o advogado do sentimento da língua, e mais, confesso-o, do sentimento lingüístico de pessoas cultas da língua alemã de nosso tempo. Contudo, isso é justamente o que importa. Se tenho que dizer hoje, num: Poética redigida em alemão atual, o que é lírico, tenho também que reconhecer o sentimento lingüístico alemão de hoje. Quanto o resultado de uma Poética assim concebida perde com isso em valor, veremos mais tarde. Peço apenas que se suspenda uma objeção muitas vezes repetida, mas cujas repetições constantes nem por isso a tornaram mais correia: se a essência do lírico determina-se a partir das canções do Romantismo e de Goethe, qual o lugar de Keats, Petrarca, Baudelaire, Gôngora, Hölderlin? Não serão eles poetas, tão líricos como Eichendorff? Não serão talvez maiores líricos que o autor do Romantismo burguês? Essa objeção abriga um emaranhado de mal-entendidos. Quero examiná-los por ordem.

A expressão "poeta lírico" que surge aqui é capciosa. Quem é poeta lírico? Um poeta que compôs obras líricas ou um poeta que criou Lírica? Sem dúvida alguma, o que criou Lírica. Hofmannsthal não seria contado aqui como autor de seus dramas líricos, mas de suas poesias. Então a objeção é outra: as poesias de Keats e Baudelaire não pertencem igualmente à Lírica, como as canções de Eichendorff ou Goethe? Aqui meu interlocutor sucumbe. Lírica, pois, significa aqui novamente aquele ramo genérico dentro do qual podem-se colocar poemas, um compartimento grande e espaçoso, já que todas as poesias, mesmo as que se classificam em sub-ramos, nele são colocadas. A expressão "lírico", ao contrário, justamente não nos serve como conceito coletivo. E quando digo que o fenômeno lírico se percebe melhor na canção romântica, não reduzo o grande compartimento da "Lírica" para a canção romântica que mais participa, e de modo mais inequívoco, da essência una e imutável do lírico, *metéchei*, em sentido platônico.

Chego aqui ao segundo mal-entendido da objeção. Meu interlocutor, em nossa conversa simulada, não desmentiu que também em odes e hinos encontra-se o lírico. Somente no caso de elaborar a essência, se possível pura, do lírico, ele prefere não se apegar a estes exemplos, impregnados também de outros elementos. Ele não negaria portanto, também, que Keats e Hölderlin sejam eminentemente líricos. Apenas objetaria que a especificidade de suas poesias não se esgota na essência do lírico, que outros elementos também entram em jogo, enquanto que as canções românticas podem ser interpretadas antes de mais nada como criações líricas puras.

"Puro"; com esta expressão tocamos o terceiro desentendimento. A Lírica romântica é "puramente" lírica ou antes de tudo ainda Lírica "pura". Então, pode-se pensar, Hölderlin é menos puro. E "menos puro" quer dizer "mais turvo", misturado com impurezas, menos perfeito. Contra tal afirmação reage o bom gosto e levantam-se todos aqueles que se consideram obrigados a defender Keats, Petrarca e, Hölderlin como grandes poetas. Esforço inútil. Eu mesmo seria o último a querer dizer que Eichendorff é maior poeta que Hölderlin. Em que consiste, então, o mal-entendido? A pureza do gênero aparece aqui outra vez inopinadamente como predicado de valor, no sentido da antiga Poética dos modelos. Já nos recusamos expressamente tal atitude e queremos reiterar nossa posição, pois este preconceito parece estar arraigado em nosso modo de ser. "Não puramente lírico" não significa absolutamente que o lírico esteja misturado com lama e imundícies, mas que além do lírico podem-se pressentir outras características essenciais. E não poderia ser que uma obra poética seja tão mais perfeita, quanto mais intrinsecamente relacionados estejam os elementos líricos,

