

## EMIL STAIGER

---

### A ARTE DA INTERPRETAÇÃO

A arte de interpretar as obras poéticas de língua alemã <sup>1)</sup> não pode ser reivindicada pelos actuais historiadores da literatura como mérito exclusivamente seu. Ela é tão antiga ou mesmo mais antiga que a ciência da literatura alemã <sup>2)</sup>. Friedrich e August Schlegel, Schiller nas suas cartas sobre "Os anos de aprendizagem de Wilhelm Meister", Goethe em muitas recensões, Herder e Lessing nalgumas dissertações dão-nos exemplos de interpretações feitas com a mais delicada sensibilidade artística e por vezes até com métodos que seria hoje uma perdoável fraqueza considerar como modernos. Também Dilthey, Scherer, Haym e Hehn são grandes mestres neste domínio, apesar de terem noções muito diferentes das nossas quanto ao significado da sua obra crítica <sup>3)</sup>. Não existirá provávelmente nenhum importante historiador da literatura a quem não tenha surgido o problema de que agora nos ocupamos.

No entanto como direcção científica — devidamente apoiada por uma dialéctica polémica e manifestos programáticos — a interpretação ou a exegese que revela a imanência dos textos, só se impôs nos últimos dez ou quinze anos <sup>4)</sup>: Só agora nos é afirmado que ao investigador da literatura interessa apenas o texto literário e que ele se deve preocupar tão sómente com aquilo que se encontra realizado e expresso na linguagem do poeta <sup>5)</sup>. A biografia, por exemplo, fica fora do campo de acção do verdadeiro investigador da literatura.

A vida não se associa tanto à arte como Goethe acreditava e como desejava fazer crer aos outros. Em caso algum, afirma-se, se pode esclarecer um poema a partir de dados biográficos. A própria personalidade do

poeta é também destituída de interesse para o filólogo consciente, pois que é a psicologia que se deve ocupar com o enigma da existência dos valores artísticos. A *História das Ideias* não atinge também o objectivo que se pretende, pois que entrega a obra de arte literária aos filósofos, e só vê por conseguinte num poema apenas aquilo que todo o filósofo compreende melhor do que qualquer poeta. O positivista — que se norteia pela pergunta: "o que é herdado e o que é aprendido?" — erra no uso que faz da lei da causalidade das ciências da Natureza, e parece esquecer que a obra de *criação artística*, exactamente porque é criada, nunca pode derivar, nunca pode descender doutra.

Não é deste modo que se alcança a essência específica, nem é assim que se pode fazer justiça à sublimidade do mundo poético. Sòmente quem interpreta, quem não olha nem para a direita nem para a esquerda, e que sobretudo não espreita o que está por trás da poesia, faz inteira justiça à Poesia, ressaltando assim a soberania da ciência da literatura. Quer o destino da investigação livre que todo o movimento desperte imediatamente a mais viva oposição, mas ao contrário do que seria de supor, esta tem o condão de manter também vivo o programa desse movimento. Contra a Interpretação e a sua reivindicação de ser a única ciência da literatura com direito a esse nome, tem-se afirmado mais ou menos o seguinte: O investigador que vê a sua salvação apenas na interpretação faz da necessidade uma virtude.

Pois no domínio da biografia pouco resta hoje que fazer: a vida de todos os escritores importantes foi já

investigada e apresentada em profundidade. Com a mesma minúcia também se investigou as origens e as fontes onde o poeta se inspirou <sup>6)</sup>. De modo que depois dos grandes sábios do século passado, nenhum estudioso contemporâneo poderá aspirar à fama com recurso à história dos assuntos e motivos literários <sup>7)</sup> ou então com o estudo das fontes. Em vez de admitir este estado de coisas declara-se agora que o antigo nada vale e estabelece-se um objectivo inatingível para a ciência: — seria possível fixar o conteúdo das ideias das obras literárias, tal como tem feito a História das Ideias — mas aquilo que é autenticamente poético escapa às descrições científicas.

Pois, de acordo com a expressão favorita que se usa neste caso, *a poesia é irracional*. Isto é comprovado de modo suficientemente claro a partir da obra dos principais críticos interpretativos, que revelam uma predilecção evidente pelos textos "*difíceis*", pela poesia repleta de ideias filosóficas, por exemplo, pelos últimos livros de Hölderlin, ou, pelos "*Sonnetten an Orpheus*" de Rilke. No entanto, longe de nos oferecerem interpretações suficientemente amplas que correspondam a um ideal intrínseco, limitam-se a comentários ainda feitos no estilo antigo, e exercitam-se então na história de metafísica. Se uma vez porém tentarem compreender a sério um simplicíssimo milagre <sup>8)</sup> poético — em textos "*fáceis*" e imediatamente apreensíveis, que para a ciência são afinal muito mais difíceis de entender — se então se esforçarem por compreender num pequeno poema aquilo que nos comove, raramente conseguem ultrapassar as mais penosas imitações em prosa, e nunca vão para além dum palavreado impressionista <sup>9)</sup>.

Que nos apresentem mesmo os mais subtis estudos sobre a métrica, a sintaxe ou os motivos. Ficam ainda assim dependentes do seu gosto e dos seus sentimentos individuais. No entanto, diga-se a verdade, além dos impressionistas não temos senão o enfado. Quem gostará mesmo assim de os ler? Quem dará atenção a uma mistura tão fatal de pedantaria e de gosto artístico? Seria fácil continuar ininterruptamente esta disputa, mas com mera teoria pouco se conseguirá de decisivo<sup>10)</sup>. Tentarei deste modo dar um exemplo duma interpretação, meditando, a cada passo dado, para ver aonde este me leva, e para ver ainda se ela se justifica em termos da ciência da literatura.

Quanto à escolha do nosso objecto de interpretação é natural que eu já não me sinta inteiramente livre. Acabamos de ouvir que os intérpretes preferem textos difíceis por não serem assim obrigados a tratar tão directamente da essência poética, e por então se lhes exigir, antes de mais, que comentem e expliquem textos reconhecidamente difíceis. Impõe-se-me portanto a escolha de um texto tão "fácil" que qualquer comentário seja supérfluo.

Deverá além disso ser um poema, visto que uma peça de teatro ou um romance exigiriam aqui muito tempo. Escolho o poema de Mörike "Auf eine Lampe". Estes versos não necessitam ser comentados. Quem souber alemão compreenderá facilmente o teor do texto. O intérprete, porém, arroga-se a dizer, em termos científicos, alguma coisa sobre o poema, abrangendo (sem os destruir) o mistério e a beleza deste, ao mesmo tempo que com o conhecimento assim adquirido aprofunda o prazer e o valor da obra de arte literária em

---

questão. Será isso possível? Põe-se aqui o problema de saber o que deverá ser afinal a ciência.

Há muito tempo nos ensina a hermenêutica que podemos compreender o todo a partir da parte, e a parte a partir do todo. Trata-se aqui do círculo hermenêutico, e hoje já não lhe chamamos "viciosus", pois sabemos da ontologia de Heidegger que todo o conhecimento humano se desenvolve assim. Também a física e a matemática não conseguem progredir senão deste modo. Não temos portanto que evitar o círculo; devemos antes esforçar-nos por encontrar a forma mais certa de entrar nele <sup>11)</sup>. Como se processa, porém, o círculo hermenêutico da ciência da literatura?

Nós lemos versos; eles nos invocam e solicitam <sup>12)</sup>. O teor pode-nos parecer apreensível. No entanto ainda o não compreendemos. Mal sabemos ainda o que é que no poema verdadeiramente nos enfrenta, e não sabemos também como o todo se relaciona e unifica. Mas os versos nos invocam e solicitam. Sentimo-nos inclinados a lê-los outra vez, a apropriar-nos da sua magia e do conteúdo que entrevemos e pressentimos obscuramente. Apenas os teóricos racionalistas contestarão que assim seja. A princípio nada compreendemos verdadeiramente. Sentimo-nos apenas tocados e sensibilizados, mas esta impressão inicial determina aquilo que o poeta futuramente significará para nós <sup>13)</sup>. Algumas vezes este contacto e encontro com o poema não se realiza logo à primeira leitura. Muitas vezes o coração permanece-nos fechado. Então para fazer boa figura conseguimos na melhor das hipóteses papaguear a respeito do poeta algo que aprendemos de cor. Não somos no entanto invocados a renovar, não solicitados a aprofundar a apercepção <sup>14)</sup> da obra criadora. Com isto chego a mais uma razão por que se justifica a minha escolha dos versos de Mörke: por

eles sinto amor e eles solicitam-me<sup>10)</sup>); é por confiar na autenticidade deste encontro que me atrevo a interpretá-los. Estou bem ciente que nos domínios solenes da ciência uma tal confissão não poderá deixar de causar escândalo. Pois que o mais subjectivo dos sentimentos passa agora a valer como base de trabalho científico.

No entanto não posso nem quero negar que assim seja. Acredito mesmo que este sentimento "subjectivo" esteja bem de acordo com a ciência — com a ciência da literatura! — e, que só assim ela entre na posse dos seus plenos direitos. Não será que repetidamente nos asseguram que a essência dos valores poéticos se subtrai às leis do entendimento, e que, por estar para além duma explicação causal, ela escapa à zona onde essas leis gerais são válidas? E não é penoso ver que, por tomar em consideração este infeliz estado de coisas, a investigação da ciência da literatura se veja obrigada a afastar e a pôr de lado os elementos incompreensíveis, ou seja, aquilo que é essencial na poesia, para se entregar, depois de uma desculpa desastrosa, à tarefa de tratar o não-essencial? Ou não será lastimoso que só com remorsos ela ceda aos valores poéticos uma posição mais central, afligindo-se então com o sentimento de assim quase desertar do rigor verdadeiramente científico?

Isto não significa senão que seria assás curiosa a situação da ciência da literatura: quem a seguisse teria de ser infiel ou à ciência ou à literatura. Se estivermos porém preparados para acreditar em algo a que se possa chamar ciência da literatura, teremos então de a fundamentar de acordo com a essência dos valores poéticos, e de a alicerçar no nosso amor, na nossa veneração pela poesia, ou seja, teremos de baseá-la sobre a pureza imediata dos sentimentos<sup>10)</sup> que a poesia suscita em nós.

Permanece todavia de pé o seguinte: será isso possível? Adio para mais tarde uma resposta e chamo agora a atenção para algumas consequências desta argumentação. Se a ciência da literatura se basear na nossa aptidão para sentir e perceber, ou seja, no sentimento imediato que a poesia evoca em nós, isso significará, em primeiro lugar, que nem todos podem dedicar-se aos estudos literários<sup>17)</sup>. Exige-se talento, e, além da capacidade de aplicação científica, também um rico e sensível coração, uma alma policêntrica em cujas cordas se possam fazer sentir os mais variados e diversos tons. Além disso desaparece assim o abismo que ainda hoje separa o "mero" amador do perito erudito: impõe-se agora que cada sábio da literatura seja também ao mesmo tempo um amante autêntico, que comece sempre com o amor mais puro e singelo, acompanhando depois cada gesto seu com profunda veneração e com desvelado respeito.

Se assim proceder, ele não será culpado de nenhuma falta de tacto. E o que assim fizer já não causará nem ofensa nem desânimo ao verdadeiro admirador da poesia — isto pressupondo-se que o estudioso da literatura tenha realmente talento e que os seus sentimentos, ou melhor, a sua aptidão-para-sentir e perceber não tenham errado. É naturalmente isso que importa e que sempre se pretende. Deste modo os critérios válidos para a nossa aptidão-para-sentir-e-perceber serão também os critérios da nossa ciência da literatura.

Para nos acercarmos mais do âmago deste problema perguntemos: Que apreendemos nós no nosso primeiro encontro com um poema? Nesta altura não é ainda o conteúdo total, que só nos será revelado depois duma leitura mais minuciosa e profunda. Não são também os pormenores, embora alguns pormenores se fixem

já em nós. Trata-se antes de um espírito que anima e vitaliza o todo e que — sem que saibamos dizer porquê, embora o sintamos distintamente — se conserva também puro nos pormenores. *Ritmo*<sup>18)</sup> é o nome que eu dou a este espírito ou sentimento, isto no sentido que Gustav Becking fixa no seu livro "*O ritmo musical como fonte de apercepção*"<sup>19)</sup>.

Becking pede aos seus leitores para pegarem numa pequena vara e para baterem descontraidamente ao compasso duma música. Observa-se por exemplo, no caso de Mozart, que todo o ouvinte com sensibilidade musical bate com um ritmo diferente daquele de Bach ou Schumann. Todo o compositor tem um "bater-diagramático"<sup>20)</sup> característico. Esta "figura de toque", que podemos representar num diagrama, é o ritmo tornado visível, é o ritmo que domina através duma fuga ou sonata, ou seja, o tipo de movimento, a entoação.

Becking tentou portanto algo de semelhante a Sievers, Rutz e Nohl. Parece-me no entanto que com maior êxito pois que na música o bater do ritmo não se segue tão rapidamente como no caso das sílabas acentuadas dos versos, e também porque a música impõe a sua vontade de modo mais irresistível que a poesia, que é mais discreta neste sentido. Trata-se no entanto, em ambos os casos, do mesmo fenómeno artístico. Becking expõe então, ou pelo menos sugere frequentemente, como o ritmo (no sentido que lhe atribuímos) determina o desenvolvimento ou até mesmo toda a estrutura interna das composições.

Beethoven, cujo "bater-diagramático" é um repto à lei da gravidade, tem a sua ênfase nos cumes, compondo num tipo de melodias e de figuras de acompanhamento diferentes de Mozart, cujo ritmo desce sempre com facilidade e ligeireza. O *estilo* duma obra musical

---

baseia-se portanto no ritmo. O mesmo acontece com a criação literária: também aqui o estilo depende do ritmo.

Perguntemos porém: *O que é o estilo?*<sup>21)</sup> Chamamos *estilo* àquilo que numa obra perfeita — ou mesmo no conjunto da obra completa dum autor ou de toda uma época — harmoniza os seus diferentes aspectos. Reconhecemos o estilo barroco tanto num pequeno altar como em todo um palácio. O estilo pessoal de Schiller está expresso tanto no "Wilhelm Tell" como no "Lied von der Glocke". O estilo de "Hermann und Dorothea" faz-se sentir na construção dos versos assim como na escolha dos motivos e na sequência das imagens individuais. A multiplicidade torna-se uma através do estilo; ele é o que é constante nas mudanças. Por isso mesmo aquilo que é efêmero adquire um significado eterno através do estilo e por isso mesmo também as obras de arte são perfeitas quando é completa a harmonia e unanimidade do seu estilo.

Quando o ritmo duma poesia nos move, quando a nossa capacidade de sentir e perceber não emperra e quando o coração se nos abre, então, talvez que dum modo obscuro mas no entanto ainda assim perceptível, apreendemos já como totalidade a beleza característica dessa poesia. A tarefa da interpretação consiste em tornar clara esta percepção, em o transformar numa percepção susceptível de ser comunicada e entendida, em o documentar e comprovar quanto aos seus pormenores<sup>22)</sup>.