épicas e dramáticos que a impregnam? Os "Conceitos Fundamentais da Poética" tendem a esta hipótese. Entretanto, deixo a questão no momento em aberto e apenas chamo a atenção para um ponto: uma obra exclusivamente lírica, exclusivamente épica ou exclusivamente dramática é absolutamente inconcebível; toda obra poética participa em maior ou menor escala de todos os gêneros e apenas em função de sua maior ou menor participação, designamo-la lírica, épica ou dramática. Essa afirmativa fundamenta-se na própria essência de linguagem. Também aplica-se à canção romântica e às canções de Goethe, embora julguemos encontrar o lírico aqui mais ou menos em cultura pura. Encontramo-lo realmente expresso da forma mais clara possível mas não completamente puro. Em outras palavras: uma canção romântica também não é capaz de determinar a essência do lírico total e definitivamente.

Contudo, esperamos enfim ouvir aí, na canção romântica, a resposta mais completa sobre o lírico. Em resumo: recolhemos das canções românticas, de canções compostas por Goethe e de outras canções semelhantes, a essência do lírico. Assim, expressamo-nos provavelmente de forma correia. Não digo, portanto, que pretendamos interpretar Eichendorff ou Goethe de maneira exaustiva. Orientamos a interpretação no sentido do lírico. Fixamos apenas o que, segundo nosso sentimento, parece relacionar-se com a expressão "lírico". O que, além disso, ainda apresentam esses poemas, deixamos de lado, ou aludimos de passagem, a fim de mostrar que há ainda algo mais a observar-se.

Uma última objeção faz-se ouvir agora. Não é imperdoavelmente subjetivo confiarmos de tal modo em nosso sentimento? Precisamos basear-nos em ocorrências e fazer calar nossas impressões. Se não, onde andaria a Ciência? Não sei em que conceito de Ciência se apóia esta objeção. Provavelmente em um conceito provindo das Ciências Naturais. A Ciência da Literatura só conhece este procedimento possível. Tomemos um exemplo que não pertence à pesquisa sistemática, um exemplo em que se trata de explicar uma obra isolada, real, presente aqui e agora, talvez um poema de Goethe. Não quero interpretar essa poesia do ponto de vista da Lírica. Meu objetivo é interpretar o texto de qualquer ponto de vista que me venha à mente. Se não quiser satisfazer-me em fazer um levantamento do que já foi dito sobre o texto, se acho que tenho algo novo a dizer, nada me resta senão partir de um sentimento. Esse sentimento, vago, um pressentimento ainda obscuro, vou aclarando e tornando em noções exatas. Se meu sentimento tiver sido falso, o próprio objeto vai protestar. Vai-se ver que minhas afirmações não se confirmam, que minha interpretação dó verso contradiz, por exemplo, a construção da frase, ou que meu sentimento apoiava-se em pressupostos falsos. Se, porém, meu sentimento tiver sido certo, vivencio aquela felicidade deliciosa que pode ser concedida ao crítico: que toda observação, tudo o que vou concluindo sobre o texto, confirma o primeiro pressentimento obscuro. Poder-se-ia, mesmo sem tal sentimento, começar a tarefa correta? Não. Isso não é possível. Sem o primeiro sentimento, não posso perceber absolutamente nada do texto, não sei o que é essencial, o que tem vida, o que é convencional. Quem quer compreendê-lo explicitamente precisará tê-lo compreendido antes de modo obscuro. Descrevo aqui o estado de coisas que a metodologia das Ciências Humanas chama "círculo hermenêutico". O circulus não é vitiosus, e sim o único caminho para o conhecimento que se apresenta aberto a nossa pesquisa.⁸¹

Tal é a situação, se quero captar a essência do lírico. Nascido como homem de era moderna, de língua alemã, familiarizado fugaz e vagamente com a expressão "lírico", impregnado do sentimento de que a palavra simples aponta uma essência simples, começo por indicar a essência do lírico, onde ele se manifesta, em sons, rimas, frases, estrofes, motivos — onde quer que seja. Se me orientar sempre pelo mesmo e verdadeiro sentimento, tudo que digo será no fim ratificado e assim abre-se a mim um fenômeno inequívoco e que

⁸¹ Compare-se E. Staiger, *A Arte da Interpretação*, Zurique, 1955.

não poderá ser contestado. Se alguém contestar adiante que eu apenas descrevi o que um homem de hoje de língua alemã costuma chamar de lírico, posso replicar consolado: sem dúvida! O uso lingüístico pode alterar-se. O próprio fenômeno, entretanto, não muda, é um relacionamento objetivo, que se assenta fixamente em sua essência. A questão terminológica sobre como será chamado mais tarde e dentre outros povos, não nos interessa.

Uma pesquisa que descansa em tais fundamentos poderá aspirar validade literária em todo o mundo? Serve apenas à língua alemã? Ou talvez até unicamente para a língua alemã da época de Goethe? — A maioria dos exemplos tomei da literatura alemã, mais particularmente ainda do classicismo e romantismo. Ao lado disso, examino Homero no capítulo sobre o épico. Uma vez ou outra cito Safo, os trágicos gregos, o drama do classicismo francês, Gryphins; muito raramente a lírica francesa, nada da literatura italiana, inglesa, espanhola, russa. Esclareci a razão para isso. É que estou mais familiarizado com a literatura alemã e grega. A espanhol e a russa me são inteiramente inacessíveis. A inglesa e a italiana, muito as admiro e amo, mas não me sinto bastante seguro para falar aí como intérprete. Tal confissão de fraqueza e limitação não significa ao mesmo tempo renúncia à vastidão da literatura universal? Não desminto a possibilidade de que tudo tenha apenas interesse na perspectiva alemã. Mas parece permanecer em aberto a possibilidade também de validade universal. Se ao final os gêneros literários descansam na essência da linguagem e não da língua alemã, reivindicamos então o mesmo direito que Ernst Cassirer reivindica na "Filosofia das Formas Simbólicas", o direito de afirmar que nos expressamos, em resumo, sobre o Homem. Tenho consciência da inconsistência de uma tal aspiração e sei que só posso falar a qualquer tempo do *meu* mundo, do *meu* universo ou do universo de um círculo determinado, de uma determinada tradição. Isso tenho que fazer de qualquer modo, quando preciso expor como eu me represento a coisa.

Existe, aliás, uma poesia importante e muito conhecida principalmente no círculo das línguas românicas, a respeito da qual nem ao menos a questão sobre a validade dos *conceitos fundamentais* chega a ter sentido correto. Exemplifico o nome de Horácio e com isso chamo a atenção para poetas em cuja obra o elemento artístico, a alegria, a citação, a polêmica com o acervo literário mais antigo, colocam-se em primeiro plano. Quem quiser estudar Horácio a fundo, terá que pensar que sua linguagem não forma aquele mundo fechado que a Poética procura descrever, que ela não se movimenta apenas em si mesma, mas se refere a algo diverso, que se passa fora de seu alcance lingüístico. Mas na medida em que o que se passa fora desses limites — em Horácio a lírica grega — é um cosmos poético puro, é possível tal levantamento indireto com vistas à Poética. Isso, porém, justamente, não diz nada sobre o caráter particular da poesia horaciana.

Ainda assim, por mais claro que tudo esteja, digo que a poesia artística só muito raramente se afasta da originária. Um poeta como Mörrike, por exemplo, — como seria insuficiente uma consideração que se preocupasse apenas em aprofundar sua essência fundamental Disfarce, máscara, pose, uma teatralidade estilística sutil, tudo isso participa de quase toda palavra que Mörrike escreveu. Somente uma ignorante pedantaria poderia criticar tal atitude como inautêntica. Devemos a tal teatralidade os milagres mais admiráveis da língua. O leigo aceita-a ingenuamente; o conhecedor saboreia as alegorias, e ambos não querem abrir mão das mesmas. Aqui as limitações da minha Poética parecem muito mais delineadas do que onde se procura quase sempre estabelecê-las com grande afã, como em Shakespeare, Calderón, Petrarca ou no romance, na arte "épica" da era moderna. Realmente ninguém pretende negar que nesses poetas imperam o épico, lírico e dramático, do mesmo modo que nos poetas da época de Goethe. É lugar comum falar-se de traço épico nos enredos de Shakespeare. E quem não conseguiu ainda distinguir a arte mais épica de Tolstoi da mais dramática de Dostoiowski? O mal-estar causado agora pela Poética é de outro tipo bem diverso. Fica-se contrariado porque Shakespeare não é antes de mais nada dramático, e