Neste ponto o investigador afasta-se daquele que é apenas amante da literatura. O amante dá-se por satisfeito com um sentimento generalizado e contenta-se

com uma posse mais ou menos indistinta. Poderá, quando muito, atentar neste ou naquele pormenor através duma leitura mais minuciosa. Não sente, porém, a necessidade de provar a harmonia com que as partes se integram no todo ou como o todo está de perfeito acordo com as partes. O facto desta demonstração ser possível constitui a base da nossa ciência <sup>23</sup>).

Também aqui se poderia perguntar se não seria muito mais seguro começar imediatamente com a demonstração, quer dizer, com a simples constatação do facto observado, sem fazer do sentimento, vago e indistinto como é, o nosso ponto de partida. A resposta seria de novo: sem o primeiro encontro, ainda vago que este seja, eu nada percepcionaria. Não poderia ver a ordenação e unidade da obra. Não saberia sequer o que há nesta de importante. O valor e as características individuais do poema ficar-me-iam vedadas. Quando muito eu seria apenas capaz de verificar em que medida a obra é exteriormente parecida com outras obras.

E mesmo neste trabalho enfadonho eu não estaria protegido contra aquele tipo de desajeitados e pedantescos erros, que tão facilmente surgem quando se pretende estabelecer com critérios mecânicos o parentesco ou a dependência de uma obra de arte. A base espiritual da nossa alma e do sentimento ocasionado pela obra é indispensável não só ao primeiro encontro como também para a própria demonstração. Apenas quando a voz que vem das profundezas da alma nos guia e acautela conseguimos evitar todos os escolhos, todos os becos sem saída e todos os equívocos a que até os mais inteligentes sucumbem quando confiam apenas no espírito estritamente racional. Como Schelling uma vez afirmou: "Haverá um erro absoluto do espírito mas nunca um erro absoluto da alma" <sup>24</sup>).

No entanto como se processa esta demonstração?

Pode mesmo suceder que, quando se submete o texto a um exame histórico e filológico mais exacto, surja

---

algo que rejeite o nosso primeiro encontro. Posso citar aqui um exemplo passado comigo: entre as canções populares alemãs que Brahms musicou <sup>25)</sup> encontra-se o seguinte poema:

*"In stiller Nacht  
Zur ersten Wacht  
Ein Stimm' begunnt zu klagen;  
Der nächtge Wind  
Hat süß und lind  
Zu mir den Klång getragen ..."* <sup>26)</sup>

Evidentemente que a música me seduziu. Em todo o caso convenci-me que se tratava duma antiga canção popular e estive mesmo disposto a incluí-la numa antologia de canções populares. Porém, como filólogo, tratei de a investigar e não a encontrei em lado algum, acabando finalmente por descobrir que nos meados do século passado Zuccalmaglio se havia inspirado nos versos religiosos "Trutz-Nachtigall", da autoria de Spee, para escrever este poema de amor. No caso de Spee o lamento nocturno refere-se a Cristo em Gethsemane e a primeira estrofe reza assim:

*"Bei stiller Nacht  
Zur ersten Wacht  
Ein Stimm sich gunnt zu klagen  
Ich nahm in acht,  
Was die da sagt,  
Tat hin mit Augen schlagen <sup>27)</sup>"*

Em consequência desta descoberta noto agora que logo a primeira estrofe é demasiado suave e sentimental para uma antiga canção popular; o vento doce e ameno que leva consigo o lamento distante toca já nos limites da feminidade típica dos ultraromânticos.

— De maneira alguma é vergonhoso reconhecer um lapso destes. O leigo poderá regozijar-se com um tal equívoco por parte dum especialista. Porém a honestidade e modéstia do perito consciente faz que este se aperceba, que, embora ele deva estar em condições de situar razoavelmente obras de maior extensão e envergadura, meia dúzia de versos constitui uma base muito presunçosa para conjecturas históricas. Depois de me convencer a atentar no enquadramento do poema e de o reforçar com ressonâncias históricas posso agora ouvi-lo em todas as suas particularidades. Sou assim da opinião que o pretender limitarmo-nos ao texto para a aclaração de uma obra de arte literária não passa de mera soberba.

Voltemos porém ao nosso poema. Nós conhecemos o autor: *Mörrike*. Saber o nome do autor é já em si importante <sup>28)</sup> e isto não deixará de facilitar imenso a nossa tarefa. Sabemos quando este poeta viveu e estamos também informados quanto à sua evolução artística. Procuramos deste modo saber em que época, e, se possível, em que ano foi escrito o poema "Auf eine Lampe", e a nossa sensibilidade permite-nos situar tanto o tom como o conteúdo na última fase criadora do artista. Não nos enganamos. "Auf eine Lampe" surgiu depois do "Idílio do lago de Constância", em 1846, juntamente com o "Aceno dos deuses", "A imagem dos amantes", "Datara suavelons", "Presente de Natal", "Inscrição num relógio"; ou seja para o fim daquele tardio período de florescimento de poesia clássica a que estava destinado este "filho de Horácio e duma prendada suábia".

Já no conhecimento destes dados sentimos agora maior confiança quando tentamos apreender a métrica e o texto <sup>29)</sup>:

*"Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,  
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,  
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs.  
Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand  
Der Eleukranz von goldengrünem Erz umflücht,*

*Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn.  
Wie reizend alles! lachend, und sanfter Geist  
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —  
Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?  
Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst<sup>30)</sup>.*

O poema é sem dúvida único e inconfundível. Encadeia-se mesmo assim na tradição que nos chega de Goethe e Schiller. Notamos que se encontra composto em trimetros jámbicos, ou melhor, em trimetros sem a tésis após cada duas sílabas e sem a acumulação de ictos pesados. Enfim, o mesmo tipo de pé que Goethe moldou na segunda parte do "Fausto" e em "Pandora". Ao verso regular, que Mörike emprega aqui com uma constante alternância de sílabas acentuadas e átonas, damos o nome de senário. Como na maior parte dos conceitos métricos este nome não se revela muito adequado, mas isso pouco nos interessa aqui. Bastanos reconhecer que ele pertence à tradição clássica. O confronto com o vocabulário utilizado no poema lembra-nos os estudos de estética feitos por Goethe e Schiller. Encontramos termos como *Geist* (espírito), *Form* (forma), *Kunstgebilde* (estrutura ou formação artística — obra de arte), e *reizend* (encantador), sendo este vocábulo utilizado num sentido que hoje geralmente nos escapa e que assinala algo de subtil que nos excita, algo que nos estimula e encanta. Além disso a escolha vocabular deixa-nos pressentir uma certa inclinação para os preciosismos, predilecção esta que não se fazia ainda sentir durante o período do alto-classicismo e que se manifesta com clareza na palavra "*Lustgemach*", aposento de prazer. Consultando o dicionário de Grimm encontraremos, como exemplo onde esta expressão é aplicada, apenas o "*Persianische Rosental*" de Olearius. Vemos que se trata portanto de uma derivação tipicamente barroca. Não haverá certamente ninguém, nem aqueles que

fingem desinteresse, que ouse menosprezar uma ajuda tão pertinente e eficaz, mesmo que esta nos seja dada pelos biógrafos e por uma filologia positivista. Aliás a arte da interpretação literária fundamenta-se sobre o amplo e vasto conhecimento que todo um século de ciência de literatura alemã acumulou para nós, reconhecendo haver aqui somente pouca coisa que rejeitar e muito que agradecer <sup>31)</sup>. Quanto mais antiga for uma poesia, mais ficamos dependentes da ciência da literatura e mais necessidade temos de investigar tanto a linguagem do poema como o fundo histórico em que surgiu. Isto é particularmente verdade quanto à literatura anterior aos meados do século passado, que está muito mais exposta a equívocos do que o leitor desprevenido poderá supor.

A "demonstração" processa-se mais ou menos nestes moldes, embora nunca da mesma maneira <sup>32)</sup>. A percepção inicial <sup>33)</sup> junta-se a demonstração, completando-se assim o círculo hermenêutico da interpretação literária. Há no entanto que reconhecer que estamos apenas no início. A investigação biográfica e filológica poderá, quanto aos aspectos do tempo e do espaço, revelar-me se me encontro numa pista certa. Todavia não me é dado apreender ainda a individualidade específica desta obra de arte. (Creio que não haverá ninguém tão louco que acredite ser um poema constituído por uma mera amálgama das mais subtis e variadas correntes e tradições, ou ainda que ele possa ser deduzido a partir do mundo-ambiente que o condiciona.) Resta-me pois verificar a harmonia e coerência interna do poema. O objecto imediato da minha interpretação passa agora a ser o estilo inconfundivelmente característico do poema. Também quanto a este aspecto me parece possível uma demonstração.

A minha percepção inicial pode no entanto estar errada. Nesse caso ficarei a certa altura inesperada-

mente impedido de avançar e não conseguirei pôr os versos em acordo com o motivo, nem tão pouco a estrutura sintáctica ou a escolha das imagens com a métrica. A este repeito apresenta-se-nos um exemplo muito conhecido e muito pertinente: a leitura de poemas mais antigos como se estes tivessem sido escritos no estilo posterior de Goethe.

Se tomarmos poemas de Haller, Gryphus ou Hofmannswaldau poderemos aplicar-lhes o ritmo de Goethe<sup>24</sup>). O método pode inclusivamente lograr algum êxito numa leitura superficial, aliás do mesmo modo que um concerto de Bach pode ser também tocado numa escala de Mozart. Porém num dado momento acabaremos por esbarrar num obstáculo que nos impede de avançar. O trecho torna-se-nos então estranho e incompreensível e recusa-se a ser enquadrado no caixilho demasiado estreito dos nossos preconceitos, e passa a repugnar ao leitor ou passa pelo menos a deixá-lo frio e indiferente. Neste caso a interpretação fracassa.

Se pelo contrário um intérprete tiver sido devidamente aliciado pelo poema, conseguirá mostrar então que o trecho em questão é coerente e adequado, e que o culpado da dissonância não é o poeta mas sim o leitor por causa dos seus preconceitos goetheanos. Se eu me encontrar numa pista certa, se os meus sentimentos não me tiverem enganado, então a cada passo serei compensado com a felicidade de reconhecer a harmonia da obra e poderei ver que tudo se concentra, completa e reúne numa unidade. De todos os lados o poema grita-me o seu acordo, e cada percepção leva a uma outra, e cada traço que se torna então visível confirma aquilo que já era anteriormente conhecido. A interpretação torna-se nesse momento evidente. Toda a verdade da nossa ciência da literatura baseia-se sobre este tipo de evidência.

Porém surgem-nos de novo algumas dificuldades. O estilo do poema que constitui o nosso objecto de estudo não é susceptível de ser apreendido em termos de conceitos. Podemos inclusivamente inventar para este efeito nomes como Biedermeier<sup>35)</sup> e classicismo. Não entanto sob tais conceitos estilísticos incluem-se bons e maus poemas, romances e dramas<sup>36)</sup>.

Mas a singularidade e a beleza específica do poema "Auf eine Lampe" não é aqui abrangida. Poderei talvez descobrir uma "figura de toque"<sup>37)</sup> como a de Becking. Teria nesse caso ao menos um símbolo para a unidade flutuante do poema. Porém, sem o respectivo texto, as figuras de toque não passam de hieroglifos ainda não decifrados e só têm significado para quem tenha já antes compreendido o poema.

O estilo individual do poema não é a forma, nem o conteúdo, não é nem a ideia nem o motivo do poema: é, sim, todos estes elementos unidos, e por isso dizemos que a perfeição duma obra de arte se baseia no facto de tudo se unir e harmonizar no estilo. Não é porém conveniente pretender deduzir qualquer destes elementos a partir dum outro: por exemplo, a forma partindo-se de uma ideia, de uma ideologia ou de uma concepção do mundo; ou então, vice-versa, para se chegar aos motivos, às ideias e à matéria literária, como se estes fossem determinados e obedecessem a uma lei ou "mandamento" da forma. Na verdade ambos os métodos foram já tentados. Todavia o crítico que não se deixa arrastar para o sectarismo terá de afirmar que um poeta procede duma maneira e outro

---

Max Beckmann (1884—1950), "Despedida". Extraído de uma colecção particular de Munique, e publicado com a amável autorização da Editora R. Piper Verlag, Munique, em cujo livro, "Relance de Beckmann — Documentos e conferências (1962) aparece. ("Blick auf Beckmann. Dokumente und Vorträge". Herausgegeben von H. M. von Erffa und E. Göpel.)

doutra. Edgar Allan Poe diz-nos por exemplo que desenvolveu todo o seu poema "The Raven") baseando-se no refrão "nevermore".

Mas já Schiller confessa-nos que partia sempre de ideias. Isto todavia não tem grande interesse para nós, se, em vez de nos dedicarmos a estudos biográficos, quisermos explicar e aclarar uma obra de arte"). Só somos forçados a evocar razões quando a obra demonstra deficiências e falhas, pois, se o poeta logrou atingir a perfeição, não se notará na sua obra vestígios do processo histórico da sua criação. Neste caso não tem sentido artístico perguntar se isto depende daquilo, pois que um elemento paira livremente sobre o outro, e tudo se encontra equilibrado num jogo de relações livres <sup>40</sup>).

Poderemos mesmo dizer duma maneira geral que a categoria da causalidade não tem qualquer valor e aplicação onde se encontrar e apreender a beleza pura, tal como esta é. Então não há nada que fundamentar ou defender, pois causa e efeito caducam aqui. Em vez de recorrer ao "porque", ou então ao "por esta razão" das explicações racionalistas, nós devemos descrever. Não se trata porém de descrever arbitrariamente mas sim numa tal relação com o original que esta revele tão inalienável e mais profunda e interior que qualquer processo de causalidade <sup>41</sup>).

Encontramos o estilo na execução literária, na ideia, no motivo. O sentido estilístico do modo como se concebe o mundo, ou seja, da "Weltanschauung", não tem primazia sobre a rima, nem esta sobre qualquer outro elemento da obra. E quanto mais perfeito for um poema maior a paridade dos seus aspectos. No entanto esses aspectos só ganharão verdadeiro sentido quando integrados no seu contexto. Se eu extrair por exemplo algo para efeitos dum exame — em que as suas relações com o todo sejam excluídas, e que o considere isoladamente — acabarei por cair num seco e mesmo fraudulento esquematismo.