muitos romances antes de tudo épicos. Confesso de bom grado que a terminologia de agora é mais incomoda que a dos tempos de Goethe, em que de qualquer modo se consegue a mais pura essência do lírico na Lírica, e a do dramático em peças teatrais. No fundo reside aqui, de novo, o antigo mal-entendido: os gêneros poéticos são vistos em forma de leques como compartimentos estanques em que se colocam poesias. Este não é absolutamente o caso, e todo o sentido da Poética lhe é contrário: deve fixar os conceitos "épico, lírico e dramático", há muito empregados em significação estilística, finalmente, de uma vez por todas, como tal, e distingui-los da "Épica, Lírica e Drama". Deve impedir que Tasso passe por poeta deficiente, porque não é um épico tão puro como Homero, ou que C. F. Meyer seja julgado inferior a Eichendorff, porque suas poesias são menos líricas. A Poética permanece expressamente neutra frente a qualquer tentativa de rubrica e por enquanto não quer absolutamente reconhecer o gênero como modelo.

Por enquanto! Por isso quero falar cautelosamente. Pois se quisessem perguntar-me se não existe mesmo mais nenhuma relação entre a Épica e o épico, a Lírica e o lírico, eu não ousaria replicar sem reserva: "Não. Não ha absolutamente qualquer relação". Coloquemos para os substantivos as expressões correspondentes que evitarão também aqui uma confusão; portanto para Epopéia "uma narrativa longa em versos", para Drama "peça teatral", para Lírica ou Poesia "poemas de pequena extensão". A pergunta seria: uma narrativa longa cai versos pode ser tudo menos épica? Eu evitaria confirmar isso. Penso no "Messias" de Klopstock. O talento incrível de seu criador quase não se pode pôr em dúvida. Sua obra, entretanto, não agrada. Por que não? Porque não é possível conservar sempre a mesma disposição lírica altamente patética em milhares e milhares de versos. Aqui, ao que me parece, excede-se muito o espaço de desenvolvimento que deve ser dedicado a uma narrativa longa em versos. Milton também tem tons lírico-patéticos. Em Milton, entretanto, conservam-se sempre as bases de uma acentuadíssima plasticidade. Assim podemos suportar sua leitura ainda com interesse, quanto Klopstock já nos cansou há muito. Outro exemplo: as poesias de Kéler. Aí também o prazer não é completo. Muitas vezes, parece-nos que na pequena extensão de muitos de seus poemas, a imaginação épica de Keller, realizada na obra, não encontra o tempo de desenvolver-se torretamente; em tão poucas linhas, seria necessária uma outra arte, mais magicamente lírica ou com uma *pointe* mais sagaz. Aqui também não se concede todo o espaço que normalmente deve caber a uma tal poesia. E assim, com o conceito do espaço poético, parecer-me-ia em princípio permitido acrescentar aos conceitos fundamentais uma minuciosa Poética de modelos que lançasse as perguntas: o que é permitido dentro da ode, elegia, romance e comédia? Mas gostaria de negar-me a tal encargo. As relações parecem-me aqui tão complicadas e difíceis, tão grande é a minha fé em novas e inesperadas possibilidades dos poetas, que passo dos conceitos fundamentais diretamente à interpretação de cada obra isolada.

Como concorre a Poética para a interpretação de cada obra? Expressou-se já o receio de que se tente fundar uma espécie de escola, que vá interpretando, com otimismo, segundo as mesmas prescrições todas as obras. Oponho-me a tal atitude e preferiria inutilizar o livro que permitir tal abuso. Quem imagina que de agora em diante se deva examinar todas as poesias sob o ponto de vista do lírico, está confundindo do novo "Lírica" e "lírico" e não merece mais resposta minha. Quem também ao examinar peças essencialmente líricas prende-se por isso exclusivamente ao lírico, não pode afirmar que interpretou uma única poesia. Apenas enriqueceu minha coleção de exemplos com mais um e forneceu um suplemento à Poética, mas nenhum estudo individual nem histórico. Examinemos o "Wanderers Nachtlied" de Goethe. Sem dúvida que coletamos aí muitos traços líricos essenciais. Uma "disposição anímica" impetra aí claramente. Não se pode separar a música das palavras de sua significação. A forma e o conteúdo são inseparavelmente a mesma coisa, tanto que o sentimento — único e irreproduzível — criou também sua estrofe especial e irreproduzível.

Nessa interpretação orientada para o lírico, onde fica, porém, o caminho que conduz através de todos os reinos da natureza, desde as pedras até o homem? Onde fica o último verso, resumo sábio de todo o clima do poema? Isso poderiam ser alguns elementos épicos ou dramáticos. Quase não ousa, porém, afirmá-lo. Surge então, logo a impressão: se não se pode interpretar o poema, partindo de um capítulo, pode-se ao menos fazê-lo a partir de *todos* os capítulos da Poética juntos. Basta examinar de que modo cada poema participa de cada um dos três gêneros aqui abordados. Isso seria certo do ponto de vista da Poética que afirma que a divisão tripartida baseia-se na linguagem: assim, a essência da obra de arte literária esgotar-se-ia na divisão tripartida. Entretanto, isto é pura teoria que na vida não tem utilidade. O modo como uma obra poética oscila entre épico, lírico e dramático, o modo como a tensão desenvolve-se e em seguida equilibra-se, é tão extraordinariamente delicado, que toda mera aplicação de conceitos rígidos tende de antemão a fracassar. O crítico literário sempre terá que lançar mão daquela qualidade que desde o tempo de Herder é imprescindível em nossa profissão: um sentimento espontâneo para a qualidade histórico-individual da obra.

Então, com este pressuposto, a Poética pode talvez ser útil. Delicado é sempre o momento em que o sentimento espontâneo deve transformar-se em conceitos claros. Perigos bem conhecidos ameaçam-nos: o perigo do equívoco, em que nossa língua designa duas coisas diversas com *uma* mesma palavra, e de súbito infiltra-se em nossos pensamentos a segunda significação ao invés da primeira. Depois, o perigo do engano lógico, em que uma argumentação parece por todos os lados invulnerável, e em alguma parte, num lugar imprevisto, escapa-lhe um erro, porque o pensamento, desligado do sentimento, seguiu seus próprios caminhos. Aqui a orientação dos conceitos fundamentais pareceria necessária. Eles procuram evitar a ambigüidade de palavras usadas freqüentemente e chamam a atenção para o caráter equívoco de muitos fenômenos, como da música, da rima, da repetição da frase paratática, da imagem como sonho e apresentação do sensorial em ambas as esferas — do corpo — conjunto de funções e do corpo plástico, da recordação e da memória, daquilo que cria a tensão e do que prende o interesse — e muitas outras coisas.

Esta tarefa é em verdade de natureza mais profilática. Agora apresentam-se outras possibilidades: certas relações, até então não muito perceptíveis, os conceitos fundamentais põem a descoberto, como por exemplo as existentes entre motivo e sintaxe, problema e linguagem hipotática, magia vocálica e improvisação, imagem figurativa e métrica antiga. Como unidade essencial nos são reveladas tais descobertas da sensibilidade. Não acontece uma ser deduzida de outra. Todas são fenômenos de "estilo" — para designar com esta palavra algo em que diferentes manifestações de uma individualidade artística ou de uma época aparecem idênticas. Assim considerada, a "Poética" prepara a Estilística. E uma tal Estilística viria talvez em auxílio de toda a Ciência Antropológica moderna.