Não me devo permitir afirmações tão abstractas como as seguintes: uma construção sintáctica de natureza paratáctica exprime sossego e tranquilidade, enquanto que uma hipotáctica expressa tensão <sup>42)</sup>. A primeira também pode ser lírico-volátil, e a segunda rudemente circunstanciada. Na "Jungfrau von Orleans" <sup>43)</sup> de Schiller, na cena "Johanna-Montgomery" o emprego de jambos e trimetros reflecte um auge patético e uma intensa emoção. Os mesmos versos regulares e não rimados, quando empregados em "Auf eine Lampe", de Mörike, comunicam-nos a maravilhosa e reclusa tranquilidade dum já quase esquecido objecto de arte. É certo que se pode aqui replicar que só o esquema métrico permaneceu o mesmo, mas que ao fim e ao cabo os versos são diferentes: Schiller tem uma cadência imperial, Mörike soa-nos cauteloso e prudente. Mesmo esta afirmação pode ser comprovada no texto, por exemplo, chamando a atenção ora para a importância das consonantes em Schiller, ora para a suavidade das modulações vocálicas em Mörike.

Schiller:

*"Du bist des Todes! Eine brit'sche Mutter zeugte dich.  
Halt ein, Furchtbare! Nicht den Unverteidigten  
Durchbohre! Weggeworfen hab ich Schwert und  
Schild ..."* <sup>44)</sup>

Mörike:

*"Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,  
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier ..."* <sup>45)</sup>

Enfim, dois mundos tonais muito diferentes. Schiller permite-se a liberdade de omitir algumas palavras do discurso de Johanna. Isso seria inconcebível no trecho de Mörike e uma única palavra omitida teria o efeito de uma pedrada lançada sobre a superfície

argétea que a linguagem tece. E assim por diante! Os meios científicos apuraram-se suficientemente para nos deixar reconhecer diferenças prosódicas. No entanto mais cedo ou mais tarde chega-se às fronteiras daquilo que é susceptível de ser provado, e então apenas nos é permitido dizer que, segundo a nossa sensibilidade, os versos soam desta ou daquela maneira. Uma tal afirmação pode porém comprovar-se, libertando-se assim do seu subjectivismo, se eu conseguir unir o aspecto tonal aos outros que existem no poema.

Por isso atento no modo como Mörike estrutura os seus versos. Na maioria dos casos a divisão versifica corresponde a unidades semânticas, sendo por isso assinaladas com um ponto ou vírgula; porém isto não sucede sempre assim, e por duas vezes a frase não termina no fim do verso:

*"Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand  
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflücht ..."* 46)  
*"Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist  
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form ..."* 47)

Numa obra de arte tão curta e tão cuidadosamente estruturada tais transbordos de verso para verso assumem uma importância muito significativa. Eles tendem a velar ligeiramente a estrutura, que nos é mesmo assim visível. Todo o poema se articula de modo semelhante e parece-nos então que o poema se divide em grupos de três versos 48). Os primeiros três versos constituem uma oração gramatical:

*"Noch unverrückt, o schöne Lampe, schmückest du,  
An leichten Ketten zierlich aufgehangen hier,  
Die Decke des nun fast vergessnen Lustgemachs."* 49)  
Os seguintes três versos formam a segunda oração:  
*"Auf deiner weissen Marmorschale, deren Rand  
Der Efeukranz von goldengrünem Erz umflücht,  
Schlingt fröhlich eine Kinderschar den Ringelreihn."* 50)

Porém, em seguida, a estrutura torna-se mais solta e no terceiro grupo aparece-nos um travessão <sup>51)</sup> a terminar o segundo verso:

*"Wie reizend alles! lachend, und ein sanfter Geist  
Des Ernstes doch ergossen um die ganze Form —"* <sup>52)</sup>

O terceiro verso contem uma frase a que se segue uma frase interrogativa.

*"Ein Kunstgebild der echten Art. Wer achtet sein?"* <sup>53)</sup>

É-nos possível reunir também estes três versos num grupo, e, mais que não seja por uma questão de simetria, sentimos quase que compelidos a fazê-lo. Este grupo é porém mais solto, e, o que é mais importante, ele não se torna uma unidade fechada. A pergunta, embora não exigindo uma resposta, causa no entanto uma certa intranquilidade e aponta para além do terceiro verso. Por fim, cuidadosamente preparado sob forma de uma sentença, aparece-nos o último verso a coroar todo o poema:

*"Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."* <sup>54)</sup>

Será que constitui um quarto grupo? Estaríamos justificados a dizer que sim. Este verso, que ocupa o lugar dum quarto terceto, fica também com o seu peso triplicado por razão do seu conteúdo sentencioso. Livremo-nos porém de insistir demasiadamente numa tal exegese. Uma tal estruturação do poema é sem dúvida possível mas ela não pretende apresentar-se como esquema rígido. Aliás, dum modo encantador, o elemento estático é para o fim eliminado por um movimento <sup>55)</sup>.

---

Bernhard Schultze, "Migol IV", Plástico a cores. Coleção Lilo. Niedermayr. Wiesbaden. Agradecemos a reprodução à gentileza da revista "Das Kunstwerk" (A obra de arte), de Baden-Baden, em cujo número de Outubro de 1963 aparece o estudo de Hanns Theodor Flemming sobre Bernhard Schultze.

---

Não é que a própria lâmpada se pareça assim? Ela está suspensa por correntes que nos oferecem uma configuração linear, de contornos nítidos e bem visíveis. O poeta atribuiu assim uma "forma" — no sentido clássico <sup>56)</sup> — à própria lâmpada. Mas em torno desta forma derrama-se um espírito sério e sensato, mas igualmente ligeiro e suave, um espírito com algo de húmido e fluido, que suaviza a rigidez dos contornos. O bando de crianças que brincam à roda encontra-se "alegremente" constituído, ou seja duma maneira mais livre. E por fim, na coroa de hera verde-dourada, acrescentam-se novas tonalidades de cor, que discretamente se distinguem e sobressaem da forma plástica distante, do mesmo modo que as modulações vocálicas reduzem o distanciamento causado pelo verso sem rima.

Espero que seja agora mais fácil reconhecer como todos estes elementos se relacionam. O inefável-consubstancial <sup>57)</sup> que serve de objecto às minhas observações é o estilo. Se quisermos encontrar um termo para caracterizar este inefável poderemos chamar-lhe "encantador" <sup>58)</sup>, no sentido primitivo atribuído a este conceito. Na verdade Mörike não nos subjuga, não nos arrebatá, não nos embriaga. Pelo contrário, o que nos faz o "tranquilo mágico que vivia nas montanhas" — assim lhe chamaria Gottfried Keller mais tarde — é *en-cantar-nos* duma distância judiciosamente bem calculada.

Não seria muito difícil comprovar dum modo diferente o cunho inconfundível e individual do encanto de Mörike. Isto poderia ser conseguido por uma análise das modificações constantes que surgem na construção das suas frases, por exemplo, o modo como, a título de experiência, a palavra "reizend" <sup>59)</sup> é melho-

rada mas não eliminada pelo vocábulo "lachend" <sup>60)</sup>, como quem procura a expressão adequada quando fala. Ou então o modo como a partir deste ligeiro tom de conversa se eleva e sobressai o ponderado juízo estético: "uma autêntica obra de arte" <sup>61)</sup>. Eu poderia inclusivamente documentar com toda uma estatística de sons a oscilação entre a distância e a aproximação que encontramos no fim. Devo no entanto tomar em consideração a que público me dirijo. Em certas circunstâncias pode-se justificar que se demonstre num único exemplo todos os nossos métodos artísticos <sup>62)</sup>, para provar como cada e todo o elemento duma autêntica obra de arte se concentra e manifesta no estilo.

No entanto um tal ensaio não exigiria somente cuidado e paciência, senão também, diria eu, uma certa habilidade ou mesmo artimanha no modo da apresentação <sup>63)</sup>. Pois como cada fenómeno se encontra aqui entre pares <sup>64)</sup> raramente se consegue construir <sup>65)</sup> e chegar aos resultados com a sequênciã que no desenvolvimento ou decurso dum problema ou duma biografia parecem já estar ditados pelo desenrolar dos factos objectivos. Quem interpreta corre sempre o risco de apresentar apenas um apanhado de *aperçus* isolados como se porventura estivesse a fazer uma linda colecção de borboletas.

Além disso quanto mais nos esforçamos por atingir detalhes completos e exaustivos maior a probabilidade de sermos acusados de pedantaria erudita e de repisar apenas aquilo que todo o leitor entendido compreendeu logo após poucas alusões. Será que devemos fazer-nos surdos quando um crítico nos diz não haver no âmbito da ciência da literatura nada mais fastioso e insípido que uma interpretação exaustiva, ou, quando afirma que os estudiosos da literatura destroem o último resto de elegância que talvez ainda lhes estivesse reservado?

Não é muito vulgar que no âmbito das ciências se discutam problemas referentes à elegância de estilo <sup>66)</sup>.

---

Pelo contrário certos estudiosos consideram muitas vezes uma questão de honra que se renuncie à arte de escrever bem. Sem dúvida isto constitui uma atitude sóbria nos tempos idos em que foi preciso cerrar fileiras para distinguir e libertar a história, como ciência, da história como crónica, lenda ou mito.

Hoje todavia um investigador já não tem necessidade de provar a seriedade e objectividade da sua ciência com um péssimo e deselegante estilo. Se tiver ideias já esclarecidas quanto à sua tarefa e se já estiver seguro quanto ao método a empregar, então poderá, de consciência tranquila, esforçar-se por atingir uma apresentação agradável, redigindo os seus trabalhos de modo a que não sejam apenas os colegas da especialidade a colher benefícios e ensinamentos. Duma maneira geral "os mestres do mesmo ofício" não são inclusivamente os melhores e mais compreensivos leitores, e causaria verdadeiro espanto se pretendéssemos dirigir-nos exclusiva e precisamente a eles.

A nossa tarefa não consiste apenas em expor o conhecimento; temos de cuidar que num público mais vasto se mantenha vivo o sentido e o amor pela poesia; temos de fazer também com que a palavra dum poeta — tantas vezes abusada e mal interpretada — seja vista a uma luz mais justa e pura. Poucos estarão todavia verdadeiramente à altura duma tão "difícil tarefa de protecção quotidiana".<sup>67</sup>) Em qualquer caso não podemos ignorar qual o âmbito das nossas responsabilidades, e a arte-de-escrever-bem está sem dúvida incluída nestes requisitos. A própria natureza do nosso assunto torna aconselhável que o crítico-interpretador cultive a arte da expressão.

O crítico pode ser dotado ao ponto de desenvolver com espírito e inteligência a matéria mais renitente, os aspectos sintácticos, métricos, a tonalidade, etc. — não escapará todavia à censura daqueles a que se dirige se insistir em ver a salvação da sua pesquisa apenas nos pormenores. Nem todos deixam que a poesia se lhes insinue deste modo. Compreende-se que muitos leitores, mesmo os melhores, afirmem que não lhes interessam essas minuciosidades; ou que talvez seja interessante ouvi-las uma vez, mas que elas cedo perdem o seu atractivo.

Vamos dar ouvidos a estas vozes, e desta vez desistiremos de aplicar aos versos de Mörike instrumentos de interpretação cada vez mais pormenorizados. Em vez disso entrevemos uma outra possibilidade de projectar uma luz ainda mais clara sobre o texto. Começamos esta interpretação abordando do exterior o nosso assunto, e só entrámos no espaço artístico do poema depois de algumas considerações sobre a vida do poeta e sobre a transmissão de certos dados da tradição literária. Trata-se agora de sair novamente do espaço artístico do poema para tomar contacto com o seu ambiente.

O jovem Mörike, autor das canções de "Peregrina" e do "Maler Nolten", não delinea contornos e áreas tão definidas como em "Auf eine Lampe". O seu elemento preferido é antes o tempo.

Ele vive fascinado por recordações, último rei de Orplid<sup>66</sup>), que escuta os sons que lhe vêm do passado, da sua infância, de povos distantes, das lendas heróicas. A música domina em toda a parte, nos motivos e na linguagem, e os sons revestem-se aqui duma ambiência romântica que apenas os ouvidos mais sensíveis pressentem como se fosse um último e remoto eco. A dor da despedida, algumas vezes num sofrimento passado que não morre, torna-se audível. Ines-

## Am Strande.

Heute sah ich wieder Dich am Strand  
Schaum des Wellen Dir zu Füßen treib  
Mit dem Finger grabst Du in den sand  
Zeichen ein, bei denen keine bleib.

Ganz versunken warst Du in Dein Spiel  
Mit der ewigen Vergänglichkeits  
Welle kam und fern und keis <sup>fine</sup> zer-  
Welle ging und Du warst nun bereit.

Lachend hast Du Dich zu mir gewandt  
Ahnstest nicht den Schmerz, den ich  
erfuhr:  
Denn die schönste Welle lag am Strand  
Und sie löschte denn die Füße Spur.

Maria Luise Kaschnitz

quecível, a hora da manhã faz-se sentir repetidamente, e "então o atrevido dia desafina" <sup>79)</sup>, já ameaçando de irromper no céu.

Acontece o mesmo com as horas da madrugada, pois a desejada manhã não aparece e não quer libertar dos fantasmas da noite a insone e angustiada alma do poeta. Mörike, com a alma esgotada pelos mistérios nocturnos, fita o dia, — e é assim que nos aparece, no limiar dos tempos, no fim do Romantismo e no princípio duma outra época, cuja sobriedade o feria, embora talvez lhe tivesse também permitido esquecer os golpes mais profundos e o horror e o entontecer insuportável do passado.

Ele também não foi poupado à necessidade de deixar para trás os sonhos da infância e da adolescência, para, como homem adulto, fazer frente às dificuldades do dia. Mesmo assim, durante algum tempo, ele continuou a entreter-se com os antigos padrões artísticos. Ao mesmo tempo floresce e atinge uma perfeição cada vez maior um tipo de arte já antes ocasionalmente anunciada, a poesia *classicista*, que se filia conscientemente em Goethe e nos mestres da poesia lírica da antiguidade clássica. Ali domina a dimensão espacial do presente <sup>79)</sup>: a observação e a visualização preponderam sobre as impressões e sobre o ambiente; a rima cede lugar aos dísticos e a outras antigas medidas métricas, cuja virtude consistia menos no seu aspecto

tonal que no critério de estruturação. Mesmo assim o nosso tímido Mörike não perde nestes trabalhos classicistas a sua inconfundível individualidade.

Não lhe ocorre tornar a arte num padrão, nem procura orientar a vida de acordo com um modelo válido, tal como o fez Goethe em "Hermann und Dorothea". A possibilidade da arte ser um factor educativo e pedagógico já não o seduzia, estando muito longe de pensar que pudesse caber a ele a vocação de educar e melhorar a humanidade. Os fins sociais e cosmopolitas do classicismo alemão já haviam então perdido a sua validade, e no mundo de Mörike falta a presença do futuro e do devir. Ele reconhece apenas a beleza do presente, mas mesmo assim apenas como resto ou vestígio, como espaço que foi poupado e isolado num ambiente sóbrio e hostil. É assim o círculo do "silêncio demoníaco" <sup>71)</sup>, em que se encontra "a bela faia" <sup>72)</sup>, assim o túmulo da mãe de Schiller, e também, no jardim, a sua árvore favorita, em que gravou o nome de Hölty <sup>73)</sup>, lugares portanto que se distinguem por uma ligação com o passado, ou então — talvez o lugar mais puro e ainda intacto — o "aposento do prazer" <sup>74)</sup> em que se encontra a bela lâmpada. Sim, ela está ali "quase esquecida" <sup>75)</sup>, "permanece ainda intacta" <sup>76)</sup>, mas por quanto tempo? Ninguém presta atenção à obra de arte. Sòmente ele, poeta, se apercebe da sua discreta beleza.