Que pretende a Antropologia moderna? Recordo as grandes tentativas do Idealismo alemão de representar a existência humana como cosmos: Consideramos tais tentativas com respeito, mas também ainda com grande ceticismo. É por demais evidente que esses sistemas determinam-se por uma visão do mundo. Podemos provar a Schiller suas transformações de antigos conceitos; Schelling e Hegel atêm-se em exteriorizações arbitrarias, expressas apenas por causa do todo, e torcidas, quando necessário, para que o particular se enquadre na construção planejada de antemão. E então passamos a examinar a Filosofia Idealista como algo superado, e a permitir uma ocupação com suas doutrinas, apenas dentro dos domínios da Filosofia Histórica. A História da Filosofia, na opinião de Schopenhauer, assemelha-se a um hospício, em que cada um contradiz o outro. Assim, somente o colecionador de raridades humanas poderia deliciar-se em seu meio. *E* realmente, o historiador parece muitas vezes sentir-se como tal colecionador. Acumula o material, seleciona-o e funda um arquivo da humanidade, em que os outros descansam em paz, em gavetas ordenadas ao acaso. Entretanto, não temos uma razão para menosprezar essa pesquisa histórica. Ela desempenha

um trabalho gigantesco, que se ainda não tivesse sido feito, teríamos, nós que desempenhar desde as edições de nossos autores clássicos, até o paciente inventário de simples ocorrências.

Mas hoje, o apogeu de uma pesquisa exclusivamente histórica parece ter findado. De novo apresenta-se a ampla questão: o que é o homem? A Antropologia tenta uma primeira resposta, descrevendo para si, sem obediência a uma ordem, fenômenos isolados, como a essência e as formas da simpatia, a vontade, a imaginação. Já Max Scheller, entretanto, opôs-se a uma simples "fenomenologia de livro de gravuras", como ele mesmo se expressou, isto é, a uma pesquisa que se satisfaz com a descrição de fatos colhidos arbitrariamente, espalhados e simplesmente colocados de novo um ao lado do outro. Desde então delinea-se cada vez mais nitidamente, uma *estrutura* do ser-do-homem. Fala-se de camadas, ranhuras, relações de fundamentação, tipos da essência Homem — sem que para isso seja necessária uma prévia visão do mundo. Nessa perspectiva a tradição torna-se, subitamente, frutífera a um novo modo. Podem os filósofos, enquanto anunciam uma visão do mundo, contradizerem-se *mutuamente*. Muitos de seus conceitos conservam, contudo, validade objetiva. Grandes capítulos de suas obras são puras descrições do homem, contêm conhecimentos que não conseguem, no entanto, transformar a fé da idéia de Deus, e a visão dos mais altos valores. Nicolai Hartmann mostrou tal fato sabiamente na Lógica de Hegel, e Heidegger o mostrou na Crítica da Razão de Kant. Com isso estamos no início apenas. A meta é apaixonante, pois quanto mais asseguramo-nos da herança espiritual, melhor compreendemos que o homem no decorrer de sua longa história não titubeia desnortado através de possibilidades, que os testemunhos do ser-do-homem não clamam gritos indesvendáveis, mas sim, se sabemos como ouvir as coisas, expressam em línguas condicionadas pelo tempo mais ou menos o mesmo.

Aqui gostaria de pretender que a "Poética" pudesse vir de novo em nosso auxílio. Ela se anuncia como uma contribuição da Ciência da Literatura para o problema da Antropologia Geral, quer dizer, ela esforça-se para provar como a essência do homem aparece nos domínios da criação poética. Por isso mesmo ela não nega, e sim acentua com grande ênfase que a validade dos conceitos de gênero não se limita à Literatura que se traia aí de uma nomenclatura provinda da Ciência da Literatura para atualidades generalizadas do Homem. Toda a problematização aparelha-se para a questão: que é o Homem? Quem lê a obra com vistas à questão antropológica será mais bem servido que aquele que se pergunta tomo uma tal poética poderá ser útil para trabalhos histórico-literários.