---

Ele próprio acaba de entrar, vindo lá de fora, do mundo do trabalho, do dia-a-dia, que o emurchece, como a todos. Quem poderia afinal resistir ao espírito da época<sup>77)</sup>? No entanto os mais nobres "órgãos do seu espírito" não morreram ainda de todo. Eles são excitados pela presença da obra de arte, e, enquanto ele medita<sup>78)</sup>, todo o belo mundo do passado ressuscita de novo, parecendo-lhe mais uma vez vivo e presente, e, para usar aqui uma expressão do poema "Reminiscência Divina"<sup>79)</sup>, é como que "cercado de encanto"<sup>80)</sup>, pois o poeta já não está habituado a tais vivências. Sim, apesar de tudo a beleza ainda o encanta, do mesmo modo que também a nós nos encantam os seus versos.

Creemos que a partir da situação histórica da época de Mörike, nos é agora mais fácil compreender o encanto do poema. O poeta não se apresenta como dono da casa em que está pendurada a lâmpada. Aliás já não parece haver ali um dono. No entanto, em vez de se considerar um estrangeiro, ele sente que pertence ali, e atreve-se pelo menos a considerar-se como um espírito afim e como um iniciado. Talvez seja exactamente nisto que se baseia a bela e melancólica magia do poema. Mörike não considera a lâmpada uma obra de arte do mesmo modo que o faria Goethe, ou seja, em veneração fraterna e como estrutura orgânica, cujas leis e co-relações têm semelhança e parentesco com aquelas que regem o corpo e o espírito humano.

A coroa de hera e a *roda-de-crianças-a-brincar* tem sobre o observador um efeito mais decorativo, quer dizer, ele tende a ver a obra de arte *mais* dum ponto exterior que interior. Ele não se identifica totalmente com a obra, não se sente completamente unido a ela, como também o não faz em relação à sua infância, para a qual talvez a *roda-de-crianças* seja uma evocação dolorosa: meio-perto, meio-longe,

"meio-prazer, meio-dor" <sup>81)</sup> como nos diz o poema "Primavera" <sup>82)</sup>.

É sobretudo no último verso que esta voz se faz ouvir com maior clareza:

"Porém, o que belo é, parece-nos conter em si mesmo a felicidade" <sup>83)</sup>, "O Belo mantém-se feliz por si próprio" <sup>84)</sup> diz-nos Goethe na segunda parte do Fausto. Goethe não tem dúvidas a este respeito e fala-nos de modo decidido e sem qualquer ambiguidade. Mörke não vai tão longe. Ele já não tem suficiente fé e confiança na sua própria pessoa para saber ao certo quais os atributos do Belo. Arrisca-se, quando muito, a dizer: "Porém, o que belo é, parece-nos conter em si mesmo a felicidade". E, com uma subtileza e um requinte só possível num epígono <sup>85)</sup>, Mörke vai mesmo ao ponto de substituir "*por si próprio*" por "*em si mesmo*" <sup>86)</sup>: "parece-nos conter em si mesmo a felicidade". Se tivesse escrito "por si próprio" ter-se-ia identificado demasiadamente com a lâmpada.

A lâmpada distancia-se de novo quando nos parece conter "em si mesma" a felicidade. Tudo se passa como se o observador já tivesse deixado o aposento e pensasse agora na lâmpada. Estas meditações con- dizem perfeitamente com a sua natureza, uma vez que se sente fora da sua época, como alguém que nasceu demasiado tarde. No entanto a meditação consola-o, pois que o Belo não carece de aprovação, não necessita ser apreciado por estar contido em si próprio, por ser auto-suficiente; — uma consolação, sem dúvida, mas mesmo assim dolorosa, pois deixa a cada um o seu próprio reino: à Beleza o aposento quase esquecido, ao homem a monotonia e a indiferença do quotidiano.

Com isto acabo de considerar dum modo sucinto o poema de Mörke em função de toda a "época goethe-

---

ana" 7), procurando igualmente fazer justiça à sua unidade estilística em termos das suas relações históricas. Trata-se dum caminho que vale sempre a pena seguir. Vemos a quem se aparenta um poeta, e vemos também em que traços ele se distingue daqueles com quem tem mais afinidades.

Não nos devemos limitar aqui nem à época em que o poeta viveu, nem à literatura alemã. Deveríamos mesmo tomar em conta a literatura da humanidade inteira, um ideal que na verdade ninguém atinge mas que não deve ser esquecido pelos germanistas. Neste sentido tendemos a dar-mo-nos por satisfeitos em nossa própria casa, ficando alheios à importância da tradição a que os anglicistas e romanistas prestam mais atenção.

O poema "A uma lâmpada" oferece-nos pelo menos um paralelo com a lírica grega. O título não foi neste caso concebido à laia de inscrição mas lembra-nos os cabecalhos da poesia autenticamente epigramática. Na "Anthologia Palatina", colectânea de quinze séculos de epigramas gregos, encontramos textos espiritualmente aparentados à poesia de Mörike, especialmente na época da poesia helenista, sob os nomes de Teócrito, Erina, Anas, Manasalcas, Calimachos — uma época portanto que Mörike gostava de abordar, como demonstram as suas traduções de Teócrito. Nesta altura a poesia helenista já não se relaciona à *Polis*, como naturalmente acontecia no caso dos poetas do quinto século.

A vida política tinha entretanto degenerado, o estado perdera a consagração que gozava antes, e já não mantinha sequer um vestígio de dignidade. Deste modo os poetas voltavam-se para as zonas ainda poupadas a esta decadência, exaltando a felicidade da vida pastoril, enaltecendo os objectos eleitos, distinguindo com os seus louvores túmulos e outros lugares

sagrados. Também aqui nos enleva uma suave auréola de resignação. O destino destes poetas é de certa maneira semelhante ao de Mörike. Eles sentem-se mesmo epígonos, e tendem a procurar casos raros ou extremos, por dependerem afinal daquilo que é raro e invulgar. Eles dominam toda a variedade de tons e superam em requintes e subtilezas todos os outros poetas. No entanto já os abandonou, como aliás a Mörike, o conceito da dignidade do poeta que se identifica com o povo e que contribui para os fins da colectividade.

Ao estabelecer comparações deste tipo nunca nos devemos esquecer das profundas diferenças que separam nações tão distintas e tempos tão distantes. Não devemos todavia também depreciar a importância deste encontro de épocas diferentes. Ele confirma-nos de modo claro, que, para além dos abismos do tempo e do espaço, o Homem permanece sempre aberto para os eternos valores humanos<sup>89)</sup>. E reconhecer-se esta verdade é de importância fundamental para a interpretação, protegendo-a contra um perigo a que ela sucumbe com demasiada frequência. Pois quando concentramos toda a nossa atenção sobre um objecto de estudo, temos a tendência de julgar que o conhecimento e a descrição deste objecto constituem a meta final da ciência da literatura. Como atitude, como moral, como hipótese de trabalho trata-se aqui duma opinião ponderosa. Poder-se-ia mesmo explicar, que, do mesmo modo que a perfeição constitui a última finalidade de todos os esforços artísticos, também ela deve fornecer o último e mais elevado ideal das pesquisas votadas à arte. E pouco poderemos refutar quando nos disserem que assim é, e que tudo o resto não passa de prefácio ou introdução<sup>90)</sup>.

No entanto seria pena que por causa duma tarefa tão aliciante nos esquecéssemos das outras a que também

---

somos chamados. Do mesmo modo que a arte de interpretar depende das pesquisas históricas e filológicas ela deve esforçar-se por servir estes ramos da investigação. Estou convencido que é precisamente assim — ao aplicar os processos da interpretação com o seu modo característico de situar sem tréguas um determinado objecto artístico — que melhor conseguiremos superar aquele tipo de divisões esquemáticas <sup>90)</sup> que ocasionam tantos juízos prévios e que muitas vezes nos impedem de ler nas palavras de um poeta aquilo que ele lá realmente escreveu. Nenhuma pessoa que já tenha interpretado exhaustivamente as obras tardias de Lessing ou as do jovem Goethe se apressará a fazer uso dos conceitos "Irracionalismo Literário" e "Iluminismo" <sup>91)</sup>.

No entanto, sempre que queira expressar-se e sempre que deseje apropriar-se de toda a imensidade da matéria que a enfrenta, a história literária depende de tais conceitos. Estes não podem porém ser automaticamente aceites e necessitam de filtragens e actualizações periódicas <sup>92)</sup>. Para serem válidas para a ciência da literatura, estas renovações não podem ser meramente fundamentadas em especulações da história da filosofia ou doutras artes mágicas, impondo-se mesmo que resultem dum novo e profundo exame dos textos, tal como nos é dado pela interpretação.

O salto que demos do desprezencioso poema de Mörike para problemas e questões tão vastas parece um quanto exagerado. O poema, pequeno como é, foi escolhido por razões de ordem prática, mas o método descrito adapta-se igualmente bem a obras maiores. No entanto certos críticos asseveram, que, a partir das obras já escritas, se pode concluir que este tipo de arte de interpretação se presta realmente apenas para a poesia lírica <sup>93)</sup>.

Nesta objecção há que separar as razões puramente pessoais dos fundamentos objectivos. Pode muito bem ser que a maioria dos actuais críticos se sinta mais à vontade no campo da lirica. Não se depreende daí que a causa deste estado de coisas esteja necessariamente na natureza do método e podemos-la encontrar nas capacidades específicas destes críticos que mais facilmente se deixam comover pelo lírico que pelo dramático ou pelo épico. Talvez isto se explique também pelo facto de mesmo um pequeno poema dar tanto que fazer e exigir tanto cuidado e tacto que por enquanto apenas poucos críticos se atrevem a tarefas de maior extensão e envergadura.

Seria no entanto difícil provar que o drama e a epopeia se prestam menos à interpretação que a lirica. Conquanto que nos forem apresentados versos não necessitamos de estar alarmados, pois o seu ritmo logo nos comoverá. Guilherme von Humboldt demonstrou numa brilhante exposição como o mundo das personagens homéricas surge da estrutura do hexâmetro. Mesmo uma peça de teatro em prosa, esteja ela escrita na linguagem da alta sociedade ou das mais baixas camadas populares, não nos causa confusão.

Pois na sequência das cenas, na progressão do tempo, e na precipitação ou no desenlace dramático estão ocultas e são apreensíveis qualidades rítmicas semelhantes às de um verso. Hölderlin interpretou por exemplo o ritmo de tragédias inteiras por analogia com um único verso. Além disso: o ritmo, no sentido que lhe atribui Becking, é o último e mais profundo fundamento da unidade estilística, manifestando-se nas imagens, nas ideias, na atmosfera e nas ambiências, assim como no verso. Deste modo os romances e as novelas estereotipados tal como nos apresenta o *Reader's Digest*, não são susceptíveis de aguentar uma interpretação metodologicamente eficaz e ao mesmo tempo fiel à arte.

---

Quanto mais pura, quanto mais perfeita e mais coerente a obra, tanto mais fácil será o nosso acesso a ela. Nos dramas em prosa podem estar ausentes certos elementos como a prosódia, a métrica, as estrofes e a rima. Talvez até a própria linguagem do diálogo tenha apenas um valor estilístico indiferente. Mas por outro lado isto é compensado por factores que faltam num poema: uma estruturação mais extensa, organizada em actos, a acuidade da discussão intelectual, a possibilidade dum problema ser apreendido com clareza e plena consciência. Naturalmente teremos que proceder aqui de modo diferente do que acontece com um poema.

Não devemos esquecer-nos porém que também cada poema individual exige um tratamento diferente. No caso de Fleming<sup>94)</sup> não posso tomar em conta aquela compreensão imediata que pressuponho em Goethe; em C. F. Meyer<sup>96)</sup> teremos de discutir longamente o problema da apreensão artística<sup>96)</sup>, o que seria descabido para o estudo de Eichendorff<sup>97)</sup>. E qualquer tentativa de esquematização rígida é-nos aqui proibida quer por cada uma destas obras de arte quer pelos nossos leitores. É em mim próprio que encontro finalmente razões para proceder diferentemente em cada caso individual.

Não sinto necessidade de despejar todos os meus conhecimentos sobre cada poema, e não vejo vantagem em esgotar completamente todos os textos de que me ocupo. Aqui cativa-me uma característica da linguagem, ali o encanto da estrutura. E, se não houver o propósito de apresentar um exemplo escolar<sup>98)</sup>, parece-me, que, em vez de ignorar estas primeiras impressões<sup>99)</sup> devo desenvolvê-las. Pois só consigo despertar vida onde a vida me desperta a mim<sup>100)</sup>.

Regresso com isto finalmente ao cunho e à origem pessoal de toda a interpretação. Quer eu me limite conscientemente àquilo que mais me atrai num poema, quer me esforce por atingir uma visão completa, a minha interpretação será sempre unilateral. Pois eu vejo sempre apenas aquilo que posso ver e que me ocorreu logo no primeiro encontro com a obra de arte. Com isto de maneira nenhuma pretendo fazer aqui uma apologia do relativismo histórico. Afinal eu próprio, depois de examinar as minhas apercepções iniciais <sup>101)</sup>, dei-me ao cuidado de demonstrar que elas se justificavam.

No entanto não fica excluído que apareça um outro crítico com uma outra aclaração em que demonstre que também as suas impressões o não iludiram. Se ambas estas interpretações estiverem certas não haverá contradições entre elas, mesmo que abordem, quanto ao todo e quanto às particularidades, o poema de modo diferente. Aliás essas interpretações divergentes terão mesmo o condão de me fazer pensar que toda a autêntica e viva obra de arte é verdadeiramente infinita adentro das suas fronteiras definidas. "Individuum est ineffabile"!

E pomos-nos a reflectir sobre uma insuperável máxima humanista que nos lembra que somente os homens todos juntos conseguiriam apreender o humano completamente e em toda a sua profundidade <sup>102)</sup>. Enquanto se mantiver viva a tradição, o progresso deste conhecimento do Homem <sup>103)</sup> jamais terá um fim, e é a esse progresso que a interpretação serve dentro dos quadros da ciência da literatura. Ela mantém vivo não só o interesse pelo Humano que é inerente ao Homem mas talvez até uma outra finalidade mais elevada de que o nosso saber ainda não se apercebe. Como recompensa e prazer é-lhe dado sondar as profundidades inesgotáveis da Arte.

---

*FERNANDO CAMACHO*

---

## EM BUSCA DA TRADUZIBILIDADE DE

**E**xkursus: O nome de Emil Staiger goza dum prestígio sem paralelo numa Universidade que conta, entre os seus professores, cientistas e académicos de fama internacional, alguns dos quais galardoados com o Prémio Nobel ou com outras altas e honrosas distinções. De toda a parte — dos Estados Unidos e do Japão, da França e da Escócia, da Itália e da Suécia, da Holanda e do Canadá, mas sobretudo da Alemanha e da Áustria — acorrem os germanistas e os não germanistas para ouvir o célebre mestre de Zurique, hoje considerado autor imprescindível para a formação não só dum bom germanista como dum sólido humanista.

Tão conhecido como ele é, não logrou todavia obter entre nós a fama que merece. Exceptuando algumas referências cheias de respeito e veneração, por exemplo, as que lhe foram feitas por Adolfo Cabral, a cuja memória dedicamos esta tradução, e por Wolfgang Kayser, que teve a honra de chamar a atenção do público de língua portuguesa para a "escola de Zurique", entre nós pouco ou nada se tem escrito sobre Emil Staiger. Como explicar porém este facto? Será isto assim por as ideias de Staiger terem um carácter tão especificamente germânico que nem conseguem atingir a universalidade típica dos grandes espíritos, nem são susceptíveis de ser traduzidas, limitando-se a ser intelegíveis para quem fale alemão?

Aristóteles, porém, recorreu a constantes exemplos da poesia helénica, e nem por isso a sua "*Poética*", a que hoje devemos atribuir um extraordinário "valor histórico", deixou de se afirmar durante séculos e séculos como padrão para as poéticas da Europa Oci-

dental. Impõe-se portanto perguntar aqui quais têm sido os obstáculos que têm impedido que seja reconhecida à obra de Staiger a universalidade que o autor destas notas lhe atribui, procurando depois superar esses obstáculos para o tornar verdadeiramente acessível ao nosso público.

À primeira vista parecem ter razão aqueles que se referem às características "germânicas" do professor suíço. Integrado como está na cultura de que é professor — Staiger lecciona literatura alemã e ciência da literatura alemã — o mestre de Zurique faz, como não podia deixar de ser, referência a escritores que duma maneira geral nos são completamente desconhecidos (Spee, Hofmannswaldau, Zuccalmaglio e até Mörike!), e recorre também a conceitos que são correntes na ciência da literatura alemã, mas que não existem entre nós (por exemplo, o conceito de Biedermeier) ou a que nós damos uma interpretação muito diferente (como pode ser facilmente comprovado pela acepção que o conceito do "ritmo" tem no seu ensaio). De tudo isto resulta que mesmo os poucos entre nós, que podem ler um texto alemão sem o auxílio dum dicionário, pouco ou nada entendem quando Staiger lhes menciona a aplicação do ritmo de Goethe à poesia de Haller, Gryphius e Hofmannswaldau, pois que não se apercebem de que se trata aqui de poetas com características radicalmente diferentes. O nosso leitor culto terá por outro lado a tendência para interpretar o conceito staigeriano do estilo em termos da acepção diferente, que por exemplo, Saint-Beuve dava a este termo. A estas dificuldades acrescenta-se o facto do simbolismo das vogais e consoantes dos poemas alemães não corresponder ao nosso.

## EMIL STAIGER

Como meio de superar estes obstáculos optamos aqui pelo recurso a extensas e frequentes notas que o leitor meticoloso poderá consultar para se inteirar das prováveis associações que o público culto de língua alemã teria ao ler Staiger. Essas notas destinam-se assim a integrar o nosso leitor no "espaço vital" (Lebensraum) em que a obra de Staiger surgiu, e que por isso lhe serve de fundo e de base. As notas pretendem igualmente fazer uma indirecta mas muito resumida introdução não só à restante obra de Staiger mas também a alguns dos mais familiares problemas que preocupam a ciência da literatura alemã, e que são evidentemente também problemas da ciência da literatura universal.

Esperamos com isto ter preparado o terreno de tal maneira que o nosso leitor se aperceba facilmente da universalidade das ideias de Staiger. Pouco importa aqui, como aliás no caso de Aristóteles, que o mestre de "escola de Zurique" tenha ilustrado as suas ideias com poemas duma determinada literatura, a literatura alemã.

A história da literatura universal ensina-nos que os grandes escritores — chamem-se eles Dostoiewsky, Jorge Amado, James Joyce, Fernando Pessoa, Shakespeare, Guimarães Rosa ou Goethe — só logram atingir os eternos valores humanos através das suas raízes autenticamente nacionais. Diríamos mesmo que, paradoxalmente, só através das vivências concretas e directas se chega à essência do humano, e que tudo o resto é esqueleto ou esquema sem veias, sem sangue, sem amor. Deste modo ao debruçar-se sobre o poema de Mörike, que nos retrata uma situação con-

creta do encontro dum Homem com um objecto de arte, e que serve de base para o ensaio sobre a "Arte da Interpretação", Staiger não depara com um fenómeno que só os alemães poderiam sentir, expressar e compreender. Na sua primeira grande obra, a que faremos referência nas nossas notas, ao considerar as finalidades da ciência da literatura, Staiger diz-nos que esta traz consigo, como contribuição duma ciência autónoma, uma resposta à pergunta: *O que é o Homem?* Heidegger por outro lado afirma-nos que a Poesia de todas as épocas e de todos os povos nos diz a mesma coisa. A isso acrescentaremos que só assim é porque quanto mais profunda for a nossa análise duma determinada literatura, dum povo, ou duma sociedade nacional, maior a base universal humana que lhe reconheceremos. «Individuum est ineffabile». E para expressar o *Humano* somos todos necessários, os alemães e os portugueses, os americanos e os russos, os japoneses e os brasileiros.

Deste modo aquilo que emociona Mörke ao olhar para a sua lâmpada deveria também emocionar todo o verdadeiro Homem que se conserva aberto para a eternidade dos valores humanos, seja ele inglês de chapéu de coco, ou gaúcho com botas de montar. A universalidade do poema de Mörke afirma-se assim para além das dificuldades com que lutamos para o traduzir e estas dificuldades não testemunham senão as deficiências pessoais dum modesto mas honesto tradutor. Explicada a base universal da literatura abordada por Emil Staiger, não deverá ser necessário insistir na universalidade da teoria staigeriana, e chegou assim a altura de deixar o nosso leitor entregue a si próprio e à leitura do mestre da "escola de Zurique".

FERNANDO CAMACHO

---

## NOTAS DO TRADUTOR

1) Em todos os seus escritos Staiger insiste, com modestia, na sua qualidade de germanista, e, embora nos pareça evidente a universalidade dos conceitos defendidos na sua "Poética", ele geralmente só faz referência a outras literaturas (por exemplo, a grega, de que é excelente tradutor) com a finalidade de explicar um determinado texto alemão. O seu método consiste aliás em concentrar "toda a luz possível" sobre um poema, novela ou peça dramática, tornando-nos conscientes da eterna frescura e da inconfundível unicidade dessa obra prima, isto ao mesmo tempo que nos mostra quais os princípios funcionais que a regem. Têm sido assim recuperadas obras esquecidas ou mal compreendidas e a aplicação deste método provou ser tão fecunda que o panorama que actualmente desfrutamos da literatura alemã, é, em consequência das suas interpretações (e daquelas dos seus numerosos discípulos), muito diferente do que nos era oferecido há trinta anos.

2) "*die deutsche Literaturwissenschaft*": A ciência da literatura começa praticamente nos meados do

século passado, como reacção ao positivismo, sob o impulso das "ciências do espírito" (W. Dilthey: *Einleitung in die Geisteswissenschaft*, 1883). Dilthey, como se sabe, procurou compensar o rigor lógico das ciências naturais, mostrando que o princípio causal também era válido nas "ciências do espírito", carecendo todavia de ser completado por uma finalidade teleológica. Segundo Dilthey as "ciências do espírito" tinham por objecto a realidade histórica e social, e por tarefa cabia-lhes reviver e apreender, em termos intelectuais, a expressão dessa realidade (ou seja, entender e compreender os fenómenos em oposição a explicá-los e justificá-los causalmente). Como diz Max Wehrli na sua admirável *Allgemeine Literaturwissenschaft* (que estamos traduzindo para o Português, apesar de ainda não termos encontrado editor para este livro que só interessa às élites), o destino da ciência da literatura alemã esteve em grande parte condicionado pelas suas origens no idealismo do período clássico alemão, e teve assim a tendência de se tornar excessivamente filosófica. R. H. Fife vai mesmo ao ponto de dizer que as teorias germânicas são como que uma pirâmide ao invés, assentando precariamente sobre um ponto mínimo de realidade, que Fife compara à cabeça dum alfinete. Note-se porém que o próprio Emil Staiger reage abertamente contra esta tendência teorizadora, e os seus escritos caracterizam-se por um contacto constante com a realidade literária, sendo ilustrados a cada passo por uma vasta documentação de exemplos.

---

---

---

3) Esta passagem marca bem a reacção de Staiger contra as tendências teorizadoras e filosóficas de certas escolas da crítica. Na "Troca de correspondência com Martin Heidegger", Emil Staiger insiste na diferença fundamental entre uma interpretação da língua feita a partir ou de um ponto de vista artístico ou de um prisma filosófico.

4) Note o leitor que este estudo foi tornado público pela primeira vez *no outono de 1950*, por altura duma conferência feita em Amsterdão e repetida em Freiburg im Breisgau. Apareceu depois impresso no *Neophilologus*, em 1951, e mais tarde, mas no mesmo ano, como separata da Allard Pierson Stichling bei I. B. Wolters, Groningen — Djakarta.

5) Esta posição é-nos apresentada na introdução intitulada "Von der Aufgabe und Gegenständen der Literaturwissenschaft" (pág. 11 a 20) com que Staiger precedeu os seus estudos sobre Brentano, Goethe e Keller do livro "Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters" (1939). Tornou-se depois menos radical como o nosso leitor poderá ver no decurso deste estudo, em

que Staiger faz a apologia do intercâmbio entre a investigação histórica e linguística por um lado, e por outro à interpretação, continuando todavia a dar a esta o lugar de primazia que lhe cabe no âmbito das ciências da literatura.

6) No original, entre aspas, "*woher es der Dichter hat*".

7) Stoffgeschichte: História da matéria e dos assuntos literários.

8) A expressão milagre aparece diversas vezes em Staiger. No seu livro sobre os conceitos fundamentais da Poética ele diz-nos: "Denn ein unerklärliches Wunder ist jeder echte lyrische Vers, der sich durch Jahrtausende erhält" (Grundbegriffe der Poetik, pág. 50 — Pois cada verso autenticamente lírico, que se conserva intacto através dos milénios, constitui um milagre inexplicável.) Esta passagem foi motivo de uma pergunta numa entrevista que fizemos a Emil Staiger.

9) Por exemplo René Wellek fez uma crítica mais ou menos nestes termos à chamada "crítica criadora". Trata-se todavia do conhecido fenómeno das falsas oposições pelo qual se atribui a uma escola ou a uma pessoa posições que não são as suas, para depois refutar o que nem sequer está em causa. Staiger nunca concordou com a crítica de índole impressionista, até porque esta faz da obra original um pretexto para a exibição dos sentimentos e das associações do crítico. O que interessa a Staiger é a obra original; e, a sua apercepção inicial (veja-se a este respeito a nota 16) é o caminho para se chegar à essência dessa obra. Não se trata porém duma posição arbitrária ou dog-

mática pois que essa "Vorerkenntnis" será dada por nula se não for suficientemente comprovada e justificada por uma demonstração (Nachweis), em que os princípios funcionais que regem a obra vêm à luz.

<sup>10)</sup> Esta passagem vem confirmar a nota 2, dando-nos um exemplo do contempto que Staiger por vezes injustificadamente vota à teoria, quando afinal ele próprio é um dos mais brilhantes teóricos da ciência da literatura. A este propósito convem lembrar uma máxima do kantismo crítico: "Anschauungen ohne Begriffe sind blind, Begriffe ohne Anschauungen leer", que em Português quer dizer o seguinte: "opiniões sem conceitos são cegas, e conceitos que não conduzem a uma opinião são ociosos".

<sup>11)</sup> "Wir haben uns zu bemühen, in ihn (den hermeneutischen Zirkel) hineinzukommen." Esta passagem é fundamental para se compreender a obra de Staiger. O mestre de Zurique está neste ponto de acordo com Leo Spitzer, quando este (na pág. 198 "Linguistics and Literary History", Princeton, 1948) compara o seu método de interpretação à tentativa de chegar ao centro de uma esfera a partir da sua circunferência, acrescentando que o ponto de partida importa aqui menos que a direcção que se toma. Os pontos de partida de Staiger para alcançar este centro (que poderíamos chamar aqui a essência da obra de arte) variam também de caso para caso.

Uma vez é um aspecto da chamada camada sonora (W. Kayser) que o leva ao âmago da "Wanderers Nachtlied" de Goethe; outra vez, o nosso ponto de partida encontra-se na discussão do lugar a atribuir na história da Literatura à *deutsche Schaubühne* (o teatro alemão do século XVIII), e daqui surge uma interpretação magistral da "Minna von Barnhelm" de Lessing, peça que só então passa a ser compreendida em toda a sua amplitude e que ganha consequentemente um lugar incontestado entre as obras primas da literatura alemã; uma outra vez, o problema de versões diferentes dum mesmo poema (*Die tote Liebe* de C. F. Meyer) é tomado como base para outra interpre-

tação magistral; no presente ensaio Staiger analisa o poema de Mörike a partir da sua estrutura, da sua situação histórica e da comparação com a poesia dum período análogo. Embora os pontos de partida sejam diferentes, a direcção é sempre uma e encontra-se na aceção que tem da filologia como *Liebe zum Worte*. A este respeito Theophil Spoerri no manifesto da célebre revista *Trivium*, de que Staiger foi um dos principais mentores, diz: *"Das Ziel und Ende aller philologischer Bemühung ist der Text, und alles, was vom gestaltet Wort wegführt und nicht zum Ziele hat, die dichterische Form strukturell aufzuhellen, ist Sünde wider den schöpferischen Geist der Sprache"* (*Trivium*, N° 1 p. 2, Zürich 1943). — *"A meta e o fim de toda a preocupação filológica é o texto, e tudo o que nos afaste da configuração da palavra, e, que não tenha por objectivo iluminar e aclarar as estruturas da forma poética, é um crime contra o espírito criador da palavra."*

<sup>12)</sup> *"Wir lesen Verse; sie sprechen uns an"*. — Nós lemos versos, eles falam-nos... no sentido de nos fazerem um apelo, de nos invocarem, de exercerem sobre nós uma solicitação.