Tal maneira de abordar o problema pode parecer temeí idade. O homem não é simples objeto, sobre o qual se possam fazer afirmações falsas, certas, ou até mesmo categóricas. A essência do homem se forma e surge na idéia que ele faz de si próprio, no desdobramento de sua autoconsciência. Ao darmos respostas exalas à pergunta "o que é o homem? decidimo-nos por determinadas possibilidades. Situamo-nos, percebemo-nos em determinada perspectiva. E, portanto, se pode dizer em cada sistema, em cada "visão do mundo" de um poeta, realiza-se parte daquilo que o homem pode ser em absoluto. A verdade de uma tal visão não se mede pelo que o homem é propriamente no íntimo de sua essência, pois tal homem propriamente, tal homem em si, não existe. Ou existe apenas para um espírito que teríamos de chamar de divino. Só se pode medir aqui a verdade em função da possibilidade de sua frutificação, ou na medida em que ela está capacitada para aclarar nosso presente e nosso passado. Assim não está fundamentalmente tora de cogitação que todos os fenômenos dentro do campo da poesia demonstrem estar logicamente concatenados, que nesse sistema se possa perceber claramente uma ordem objetiva de todo o acervo escrito: a poesia, a língua, o honrem enfim. Entretanto, continua sendo apenas uma ordem universal, como ela se apresenta a um espírito determinado historicamente e preso à tradição. Cada um tem a liberdade de dizer: justamente esta ordem não me interessa. Ele só não pode exceder-se e

dizer: esta ordem não é objetiva. Uma pessoa observa a paisagem com olhos estratégicos e é capaz de ver cada colina, cada árvore e cada casa sob uma perspectiva estratégica. Outra pessoa observa a mesma paisagem com os olhos do camponês e, de novo, monte, árvore, e casa ordenam-se formando um todo. A perspectiva pode ser diversa; a percepção continua objetiva e pode ser comprovada em seus mais íntimos pormenores. Assim, ao que me parece, deverá ser compreendida esta tentativa de uma Poética. Não posso estar a me defender, se alguém declara que eu não lhe digo nada. Estaria eu próprio deixando de compreender-me.

Ainda uma última palavra sobre o problema do valor. Os "Conceitos Fundamentais da Poética" não abordam expressamente tal problema. Parece-me isso uma decorrência evidente de um empreendimento desta natureza. Mas outros já têm aqui opinião diversa. De que adianta uma Poética, se ela não me esclarece o que devo tomar como feio, ou como belo? Pode-se-ia replicar com facilidade que não dentro dos limites desta Poética, mas numa rigorosa abordagem científico-literária, pode expressar-se *uma* condição de belo: a pura conformidade estilística de cada momento da obra de arte. Com isso, porém, não se ganha muito, pois, justamente, o que se quer saber é se a coerência estilística que o gótico, por exemplo, alcançou, tem mais valor que a coerência estilística da antiguidade, a romântica mais que a clássica. Eu não teria uma resposta segura para isso. É sempre uma decisão pessoal. Mas algo a Poética garante, a possibilidade de se compreender a própria valoração, se não melhor, ao menos em relacionamentos mais amplos. Seria a ocasião de dizer-se: sem dúvida uma obra é mais perfeita se consegue manter-se mais no meio, e não nas duas situações-limites, o lírico que ameaça desfazer-se, ou o dramático que conduz à rigidez. Ou então poder-se-ia considerar: uma obra é mais completa quando todos os gêneros dela participam em grande intensidade, e totalmente em equilíbrio. Eu gostaria de falar dessa maneira. Mas um outro poderia objetar que com isso eu fixo o homem no meio de sua essência. Mas o homem é algo que o mais cedo possível terá que superar a si mesmo, ou voltando à intimidade muda, ou fracassando tragicamente, num esforço supremo e último do elemento dramático. A primeira posição explicariam certos autores românticos, a última, Heirich von Kleist. Se justifico uma e tiro a razão da outra não estou dando um depoimento sobre o assunto, e sim sobre mim mesmo. Mas tenho condições de classificar minha decisão dentro de um todo. E isso é uma necessidade do homem, como o desejo de saber em geral.