<sup>13)</sup> Tradução livre de: *"Wir sind berührt; aber diese Berührung entscheidet darüber, was uns der Dichter in Zukunft bedeuten soll."* *berühren*: tocar, que reforçamos com o verbo sensibilizar; *Berührung*: contacto, que traduzimos aqui com uma certa liberdade por *impressão inicial* simplesmente para evitar a repetição de "contacto e encontro" que aparece na linha seguinte.

<sup>14)</sup> *Erkenntnis*: conhecimento, reconhecimento que traduzimos por apercepção não no sentido registado nos dicionários usuais (sentimento, que cada qual tem, da própria consciência); mas naquele da psicologia registado pelo *A Dictionary of Psychology* by James Drever, "apercepção: percepção clara (Leibniz) em particular onde há reconhecimento ou identificação; na psicologia pedagógica de Herbart a apercepção é tida pelo processo fundamental de adquirir conhecimentos..." Middlesex, 1952. Note-se que a renovação da apercepção artística de que fala Staiger está bem de acordo com as finalidades que Dilthey atribui às ciências do espírito, que deviam ter por tarefa reviver (*nachzuerleben*) a expressão dos fenómenos da realidade histórico-social. Ver nota 2.

<sup>15)</sup> A expressão "*ich liebe sie; sie sprechen mich an*" — por eles sinto amor e eles invocam-me — ao ser apresentada como pré-requisito para a escolha do assunto da interpretação merece aqui a nossa atenção por duas razões. Primeiro porque se acusa o mestre de Zurique de apenas criticar as obras de que gosta, considerando isso como factor arbitrário e como deficiência ou limitação do seu método. Note-se porém que quando Staiger afirma que uma obra o não solicita (*spricht mich nicht an*) não implica com isso necessariamente a desqualificação do dito autor, e admite a possibilidade das suas capacidades de apercepção serem limitadas para a crítica de determinada obra, não se excluindo aqui que um outro crítico venha a iluminar o significado dessa obra, como foi por exemplo o caso de Hölderlin quando interpretado por Martin Heidegger.

Não se trata portanto aqui duma limitação do método e a expressão "*ich liebe sie; sie sprechen mich an*", quando entendida como factor de escolha, deve ser entendida como confiança e certeza de ter compreendido bem a obra em questão, ou então como renúncia ao atrevimento de se falar daquilo que não se percebeu. Com isto passamos à segunda razão que torna esta passagem interessante: ela ilustra a ati-

tude crítica de Staiger perante a obra artística. Nos seus escritos são frequentes, expressões como "*Liëbe zum Worte*" (amor pela palavra), "*Herz*" (coração), "*Liebe*" (amor), "*Ehrfurcht*" (veneração) etc. etc. Aliás isto é uma característica de todos os críticos da escola da interpretação, e estes consideram "*ein grosses Glück*" (uma grande felicidade) o facto de se subordinarem e de estarem ao serviço da literatura criadora, manifestando respeito e admiração tanto pelas obras como pelos poetas que interpretam. O crítico, ao contrário do que ainda parece ser uso entre nós, perde assim a função de homem de sociedade e de individuo sabedor, a quem se deve escutar, e a quem cabe a tarefa de ordenar e classificar essa raça de seres esquisitos que são os poetas e os escritores, atribuindo-lhes o lugar que lhes compete numa hierarquia magistralmente legislada de acordo com preconceitos que podem ser tanto de ordem ideológica (são maus todos os poetas que defendem ideias contrárias às nossas) como de natureza puramente estética (sujeitando todos os poetas a um determinado padrão ou concepção daquilo que na sua mente deve ser a finalidade da obra literária). Em vez desta superioridade por parte dos críticos dogmáticos, a escola de interpretação assume uma posição de humildade e de admiração perante as obras criadoras; em vez de classificar e atribuir hierarquias (genealógicas ou de valor) ela pretende algo tão evidente que é muitas vezes senão quase sempre olvidado: assegurar a compreensão (fase da

---

Oda Schaefer, fac-símile do poema "O silêncio" ▶

Deutung) da obra, antes de nos pronunciarmos sobre o seu valor (fase da Wertung), fazendo da compreensão da obra o processo da sua valorização.

<sup>16)</sup> No original "*Gefühl*", *sentimento, impressão, sensação*. O termo, tão simples como parece, causou-nos embarços pois que os equivalentes portugueses podem dar aso a equívocos. Por isso mais adiante, quando a expressão aparece de novo, preferimos descrevê-la como "aptidão para sentir e perceber", antecedendo esta frase sempre que possível pela palavra "sentimentos".

<sup>17)</sup> No original: "*Nicht jeder Beliebige kann Literaturhistoriker sein*". A expressão "*Literaturhistoriker*" é praticamente intraduzível e já deu aso a uma pergunta numa entrevista que fizemos a Staiger. *Historiker* de maneira alguma corresponde a *historiador*, e assinala uma distinção estabelecida por Dilthey referindo-se a História como sendo o elemento humano que se distingue daquilo que é Natureza. O *Literarhistoriker* será assim o cientista que se dedica aos aspectos literários da realidade histórica e social.

<sup>18)</sup> *Rhythmus*. O conceito aqui descrito é de importância fundamental para a compreensão da obra de Staiger. Como o autor afirma que tanto na música como na poesia se trata do mesmo fenómeno artístico, talvez o nosso leitor associe o ritmo àquilo que geralmente se entende por cadência, até porque Staiger insiste em nos dar exemplos extraídos da música. Observe-se porém que Staiger caracteriza o ritmo como sendo "*um espírito que anima e vitaliza o todo e que — sem que saibamos dizer porquê, embora o sintamos distintamente — se conserva também nos pormenores*". Por isso poderíamos aqui dizer que o ritmo é o espírito que habita a cadência e que a torna possível, associando-a à vida que dá origem à pulsação que sentimos vibrar dentro da estrutura métrica dos versos. Wolfgang Kayser, que diversas vezes manifestou o seu acordo e a sua gratidão à "escola de Zurique".

dá-nos um belíssimo exemplo quando analisa no seu livro "Kleine deutsche Versschule" três poemas com a mesma estrutura métrica mas com ritmos diferentes. Kayser diz-nos: "O leitor terá notado, ao ler silenciosamente os poemas, que, mesmo se nos abstrairmos do seu conteúdo e da sua melodia, os poemas são muito diferentes. Eles têm uma outra fluidez, um outro movimento, uma outra tensão interna. Noutras palavras eles distinguem-se entre si pelo ritmo". Kayser caracteriza depois o ritmo de um poema como qualidade individual: "E será sempre assim por muitos poemas que aqui reunamos: o ritmo de cada poema é único e individual, pertencendo exclusivamente a esse poema". (W. Kayser: *Kleine deutsche Versschule*"; p. 101/2, München, 1946.)

<sup>19)</sup> Gustav Becking: *"Der musikalische Rhythmus als Erkenntnisquelle"*, 1928. (Fonte de conhecimento).

<sup>20)</sup> "Schlagfigur", que traduzimos ora por "bater-diagramático", ora por "figura de toque", deverá evocar no leitor por um lado a ideia de "pedra de toque" (como meio de conhecer ou de avaliar), e por outro o aspecto de diagrama em que se reproduzem as "pulsações" da música.

<sup>21)</sup> "Stil": Staiger dedicou ultimamente um livro a este conceito, tornando-o todavia mais amplo do que aqui neste presente ensaio, de modo a abranger todos os aspectos e formas da vida. O livro chama-se *Stilwandel*, e foi publicado pela Atlantis de Zurique em 1962.

<sup>22)</sup> Tradução e interpretação um quanto livre do seguinte trecho: "Diese Wahrnehmung abzuklären zu einer mittelbaren Erkenntnis und sie im einzelnen nachzuweisen, ist die Aufgabe der Interpretation."

<sup>23)</sup> *"Dass dieser Nachweis möglich ist, das begründet unsere Wissenschaft."* Uma afirmação de interesse excepcional a que demos o devido destaque na entrevista feita a Staiger.

<sup>24)</sup> *"Es gibt zwar einen geistreichen, aber keinen seelenvollen Irrtum."*

<sup>25)</sup> Para piano e uma voz, diz-nos Staiger no original.

<sup>26)</sup> Como traduzir este poema? As últimas tentativas de metrificacão por parte do tradutor foram feitas há quase um decênio e meio, e ele não se sente com coragem de as repetir aqui, não só por reconhecer a sua falta de jeito e de prática nestes assuntos de metrificacão, mas por recear que o esquema métrico possa actuar como um colete de forças que tolha a sentimentalidade do poema de Zuccalmaglio e a solidão do poema de Spee. O leitor terá assim de se contentar com uma versão em prosa onde procuramos conservar não só o conteúdo como também o ritmo do original (na acepção staigeriana deste termo).

Além disso, para assegurar a compreensão deste poema e do outro que se lhe segue, acrescentamos na nota 27 uma comparacão das características destes dois poemas, justificando depois a nossa traduçãõ em termos dessa análise. A traduçãõ livre do primeiro poema reza assim:

*No calmo silêncio da noite  
Pelo primeiro render da guarda  
Começa uma voz a chorar.  
O vento da noite,  
Doce e suave, trouxe  
O seu lamento até mim . . .*

<sup>27)</sup> O leitor notará que na versão original os primeiros três versos destes poemas são praticamente iguais. As únicas divergências a registrar dizem respeito à preposiçãõ inicial (*in/bei*) e ao predicado do terceiro verso (*begunnt/sich gunnt*). No entanto, mesmo estas

diferenças repercutem-se no ritmo diferente destes dois versos, adquirindo por isso uma importância a que convem aqui dar relevo como meio de facilitar ao leitor que não domine este idioma a compreensão dos valores individuais destes dois poemas alemães.

No primeiro poema a preposição *in* evoca associações de ordem espacial (*dentro de, no meio de*), e a voz aparece-nos como um *eu*, o *ich* da filosofia de Fichte, que é simultaneamente o princípio e o centro do mundo, mas que se encontra de certo modo perdido adentro da vastidão desse mundo; por outro lado tanto a situação dessa voz como o facto do poeta usar a expressão "*beginnt zu klagen*" (começa a chorar) dão-nos a impressão do choro (*Klage*) começar quase que involuntaria ou automaticamente, como se não fosse a voz completamente senhora do seu destino, e como se através desse lamento pessoal se manifestasse também, vinda até nós da distância da noite, a dor do mundo de que os românticos tantas vezes falam.

Porém, no segundo poema não há uma verdadeira *perspectiva espacial* e aqui os sucessos acontecem mais no tempo que no espaço, como se pode por exemplo verificar pela utilização da preposição temporal *bei* (aqui usada à semelhança da expressão corrente *bei schlechtem Wetter*). Trata-se portanto não do sítio mas da ocasião em que a voz se fez ouvir. O recurso à forma reflexa "*sich gunnt zu klagen*" (*começou a lamentar-se*) é também muito significativo. Aqui já não há involuntariedade de acção, como no primeiro poema; a origem e o início da voz que se lamenta está no interior de si própria, e ela, em vez

de chorar para fora e para o mundo, como acontece no primeiro poema, dirige-se para o espaço interior que é a alma, ou seja, manifesta-se como tempo. Esta interioridade insufla de tal maneira os versos do poema que fica para nós ofuscado o resto do universo. Lembremo-nos aqui que o período barroco, em que foi escrito o segundo poema, reflecte a crise a que foram sujeitas as concepções que o Homem tinha do Cosmos.

A evidência dos factos forçava-o a aceitar a concepção moderna e científica de Nicolau Copérnico, que entrevida não só a revolução da Terra em volta do Sol mas também a existência de outros sistemas solares, destruindo assim a concepção medieval e religiosa de Ptolomeu, com que se entronava o Homem e a Terra no centro da Criação Divina. Impedida pela consciência e pela repressão de se aventurar pelos "espaços ateus", a poesia barroca compensa duma maneira geral esta perspectiva espacial com um aprofundamento do aspecto temporal da existência humana, apontando-se a efemeridade do Homem, mergulhando-se na "eternidade" dum momento particular, de dor ou de prazer, apresentando-o, senão como ponto culminante da Criação Divina e Universal, pelo menos como culminância vivencial e como auge de consciência perante esse universo. É afinal isto que acontece no poema de Spee.

Há um outro elemento a que Staiger não faz referência e que poderá auxiliar o leitor de língua portuguesa a compreender a tonalidade deste poema. Staiger associa com razão o lamento nocturno a Cristo em Gethsemane. Convém no entanto lembrar que o padre jesuíta Friedrich von Spee (1591—1635), na sua qualidade de professor em Würzburg, foi obrigado a "*preparar para o seu destino*" mais de duas centenas de almas acusadas de heresia e feitiçaria, isto embora ele discorresse desta prática supersticiosa e das fogueiras

crueis com que se tentava proteger a pureza da religião.

É pois muito possível que a amarga experiência de ouvir essas vozes que se queixavam e que ele tinha de escutar em silêncio, se repercutam na imagem de Cristo (também mártir, também acusado e condenado como elas). Talvez resida aqui a explicação do cunho de sinceridade de coisa vivida que o poema tem.

As diferenças subtis que apontamos a estes dois poemas já terão deixado ver ao nosso leitor as dificuldades que aqui se apresenta à tarefa do tradutor, especialmente se este se quisesse limitar a rígidos esquemas métricos e ao mínimo de modificações que existem por exemplo nos primeiros três versos de cada poema.

A versão portuguesa que aqui apresentamos não deve por isso ser tomada como sendo equivalente ao original alemão, e deve ser simplesmente aceite como tentativa de indicação dos valores originais e como tal complementada necessariamente pelas observações que acima fizemos ao poema:

*No silêncio da noite  
Por altura da primeira vigia  
Uma voz começa a lamentar-se.  
Atento  
No que ela me diz  
E abaixo então os olhos.*

<sup>28)</sup> Staiger dirige-se neste ensaio a um público familiarizado com a cultura germânica, e para quem Mörike é sem dúvida um autor conhecido. O nosso leitor luso-brasileiro necessitará porém de algumas indicações sobre este poeta. Começaremos com alguns dados biográficos, que terão a utilidade de dar uma

---

ideia do género de homem que foi o autor, e, como estes dados pouco ou nada dizem sobre a natureza duma obra literária, faremos depois umas brevíssimas anotações a respeito dos seus livros:

*Eduard Mörike* (1804—1875) nasceu na Suábia, em Ludwigsburg, enveredando muito cedo pela carreira de pastor protestante, razão porque passou uma grande parte da sua vida em Cleverbach, uma pequena aldeia do principado de Württemberg. Em 1843, ou seja, com quase quarenta anos de idade, a sua saúde obriga-o a abandonar os deveres paroquiais, mas oito anos mais tarde encontramos-lo já como professor de literatura alemã em Stuttgart, onde permanece até 1866, data em que se aposenta e se afasta de todas as actividades literárias.

Mörike é geralmente considerado o último e o mais dotado escritor da "escola de poetas suábios" (que incluiu poetas como Uhland, e que se interessou pela história, lendas e costumes da Suábia do seu tempo e do tempo dos antigos imperadores Hohenstaufens). A associação a esta escola não é porém completamente adequada e comporta pelo menos dois perigos. A designação "escola suábia" refere-se não a um movimento literário mas a poetas individuais que praticamente nunca se afastaram da sua terra natal, e o nosso leitor não deverá pensar Mörike como uma personalidade dinâmica e ligada a um escol que defendia abertamente certos padrões ou ideias. O nosso poeta é mesmo uma pessoa tímida, que vivia afastada do mundo e dos movimentos literários da sua época, entregando-se "*ao retiro da sua alma melancólica*", e escrevendo poemas apenas quando se sentia verdadeiramente inspirado.

Os seus poemas assumem assim uma individualidade que não se deixa facilmente subordinar a qualquer denominação colectiva e dão-lhe um lugar único na literatura do tempo, apesar de ser muito pouco volu-

mosa a sua obra. O segundo perigo da associação à "escola suábica" reside nas características românticas que se lhe atribuem. A poesia de Mörike encontra-se, como Staiger nos dirá mais tarde, no limiar de duas épocas, ou seja entre o romantismo e o classicismo, mas mesmo quando recorremos ao conceito usualmente aplicado a este período (o conceito *biedermeier*), que implica em certa medida uma saudosa subserviência em relação aos padrões dos clássicos, não devemos jamais esquecer as características inconfundivelmente pessoais da obra de Mörike.

Os seus poemas, "Gedichte", reunidos num volume em 1838, são dum lirismo tão puro e tão simples que só encontra um paralelo nas autênticas canções populares. Encontramos aqui incluídas poesias de contacto muito directo e que por isso quase contrastam com o poema "A uma lâmpada" que Staiger interpreta no presente ensaio. Nestes poemas de juventude encontramos *Peregrina*, *A jovem abandonada*, *Agnes*, *O jardineiro*, *A noiva do soldado*, *Uma pequena hora antes do romper do dia* (a que Staiger faz referência no seu ensaio).

Mörike escreveu também baladas de grande beleza, mas mesmo assim talvez inferiores à sua lírica, embora também aqui a sua pujança criadora desse origem por exemplo à inesquecível figura do "cavaleiro de fogo" que entra por intermédio de Mörike para o mundo mitológico da literatura alemã. O seu romance "O pintor *Nolten*", apesar dos defeitos românticos da sua estruturação, apresenta-se-nos como predecessor do grande romance do suíço Gottfried Keller, "Henrique Verde", e encontramos nele uma análise realista que contrasta com o mundo de Uhland, de Eichendorff e

---

de outros contemporâneos. De resto, o tema do poema interpretado por Emil Staiger é bem característico de Mörike, e as considerações que o mestre da "escola de Zurique" faz a propósito do poema permitirão ao nosso leitor ficar com uma ideia da essência da poesia de Eduard Mörike.

<sup>29)</sup> A transcrição que Staiger aqui faz do *locus classicus*, ou seja, do texto original constitui uma característica constante da escola da interpretação. Embora frequentemente acusada de subjectivismo pelas "escolas objectivas" (que sentenciam duma maneira geral sobre elementos que não podemos verificar e que não nos são facilitados ou de que se faz uma ou outra citação arbitrária), a escola da interpretação dá um relevo muito especial à palavra original do poeta a ser estudado.

Se nas escolas objectivas a totalidade da obra original permanece oculta, constituindo como que um pretexto para o brilhantismo ou a inteligência da crítica, aqui ela é completamente exposta e apresentada como objecto de estudo e como meio de corrigir o subjectivismo do intérprete. Theophil Spoerri, que compartilhou com Staiger a chefia da escola da interpretação, lembra-nos a este respeito, que "os objectivos e a justificação de todos os esforços filológicos são-nos fornecidos pelo texto, e tudo o que nos afastar das configurações da palavra do poeta e que não tenha por finalidade revelar a estrutura da forma poética constitui um pecado contra a pujança criadora da palavra do poeta". (*Über Literaturwissenschaft und Stilkritik*, revista *Trivium*, I, no. 1, 1943, p. 2).

<sup>30)</sup> A mera existência deste poema causou ao tradutor graves preocupações que o nosso leitor deve conhecer antes de ler a versão que adiante transcreveremos. A dificuldade não reside aqui apenas na nossa usual incapacidade de encontrar em português uma forma equivalente ao verso alemão em majestade e em

poder sugestivo. Trata-se antes do facto deste pequeno poema ter já sido objecto de estudo para autores verdadeiramente profundos e penetrantes, dando origem a divergências de critério como aquela que encontramos na tão célebre "Troca de correspondência entre Martin Heidegger e Emil Staiger".

Estas divergências estão a ser motivo duma dissertação académica dum amigo nosso, V. G. Doerksen, e o tradutor não poderá ter a pretensão de abranger numa pequena nota aquilo que só com reconhecidas dificuldades está a ser tratado num exaustivo trabalho de investigação. O poema, porém, tem um lugar central no ensaio de Staiger, e impõe-se por isso que o traduzamos para aqueles nossos leitores que não estão em condições de seguir a versão original. Ao longo de toda a nossa obra de tradutor adoptamos o critério de expor a versão original de todos os trechos susceptíveis de interpretações diferentes das nossas ou traduzidas com excessiva liberdade, isto na esperança de algum especialista melhorar a nossa tentativa de fazer justiça ao original. O problema complica-se no caso deste poema, razão porque pedimos aos nossos leitores para não se esquecerem que se trata aqui duma versão reconhecidamente unilateral, entre diversas que existem mesmo em alemão para o poema de Mörike:

#### A UMA LÂMPADA

*Graciosamente pendurada numa delicada corrente  
Tu ornamentas, ó bela lâmpada ainda intacta,  
O tecto deste já quase esquecido aposento de deleite.  
Um bando de crianças alegres dança à roda  
Na tua casquinha de mármore branco, cujos contornos*

*Cinge uma coroa de hera em bronze de verde dourado.  
Que encanto em tudo isto! A presença do riso,  
e mesmo assim um suave e delicado espírito  
De solenidade envolve a totalidade do conjunto —  
Sem dúvida uma autêntica obra de arte.*

*Mas quem lhe prestará atenção?  
Porém o que é belo parece-nos conter em si  
mesmo a felicidade.*

<sup>31)</sup> Ousamos chamar a atenção do nosso leitor para este parágrafo e para o seguinte porque se criou a ideia absolutamente injustificada que a "escola de Zurique" se opõe, duma maneira geral e em princípio, aos "estudos sistemáticos" e à filologia positivista. Essa acusação apenas prova que Staiger não tem sido devidamente compreendido. O professor de Zurique de maneira alguma rejeita os esforços dessas escolas, e começa neste ensaio a sua interpretação recorrendo a eles. O que ele faz porém, e a nosso ver com razão, é apontar o carácter preliminar desses estudos, que nos deixam sempre no limiar daquilo que a obra de arte é verdadeiramente. Se Staiger por um lado nos mostra como são insuficientes os resultados positivistas, por outro apoia-se neles para os superar e para atingir a essência intrínseca dum poema.

Noutras palavras, o que a escola de Zurique pretende é a dinamização desses dados positivistas de modo a eles poderem ser integrados na funcionalidade do todo que é uma obra de arte poética, e de maneira a eles nos auxiliarem verdadeiramente a compreender o objecto de estudo que é o poema que está sendo interpretado. Típico desta construtiva renovação e revigoração dos elementos da crítica tradicional é o tratamento que Staiger dá na sua "*Poética*" aos conceitos fundamentais do "lírico", "épico", e "dramático".

<sup>32)</sup> A nosso ver não se trata aqui duma atitude necessariamente anti-metódica como pretendem alguns críticos. Quando Staiger diz "*embora nunca da mesma maneira*", reconhece antes de mais a riqueza e

variedade da poesia, e refere-se, como já o fizera Leo Spitzer, à multiplicidade de caminhos ou meios de acesso que vão dar ao círculo hermenêutico. Veja-se a este respeito a nota 11.

<sup>33)</sup> Quanto ao termo "Gefühl" aqui usado ver a nota 16.

<sup>34)</sup> Estes três poetas não devem ser muito familiares ao nosso leitor. Staiger refere-se aqui propositadamente a poetas de características muito diferentes, com a intenção oculta de mostrar o inconveniente da aplicação de critérios mecânicos ao estudo da literatura. Vejamos quem são esses poetas: *Andreas Gryphius* (1616—64), poeta tipicamente barroco, autor de *sonetos religiosos* de carácter muito solene, de forma muito cuidada, e de inspiração sincera, em que se repercutem os horrores da guerra dos trinta anos (1618—48) e as privações que o poeta sofreu na sua penosa juventude; *Christian Holmann von Holmannswaldau* (1618—79), conhecido como o Ovidio alemão, foi autor de *epístolas de amor* que se assinalam por uma luxúria apenas possível num período de decadência; *Albrecht Haller* (1708—77), suíço, professor de fama internacional, considerado precursor tanto do Sturm und Drang (o irracionalismo literário dos meados do século XVIII) como do romantismo pelas suas descrições dos *Alpes*, e pelo seu sincero amor *pela Natureza*.

<sup>35)</sup> O termo *Biedermeier* é conhecido sobretudo pela sua acepção pejorativa, indicando um estilo de vida tipicamente burguês, em que uma medida de super-

---

Walter Höllerer, fac-símile do poema "E agora ele vai para o sul".

---

ficial autocontentamento o torna adverso à modificação dos hábitos cristalizados e também às inovações, tanto em matéria de mobiliário, de arquitectura, de arte como de política. Como tipo de criação literária o estilo Biedermeier é tido por um lado como pólo oposto do movimento da *Jovem Alemanha*, e por outro lado é apontado como prolongamento metamorfoseado do classicismo alemão.

O desejo construtivo de harmonia que foi próprio dos clássicos aparece aqui como passividade negativa, isto em oposição ao dinamismo activista da *Jovem Alemanha*; e em vez do progresso constante que Goethe simboliza na segunda parte do Fausto há aqui como que uma renúncia às mais nobres aspirações de melhoria e progresso do Homem, expressando esta poesia Biedermeier uma aceitação superficial dos pequenos e simples prazeres duma vida burguesa e um contentamento que se nos afigura artificial porque lhe falta uma dimensão de optimismo quanto ao futuro e porque tende a refugiar-se num melancólico saudosismo pelo passado.

<sup>36)</sup> Este parágrafo já foi objecto de uma pergunta que fizemos a Staiger. A nosso ver o conceito em questão deve abranger tanto obras boas como más, de natureza diferente, e não necessita dizer nada sobre a beleza particular deste ou daquele poema. A utilidade do conceito residirá então não numa função limitativa ou restrictiva mas sim no seu carácter indiciador que nos serve como um ponteiro que aponta em direcção a um conhecimento ulterior mais profundo e mais pormenorizado. O conceito Biedermeier poderá assim nada dizer sobre a individualidade do poema de Mörike, não deixa porém de ter a sua utilidade se nos disser o que este poema tem em comum com outros, sejam eles bons ou maus.

<sup>37)</sup> Quanto a este conceito veja-se a nota 20.

- 38) "O corvo", citado em inglês no original. O refrão "nevermore" significa *jamais*.
- 39) Trata-se aqui dum ponto de vista muito controverso. Friedrich Schlegel defende porém que só se compreende verdadeiramente uma obra quando reconstruímos o processo do seu desenvolvimento e da sua estruturação. O próprio Staiger ao mencionar neste ensaio as dificuldades e riscos da interpretação diz-nos que "só raramente conseguimos atingir e reconstruir a sequência" do processo originário. Por outro lado, a nossa experiência de tradutor e crítico confirma a opinião de Schlegel quanto à reconstrução do processo original como meio de compreender devidamente a obra, e mesmo os chamados dados biográficos revelam então um extraordinário valor indiciador. No entanto, como diz Staiger, não há dúvida que nem na obra perfeita nem na boa tradução se devem notar quaisquer vestígios do processo de luta pela forma definitiva.
- 40) Tradução um quanto livre do seguinte trecho importante que está directamente ligado ao debatidíssimo problema da causalidade na obra de arte: "*Eines schwingt gelöst im andern, und alles ist ein freies Spiel.*"
- 41) Quando Staiger se opõe aqui à causalidade refere-se naturalmente àquele processo de consequências cegas e automáticas em que uma determinada causa, por exemplo, "uma construção paratáctica" leva sempre à expressão de "sossego e tranquilidade".
- 42) "*... ein parataktischer Satzbau drückt Ruhe aus, dagegen ein hypotaktischer Spannung.*"
- 43) "*A Virgem de Orleães.*"
- 44) O que interessa verdadeiramente neste exemplo é a chamada camada sonora. Porém o simbolismo das

consoantes e vogais alemãs não corresponde ao valor das consoantes e vogais portuguesas quer pela maior variedade do nosso vocalismo quer pela maior brandura das nossas consoantes. No entanto pelo sentido e ritmo diferente dos trechos em questão deverá ser possível ao nosso leitor compreender a suavidade das vogais longas de Mörike e o carácter explosivo e descontínuo das consoantes de Schiller.

*Schiller:*

*"Que morras! Que uma mãe britânica te criou.  
Para, ó monstro! Nunca se mata  
Um indefeso! Já depus a espada e o escudo ..."*

<sup>45)</sup> *Mörike:*

*"Graciosamente pendurada numa delicada corrente  
Tu ornamentas, ó bela lâmpada ainda intacta ..."*

<sup>46)</sup> *"Na tua casquinha de mármore branco,  
em cujos contornos  
Cinge uma coroa de hera em bronze de verde  
dourado ..."*

<sup>47)</sup> *"Que encanto em tudo isto! A presença do riso,  
e mesmo assim um suave e delicado espírito  
De solenidade envolve a totalidade do conjunto ..."*

<sup>48)</sup> *"... es sei in Gruppen von drei Zeilen aufgeteilt."*

<sup>49)</sup> *"Graciosamente pendurada numa delicada corrente  
Tu ornamentas, ó bela lâmpada ainda intacta,  
O tecto deste quase esquecido aposento de deleite"*

<sup>50)</sup> *"Um bando de alegres crianças dança à roda  
Na tua casquinha de mármore branco,  
em cujos contornos  
Cinge uma coroa de hera em bronze de verde  
dourado."*

<sup>51)</sup> "Gedankenstrich", a palavra alemã que significa travessão é muito mais sugestiva que a portuguesa pois que se compõe de *Strich* (traço) e *Gedanken*

(pensamentos), sendo usada como sinal ortográfico com a função de destacar pensamentos, o que de facto acontece no poema de Mörke. Esta valorização dum pormenor aparente insignificante é típica da atenção que Staiger dá aos seus textos.

52) *"Que encanto em tudo isto! A presença do riso  
e mesmo assim um suave e delicado espirito  
De solenidade envolve a totalidade do conjunto —"*

53) *"Sem dúvida uma obra de autêntica arte. Mas quem  
lhe prestará atenção?"*

54) *"Porém, o que é belo, parece-nos conter em si  
próprio a felicidade."*

55) *"Das Statische wird gegen Schluss durch eine Be-  
wegung auf reizvollste Weise verwischt."*

56) Não foi possível ao tradutor ouvir um curso em que Staiger tratou explicitamente deste conceito. Talvez por isso o texto nos embarace um pouco porque nos parece que existem diversos conceitos de forma entre os clássicos. Julgamos porém que Staiger ao falar de *forma* se refira à *forma como unidade exterior*, que associamos às aparências ou sombras da teoria platónica do conhecimento, e que levou Goethe a dizer: "toda a forma, mesmo aquela que sentimos de modo mais imediato, tem algo de falso; no entanto ela é apesar de tudo a lente que reúne os sagrados raios da extensa Natureza e que os foca sobre o coração do Homem." Esta interpretação parece ser confirmada pelo facto de Staiger comparar o aspecto exterior da lâmpada com a estrutura externa do poema de Mörke. Note o leitor porém a existência dum outro conceito de forma entre os clássicos, ou seja, a chamada *forma interior ou orgânica*, pelo qual os clássicos (e o próprio Goethe) entendiam a forma não-visível, que servia de unidade interior e de princípio orgânico de estruturação para a obra. Este segundo conceito de

---

forma incluiria evidentemente o tal espírito suave e solene que envolve a totalidade exterior da lâmpada, dando-lhe uma unidade a que poderíamos chamar a sua personalidade ou a sua alma.

<sup>57)</sup> *"Unaussprechlich-Identisch"*; dizemos consubstancial na nossa tradução no sentido de ter uma só substância e unidade, de ser uno e único.

<sup>58)</sup> *"anmutig"*

<sup>59)</sup> *"reizend"* significa também encantador, atraente, gracioso.

<sup>60)</sup> *"lachend"*, rindo.

<sup>61)</sup> *"Ein Kunstgebild der echten Art."*

<sup>62)</sup> *"alle methodischen Künste"*. Note-se a propósito que era assim que Staiger procedia pelo menos no início da sua carreira académica. A sua primeira grande obra, *"Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters"* (O tempo como capacidade de imaginação do poeta), dedica nada menos que 78 páginas ao poema "Auf dem Rhein" do poeta romântico Clemens Brentano. Nas suas obras mais recentes os seus estudos são porém menos extensos e mais directos.

<sup>63)</sup> *"eine gewisse List der Darstellung"*.

<sup>64)</sup> *"ebenbürtig"* deve ser aqui entendido como *de valor igual* (e nunca em termos temporais de simultaneidade, pois que, se nos lembrarmos de Lessing, a hierarquia ou o progresso no tempo é característica da literatura, enquanto na pintura o processo desenvolve-se no espaço).

<sup>65)</sup> Esta tarefa de reconstrução ou reconstituição, seja ela difícil ou não, é apontada por F. Schlegel como sendo condição prévia para uma exaustiva compreensão da obra e como tarefa essencial da crítica.

<sup>66)</sup> *"schriftstellerische Fragen"*. O leitor que nos perdoe! Quando falamos na nossa tradução de *elegância de estilo* referimo-nos apenas à *capacidade de escrever bem* e não implicamos aqui a elegância do estilo como elemento unitário e unificador que este termo tem na sua acepção staigeriana.

<sup>67)</sup> No original, entre aspas: *"schwerer Dienst täglichen Bewahrung"*. Deve tratar-se duma citação que nos é de qualquer modo familiar mas que não conseguimos localizar. Note-se que Goethe atribui uma função idêntica à crítica quando diz que todos os esforços de teorização e de especulação da crítica *"devem ventilar e arejar o fogo vivo e natural do poeta, de modo a este se espalhar e de maneira a se afirmar com maior vigor."* (... *so muss sie seinem natürlichen Feuer Luft machen, dass es um sich greife und tätig erweise."*)

<sup>68)</sup> Nome duma ilha encantada no "Maler Nolten".

<sup>69)</sup> *"da noch der frische Tag verstummt"*

<sup>70)</sup> Esta referência ao "espaço presente" obriga-nos a acrescentar umas considerações àquilo que já dissemos sobre este assunto. O tipo de arte classicista, de que o poema de Mörike é um exemplo, e em que a dimensão espacial do presente se apresenta como uma das suas características dominantes, dá-nos por assim dizer uma síntese das dimensões divergentes que dominam nos poemas de Zuccalmaglio e de Spee, traduzidos e comentados nas notas 26 e 27. Ao primeiro associamos uma perspectiva espacial (típica do romantismo) e ao segundo uma perspectiva temporal (que permitia aos barrocos falar constantemente da efemeridade dos valores humanos).

Notamos agora que na época classicista o espaço é visto como presente, ou seja, em termos do tempo. No entanto, como dirá Staiger por outras palavras,

esta síntese não é perfeita e só é possível porque "no mundo de Mörike falta a presença do futuro e do devir", e porque o poeta "reconhece apenas a beleza do presente, mas mesmo assim apenas como resto ou vestígio, como espaço que foi poupado e isolado num ambiente sóbrio e hostil."

71) "dämonischer Stille"

72) "schöne Buche"

73) Ludwig Höltz (1748—76), o mais dotado poeta do círculo de Göttingen, autor de odes e de pequenas canções elegíacas, morreu tuberculoso aos 28 anos de idade; o carácter sentimental e melancólico da sua poesia tornou-o um dos predecessores do romantismo.

74) "Lustgemach"

75) "Fast vergessen"

76) "noch unverrückt"

77) "Zeitgeist"

78) Tradução um quanto livre do seguinte trecho:  
"Nun werden sie von dem Kunstwerk berührt, und während er verweilt, erhebt die vergangene schöne Welt sich wieder ..."

79) "Göttliche Reminiszenz"

80) von "Reiz umfremdet"

81) "halb Lust, halb Klage"

82) "Im Frühling"

83) "Was aber schön ist, selig scheint es in ihm selbst."

84) "die Schöne bleibt sich selber selig". A nossa tradução é reconhecidamente deficiente e o leitor não deverá deixar de comparar este verso de Goethe com o de Mörike transcrito na nota 83. Explicamos mais adiante (na nota 86) as diferenças que distinguem estes

dois versos.

<sup>85)</sup> No original *Spätling*, aquele que chega tarde ou que vem depois dos outros, ou que nasce fora do seu tempo.

<sup>86)</sup> No original: "das sich durch ihm", que traduzimos da seguinte maneira: "substituir por si próprio por em si mesmo". A distinção não é infelizmente tão clara e evidente na nossa versão portuguesa e teve de ser compensada por outros aspectos a que Staiger não faz referência mas que uma análise cuidadosa pode pôr a nu. Vejamos pois em que se distinguem estes dois versos, de Goethe e de Mörike, para ver consequentemente os elementos que motivaram a nossa tradução.

Goethe menciona no seu original O Belo como substantivo e como sujeito, portanto como entidade que existe por assim dizer de modo claro e com independência. Usamos a forma reflexiva *mantém-se*, reforçando-a com o complemento adverbial *por si próprio* (a que se refere o *sich* do original) para dar relevo à autonomia e integridade do Belo, que se sustenta e mantém a si próprio e que tem como posse o predicado da felicidade.

Mörike refere-se porém no seu verso não a um sujeito objectivo mas a um indeterminado que ele nos descreve como sendo "aquilo que é belo", ou melhor, *aquilo que* entre os seus possíveis qualificativos é caracterizado pelo adjectivo *belo*. Para conservar esta ambiência de indeterminação quanto *aquilo que é belo* incluímos na nossa tradução o complemento indirecto *nos*, que além de assinalar o carácter precário da nossa opinião (*parece-nos*), o que de certo modo confirma a incognoscibilidade do indeterminado *aquilo que*, também nos distancia e afasta dele, como aliás observa Staiger quanto ao original. Além disso quando

na nossa tradução dizemos *em si mesmo* temos em mente a ideia oposta a *fora de*, e deste modo a felicidade é apresentada como possível característica inerente quando poderia ser um predicado complementar e exterior à essência do Belo.

<sup>87)</sup> "Goethezeit", época de Goethe.

<sup>88)</sup> Esta permanência dos eternos valores humanos permite a Staiger, nos seus "Conceitos fundamentais da Poética", apresentar o lírico, o épico e o dramático numa base atemporal, em termos de dimensões possíveis do ser humano, que depois são utilizadas à laia de adjectivo para caracterizar e tornar significativo determinado conceito histórico do género; por exemplo, um drama é qualificado como *drama lírico*, ou *épico*, a lírica dum poeta como sendo *dramática*, etc.

<sup>89)</sup> Trata-se aqui dum ponto de vista um quanto controverso, tanto mais que mesmo alguns defensores da interpretação dizem que o trabalho desta, embora imprescindível, não passa duma base para as tarefas mais importantes da crítica e da história da literatura.

<sup>90)</sup> Staiger refere-se aqui ao importante problema da periodização da literatura, que Max Wehrli trata com particular habilidade na sua "Teoria Geral da Ciência da Literatura", livro que estamos traduzindo e para o qual necessitamos dum editor.

O tradutor não crê que o conceito de época tenha perdido toda a sua utilidade, embora reconheça como Staiger a necessidade de o modificar e adaptar às novas realidades. A este respeito dizemos no nosso "Breve apanhado dos movimentos modernistas alemães" o seguinte: "... as "balizas temporais" não passam de uma arbitrariedade a que os estudiosos da literatura têm recorrido com incontestável proveito,

mas que se relevam em princípio deficientes, sendo por exemplo possível falar-se de *pré-românticos*, *pré-expressionistas*, etc., de modo a uma determinada época ser subordinada e vista em termos duma outra, muitas vezes até com visível prejuízo dos seus valores verdadeiramente típicos e individuais.

No entanto, por se situarem muitas vezes fora do âmbito estrito da literatura, estas "*balizas*" têm até agora fornecido um importante elo de ligação com as outras actividades do espírito, o que é já em si um factor muito positivo, facilitando ao mesmo tempo uma interpretação dialéctica da literatura, que nos tem permitido dividir a nossa matéria literária em unidades mais ou menos compreensíveis, de modo a estas poderem ser estudadas com maior rigor. Não devemos todavia deixar que este critério das balizas epocais sobreviva a sua utilidade como instrumento de interpretação da literatura, nem tão pouco devemos desenvolvê-lo ad absurdum.

Grande número de estudiosos se têm queixado com razão da insuficiência destes conceitos de época e há que reconhecer que os poetas (e em especial os grandes poetas) nunca são apenas "*românticos*", ou exclusivamente "*clássicos*", ou pura e simplesmente "*expressionistas*": Esses termos, em vez de os limitar a rituais ou maneirismos, constituem apenas pontos de referência à época em que esses poetas viveram, e que é para eles como que a base de que surgiram e se elevaram para a poesia ... Noutras palavras, mesmo para a interpretação da literatura do passado, o conceito de "época" nunca deve ser aplicado de modo a restringir ou confinar, deve sim referir e situar, não só em termos da época e da história, mas também em função das tendências ou dimensões humanas que lhe são características e que porventura a história tenha favorecido, aclarado ou mesmo originado."

- <sup>81)</sup> *"Sturm und Drang"* e *"Aufklärung"*, conceitos muito correntes no tratamento histórico da literatura alemã.
- <sup>82)</sup> Staiger faz portanto apologia da revalorização e actualização periódica dos conceitos. A nosso ver torna-se mesmo necessário revalorizar a própria ideia de "conceito", a que até agora se têm reconhecido funções limitativas e restritivas, para lhe atribuir meras funções indiciadoras, que o tornariam o ponto de partida para o ulterior desenvolvimento e aprofundamento das qualidades individuais duma determinada obra.
- <sup>83)</sup> Desde a data da publicação deste ensaio todos os géneros literários já foram abrangidos com igual êxito pela interpretação, o que de certo modo torna desnecessária a extensão da defesa de Staiger.
- <sup>84)</sup> *Paul Fleming* (1609—40), poeta barroco, autor de *"Poemas religiosos e mundanos"*, não é duma maneira geral um autor muito conhecido. Foi discípulo de Martin Opitz e visitou o oriente com Martin Olearius (1603—71) que nos fez um relato dessa viagem em *"Beschreibung der neuen Orientalischen Reise"*.
- <sup>85)</sup> *Conrad Ferdinand Meyer* (1825—98), suíço, de Zurique, é um dos grandes mestres do século passado, sendo sobretudo conhecido pelas suas novelas históricas, por exemplo: *O pagem de Gustavo Adolfo*, que se passa na guerra dos trinta anos; *O amuleto*, que tem lugar durante a guerra dos huguenotes; *O santo*, que trata da disputa de Thomas à Becket, arcebispo de Cantuária, com Henrique II de Inglaterra; *O casamento do monge*, que se passa na Itália da Idade Média, etc., etc., etc.
- <sup>86)</sup> *"Kunstverstand"*.

<sup>97)</sup> *Joseph Eichendorff* (1788—1857), um dos mais comóventes poetas não só da segunda geração romântica mas mesmo de toda a literatura alemã, é tão conhecido entre nós que não valerá a pena caracterizá-lo, bastando que lembremos o nosso leitor ser ele o autor de *"Aus dem Leben eines Taugenichts"* (*Aventuras dum bom mariola*) e ainda o facto de Schumann ter musicado algumas das suas mais belas canções.

<sup>98)</sup> *"Schulbeispiel"*

<sup>99)</sup> *"solche Neigungen"*

<sup>100)</sup> *"Denn ohnehin wecke ich Leben nur, wo Leben in mir entzündet ist."*

<sup>101)</sup> *"Gefühl"*, veja-se a nota 16.

<sup>102)</sup> *"... dass nur alle Menschen zusammen Menschliches ganz zu erkennen vermögen"*

<sup>103)</sup> Lembre-se a este respeito as palavras com que Staiger abre o seu primeiro livro, *Die Zeit als Einbildungskraft des Dichters* (A dimensão do tempo como capacidade de imaginação do poeta): "A história da literatura subordina-se, como as outras ciências do espírito, à pergunta *"O que é o Homem?"*.

Em semelhança ao que acontece em toda a disciplina histórica, também ela nos informa sobre as capacidades do Homem, que, com o evoluir do tempo, se tornaram reais. Há nisto um propósito evidente de filiar a ciência da literatura naquilo que os filósofos germânicos entendem por antropologia como ciência filosófica que promove o conhecimento da essência do Homem.

É neste sentido que Staiger afirma que a resposta que a história da literatura dá à pergunta acima citada em itálico *"é a contribuição que uma ciência autónoma traz à antropologia geral."*